

Н.И. Руденко

### ИНФРАСТРУКТУРА, СЕТИ, ПЕРЕГОВОРЫ: ПРОИЗВОДСТВО ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

*В данной статье мы ставим целью рассмотреть этнографический музей как культурную индустрию по производству репрезентации традиционных культурных объектов, имеющих символическое значение: образов, знаний и представлений об этнических культурах. Однако старые подходы, предполагающие рассматривать производство культуры как любой другой производственный процесс и выдвигающие априорные факторы, влияющие на это производство, на наш взгляд, недостаточно релевантны для описания деятельности музеев. В музеях сплетаются разные социальные миры, знания, технологии, видения выставки. Поэтому для анализа производства разрабатывается модель, на основе подходов символического интеракционизма и акторно-сетевой теории, которая применяется для анализа двух кейсов: строительства двух внутренних выставок в Российском этнографическом музее (РЭМ) в Санкт-Петербурге в 2013–2014 гг. Строительство выставок анализируется как практика, состоящая из четырех основных элементов: инфраструктуры, антрепренеров, переговоров и конвенций. Эти понятия, взятые из двух разных, но близких социологических традиций, призваны уловить процесс создания выставки как нового культурного объекта, для конструирования которого необходимо создание связей между идеями, вещами и людьми. Они подчеркивают, с одной стороны, контингентность выставочной деятельности, и, с другой, конкретные организационные механизмы, которые используются для выполнения общей деятельности, которой является строительство выставки. Готовые выставки представляют собой пограничные объекты для разных социальных миров в РЭМе и за его пределами. Для более широкого общества музейные выставки — это и есть реинтерпретация традиционной культуры, которая дает доступ к реальности этой культуры, но только через свои музейные репрезентации и практики.*

**Ключевые слова:** социология музеев, социология культуры, культурные индустрии, символический интеракционизм, акторно-сетевая теория, традиция.

---

Руденко Николай Иванович — аспирант, младший научный сотрудник сектора истории российской социологии Социологического института РАН (Санкт-Петербург) (nckrd@mail.ru)

Rudenko Nickolay — Graduate Student, Junior Researcher, Department of History of Russian Sociology, Sociological Institute (St. Petersburg) (nckrd@mail.ru)

### **Введение**

В данной статье мы рассматриваем, каким образом образы традиционной культуры производятся в этнографическом музее. Понятие традиционной культуры многозначно. Российский философ А.В. Захаров выделяет бытовое значение этого понятия, отсылающее к тому, что «принято людьми с незапамятных времен и устойчиво повторяется, воспроизводится в потоке времени» (Захаров 2004: 105). Схоже с этим определяют традицию (и традиционную культуру) в бытовом значении исследователи Р. Хандлер и Дж. Линнекин как «наследуемый корпус обычаев и верований» (Handler, Linnekin 1984: 273). Отечественные этнографы под традиционной культурой понимают крестьянскую деревенскую культуру середины XIX — начала XX вв., а также культуру этносов, не затронутых напрямую индустриализацией и просвещением. В социологии принято выделять несколько основных значений понятия традиционной культуры. Одно отсылает к характеристике архаичного, доиндустриального общества, описываемого социологами понятиями *Gemeinschaft* (Ф. Тённис), механической солидарности (Э. Дюркгейм), народное или деревенское общество (Р. Редфилд) (Захаров 2004: 108). Другое же касается понятия социальной традиции, под которой понимаются традиционные объекты: верования, нормы, институты, материальные объекты, которые передаются из поколения в поколение, из прошлого в настоящее (Langlois 2001: 15829). Именно так определяют традицию американские теоретики А. Крёбер и Э. Шилс (Handler, Linnekin 1984: 274). Французский исследователь С. Ланглуа, ссылаясь преимущественно на работы своего коллеги Р. Будона, связывает традиции с определенной формой рациональности и способом ориентации на действие (Langlois 2001: 15829).

Как отмечают уже упомянутые Хендлер и Линнекин, данное понимание традиции предполагает натуралистическую метафорику: мы исходим из того, что традиция (и традиционная культура) есть некоторый объект, имеющий четкие границы и способы трансляции из прошлого в будущее (Handler, Linnekin 1984: 286). Однако их собственные исследования показывают, что, во-первых, традиция всегда символична (это модель, репрезентация прошлого), а, во-вторых, она предполагает активную переинтерпретацию этого символизма в настоящем времени (Ibid: 287). В отличие от известной книги историков Э. Хобсбаума и Т. Рейнджера, Хендлер и Линнекин полагают, что «изобретение традиции не ограничено только рефлексивными проектами (легитимации королевской власти), скорее, реконструирование традиции — это аспект всей социальной жизни, которая символически организована» (Ibid: 276). Таким образом, они выдвигают «символическую интерпретативную» концепцию традиционной культуры, в которой традиции как репрезентации прошлого постоянно переинтерпретируются разными группами с учетом настоящего.

Отталкиваясь от этой идеи, мы бы хотели поместить ее в несколько иной контекст. В данной работе мы рассматриваем традицию (или традиционную культуру) как культурные объекты (экспрессивные выражения, знания, смыслы), репрезентируемые современными организациями, где работают профессионалы по производству подобных символических объектов. При этом мы опираемся на подход культурных индустрий, который предполагает анализ тех

областей производства, которые создают и распространяют «способы думать, способы видеть и способы говорить о мире» (Cunningham, Turner 1997: 6). Обычно к таким индустриям относят печатные СМИ, радио, телевидение, популярную музыку, индустрию компьютерных игр. Однако мы полагаем, что нет никаких причин, чтобы не включать сюда музеи. Во-первых, несомненно, музеи участвуют в создании и распространении способов думать и говорить (Hetherington 2011). Во-вторых, с середины 1960-х гг. в Европе, и в 1990-х гг. в России можно говорить об определенном музейном буме, когда стали открываться музеи, связанные с самыми разными дисциплинами, темами, личностями. Музеи встраиваются в туристическую индустрию, что предполагает их влияние на огромное количество людей (Kirshenblatt-Gimblett 1998). В-третьих, на сегодняшний день многие музеи, особенно большие федеральные, делают ежегодно множество выставочных проектов, причем их количество с каждым годом увеличивается (План... 2014).

В сборнике, посвященном культурным индустриям, Д. Пауэр и А. Скотт выделяют такой критерий культурных объектов, как первичная ценность символического содержания над остальным (Power, Scott 2004: 3). Музей также вписывается в это определение, поскольку его основные формы культурной деятельности — это выставки, экспозиции, каталоги, альбомы, статьи, — все, что предполагает, прежде всего, артикуляцию символических объектов. Наконец, в отношении культурных индустрий подчеркивается, что они «создают продукты, которые служат важным символическим функциям завладеть, преломлять и легитимировать социальные знания и ценности» (Jones, Thornton 2005: xi). В этом отношении музеи, несомненно, выступают как культурные индустрии, поскольку они работают со знаниями и ценностями.

Особенное внимание в последнее время направлено на этнографические музеи, которые напрямую связаны с традиционной культурой, которую призваны собирать, сохранять и делать публичной. Однако с этой деятельностью американский антрополог и специалист по музеям Барбара Киршенблат-Гимблетт связывает следующий парадокс: культурное наследие (традиционная культура) создается (репрезентируется) с помощью специальных инструментов и интерфейсов: перформанс, музейная выставка, разные центры народного ремесла и т. д. Иначе говоря, артикулируя традиционную культуру, они всегда создают новую добавленную стоимость (“added value”) к ней (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 370). Поэтому она говорит о том, что репрезентация традиционной культуры есть новый способ культурного производства, добавляя при этом, что речь не идет о выдумке, речь идет о том, что в процессе представления той или иной традиционной культуры участвуют знания, навыки, смыслы, инфраструктура, не связанные напрямую с ней, но приходящие извне (Ibid: 369). Именно о такого рода культурном производстве в этнографическом музее мы и собираемся говорить в данной статье.

Мы рассмотрим этнографический музей как культурную индустрию, специализирующуюся на производстве традиционных культурных образов. Для этого мы обратимся к описанию и анализу внутреннего процесса создания репрезентации традиционной культуры внутри музея.

### **Производство культуры: модель для исследования**

Подход культурных индустрий не представляет собой единого исследовательского проекта. За сорок лет его существования появилось множество ответвлений, которые акцентируют внимание на разных аспектах производства культуры. В 1970-х гг. основатель подхода Ричард Петерсон предлагал рассматривать культуру как сферу производства, для которой привычны все стадии производственного процесса: изобретение, внедрение, распространение, потребление. Он выделяет также шесть аспектов (facets), влияющих на производство: право, технология, структура производственной области, организационная структура, карьеры внутри индустрии и рынки (Peterson 1976: 672). В 1980-2000-е гг. появляются исследователи, которые акцентируют свое внимание на организационных и управленческих аспектах культурных индустрий, а также те, кто фокусируется на самих культурных объектах, исследуя их с позиций культуральных исследований. Наконец, такие исследователи, как Д. Хезмондалш применяют подход политической экономии для исследования культурных индустрий, подчеркивая то, каким образом они влияют на распределение власти, появление неравенства или социальной справедливости (Hesmondhalgh, Saha 2013: 181).

На наш взгляд, недостатком ряда работ о культурных индустриях, начиная с Петерсона, является то, что они уже предполагают определенные аспекты, влияющие на то, каким образом создаются культурные объекты, будь то рынок, карьеры, классовые различия или организационная структура. Кроме того, эти подходы акцентируют внимание на внешних условиях создания культурных объектов, в то время как из виду упускается сам процесс такого создания, его организационная микрополитика (Burns 1961), а также смыслы, коммуникации, события, которые приводят к созданию культурных объектов.

В данной статье мы используем другую модель для анализа тех же самых культурных индустрий. Составные элементы для этой модели мы берем из символического интеракционизма, исследований науки и технологий (STS) и акторно-сетевой теории. Несмотря на различия этих подходов (прежде всего, символического интеракционизма и акторно-сетевой теории) в аксиоматике и антропологии, ряд авторов показывает, что создание «зоны обмена» между ними возможно (Кузнецов 2014: 71). Во-первых, каждый из них подчеркивает роль процесса и контингентности в деятельности. Во-вторых, каждый из подходов предполагает, что тот или иной объект есть результат отношений (переговоров, трансляций) между действующими акторами. В-третьих, они оба проблематизируют возможность действовать сообща и концептуализируют эту возможность. Эта концептуализация носит разный характер. В данной работе мы будем опираться по большей части на работы исследовательницы, которая стояла на границе между символическим интеракционизмом и акторно-сетевой теорией, Сьюзан Ли Стар. В споре относительно того, кто является активным членом взаимодействий (Там же: 69), она предложила включать в рассмотрение вещи, документы и идеи, но при этом придерживалась взгляда, что именно люди играют важнейшую роль в деятельности (Garrety 1997: 756).

Наша теоретическая модель производства культурного образа предполагает, что производство является определенной практикой. Теоретики практик отмечают, что практика всегда опосредуется материальной ситуацией (то, что у действующего есть тело, то, что он работает с предметами и в окружении предметов), а также предполагает общее понимание ситуации для действующих (Schatzki, Knorr-Cetina, von Savigny 2001: 11). С первой позицией, о материальности, можно согласиться\*, а вот вторая ставит ряд вопросов. Например, что если эта практика растянута в пространстве и времени? Или если в ней участвуют люди с разным уровнем знаний, разными навыками и видением ситуации? Если мы говорим о музее, то это как раз тот случай: известно, что в музее работают не только научные сотрудники, разбирающиеся в определенной теме, но и технические работники, и экскурсоводы, и люди, занимающиеся договорами и отчетами, и дирекция. Иначе говоря, музей представляет собой далеко не гомогенную социальную общность, и не единый организм, а совокупность социальных миров или сообществ практик\*\*. Однако для общей практики необходимо общее определение ситуации\*\*\*. Но если это так, то нам придется понять, каким образом оно складывается и откуда оно исходит?

Прежде всего, для того, чтобы люди могли действовать совместно, необходима *инфраструктура*. Инфраструктура по определению должна быть невидима и готова к работе, она выходит за пределы одной практики, и то, кем и как она будет использоваться, зависит от самой деятельности (Bowker, Star 2000, 34). Иначе говоря, инфраструктура должна быть фоном, который связан с разными аспектами деятельности людей и организации. Инфраструктура имеет одновременно символический характер (например, она предполагает знание о разных вещах и событиях), но при этом она вписана в материальную оболочку (будь то технологии, системы классификации, разделение пространства на разные зоны и т. д.) (Ibid: 39).

Далее можно отметить самих действующих — а именно одного индивида или группу людей, которых можно назвать в традиции исследования науки и технологии «строителями системы» (system-builders) или *антрепренерами* (Hughes 1979). Под ними понимаются те, кто объединяет все остальные части сети внутри практики в единое целое в рамках данной практики, т. е. люди, ответственные за успех того или иного проекта. Что же касается самих элементов сети, то здесь можно сказать, что если они не являются инфраструктурными, то представляют собой определенную проблему, и поэтому речь идет о процессах переговоров или перевода. Первое понятие отсылает к наследию Ансельма Стросса, еще одного известного исследователя в рамках символического интеракционизма (Fine 1984). Но также речь идет здесь о том, как отмечает акторно-сетевая теория, что строитель системы должен сделать так, чтобы те или иные

---

\* Принимая во внимание «сбалансированный подход» Сьюзан Ли Стар: см. (Garrety 1997: 756).

\*\* О понятии социального мира см. (Strauss 1978); Becker 1984). О сообществах практик (Lave, Wenger 1991).

\*\*\* Об общем определении ситуации см. (Goffman 1959: 53; Perinbanayagam 1974).

люди, объекты или идеи стали его союзниками. Это предполагает ряд действий, к которым Мишель Каллон, один из основателей акторно-сетевой теории, относит заинтересовывание и вовлечение (*enrollment*) (Callon 2007: 65). То есть антрепренер должен «связать» сеть так, чтобы интересы других ее элементов зависели от достижения его собственных интересов. Однако, на наш взгляд, это только один из возможных способов негоциации. Наряду с этим мы можем говорить о том, что остальные элементы сети также смогут преследовать свои комплиментарные цели внутри этой практики. Всех людей, объекты и идеи, с которыми антрепренеру надо устанавливать дополнительные связи и связать политически, мы называем *медиаторами*, — понятие, которое давно используется в акторно-сетевой теории (Latour 2005: 39). Медиаторы, таким образом, это те элементы сети, которые имеют собственный взгляд или сопротивляются при попытке вписать их в первоначальный замысел.

Помимо инфраструктуры, антрепренеров и медиаторов можно также отметить и те условия, которые дают возможность или ограничивают данную практику. Здесь наиболее полезным будет понятие *конвенции*, которое было введено в социологический оборот Говардом Беккером. Конвенция — это то, что уже было когда-то опробовано и дает определенному общему делу совершаться. Скажем, для музыкантов, которых любит приводить в пример Беккер, конвенции — это нотная система записи, настройка инструментов, длительность концертов, отношения между публикой и выступающим артистом. Иначе говоря, конвенции — это то, что позволяет действовать и что не нужно снова придумывать (Becker 1984: 45). Как отмечает американский исследователь С. Гилмор, конвенции — это способы координации действий разных людей, которые отличаются от прямого насилия, предписания сверху или договоренности на месте (Gilmore 1987). Поэтому конвенции ближе к понятию общих норм поведения, а также навыков, необходимых для того, чтобы состоять членом сообщества практик.

В результате для анализа практики создания культурного объекта мы выделили ряд понятий: инфраструктура, строитель системы, медиаторы, конвенции. Табл. 1 в компактном виде представляет эти понятия.

Далее мы продемонстрируем, как эта модель работает, на примере строительства нескольких выставок в этнографическом музее. Но перед этим кратко охарактеризуем эмпирические данные и используемые методы.

### Данные и методы

Данные для настоящей статьи получены в ходе работы над нашим диссертационным проектом с октября 2013 г. по июль 2014 г. В рамках исследования нами было проведено включенное наблюдение в течение двух месяцев, с октября по декабрь 2013 г. Оно включало наблюдение за деятельностью одного из функциональных\* отделов музея, который, однако, был центром притяжения

---

\* Формальная структура Российского этнографического музея предполагает три основных типа подразделений: это региональные научные отделы, занимаю-

**Основные элементы предлагаемой модели практики конструирования традиционной культуры в этнографическом музее**

Понятие	Определение
Инфраструктура	Совокупность материальных, эпистемических, технологических объектов, принимаемых членами сообщества практик как нечто само собой разумеющееся
Строитель системы	Человек или группа людей, которые пытаются создать нечто новое (новый культурный объект) путем опоры на инфраструктуру и заинтересовывание медиаторов
Медиатор	Человек, объект, идея, технология, которые, будучи встроены в общую сеть построения культурного объекта, изменяют первоначальную идею
Конвенция	Совокупность норм поведения, знаний и представления, необходимых человеку, чтобы быть членом сообщества практик

для многих других отделов и «интерфейсов» для связи с внешними индивидами и организациями (министерство культуры, посетители, дарители). Кроме того, мы наблюдали ряд важных музейных событий, заседаний, конференций, обсуждений, комиссий. Мы смогли также присутствовать и даже немного участвовать в строительстве одной из внутренних музейных выставок. Помимо наблюдения было проведено 20 полуструктурированных интервью с научными сотрудниками музея, экскурсоводами, а также с сотрудниками функциональных отделов. Интервью касались вопросов работы самих отделов, а также выставочной деятельности музея. Они позволили реконструировать создание выставок — одного из важнейших культурных объектов, создаваемых в музее, а также выявить ряд смыслов, практик, интерпретаций, конвенций, отношений между различными сотрудниками и отделами. Помимо наблюдения и интервью мы собрали образцы внутримузеейной документации, а также разного рода тексты, связанные с музейными памятниками, со строительством экспозиции, тексты экскурсий. Помимо этого были сделаны фотографии и отобран печатный материал по выставкам и экспозициям, каталоги, альбомы т. д. Однако предпочтение отдавалось в основном выставкам, поскольку именно они являются одними из самых распространенных культурных объектов, которые создает музей.

В качестве основных методов сбора данных были использованы метод этнографии и метод холистического описательного кейс-стади. Как пишет Д. Крессуэлл, теоретик эмпирических качественных методов, этнографический метод предполагает описание и интерпретацию определенной культуры

---

щиеся научной работой, дирекция, выполняющая функции координации и контроля, и функциональные отделы, занимающиеся материальной, информационной, правовой и иной поддержкой деятельности музея (инф. 4).

или социальной группы, и исследование сосредотачивается на моделях поведения, обычаях, способах жизни (Creswell 2012: 58–61). Метод описательного холистического кейса, как пишет Роберт Йин, предполагает описание ряда событий и отношений, которые затем можно представить как определенный случай (кейс), находящийся в современном контексте. Сам метод предполагает детальное описание и опору на разные источники (Yin 2009: 18). В данной статье мы рассмотрим только два кейса строительства внутренних для музея выставок, хотя будем использовать и данные по другим выставкам или иным культурным объектам.

Выставочная повседневность музея предполагает существование двух основных культурных объектов, которые он создает: это экспозиции и выставки. Экспозиции — это культурные объекты, которые строятся на долгое время, предполагают определенный конвенциональный набор тем, и чаще всего посвящены определенному этнографическому региону, или большому этносу. Экспозиции строятся только внутри музеев, они требуют больших финансовых и человеческих ресурсов. Выставки, напротив, могут быть посвящены небольшой теме, персоне, этносу или даже одному типу предмета (одежда, космогонические представления, плотницкие инструменты). Как представляют это информанты, экспозиция — это монография, а выставки — своеобразное эссе (инф. 4, список информантов см. в конце статьи). В рамках музейного сообщества практик существует ряд типологий выставок: выделяются выставки тематические (связанные с одной темой, идеей, предметом), юбилейные (в честь важной даты, например, 400-летие Дома Романовых или в честь известного писателя, ученого, художника), выставки внутри более крупных проектов или серий выставок (например, в музее ежегодно проходят выставки одной части традиционной одежды или ее украшений), наконец, концептуальные выставки (предполагающие внутри себя некоторую замысловатую концепцию и нетривиальные ходы в дизайне).

В следующем параграфе в виде кейсов описаны две выставки, подготовленные музеем в 2014 году.

## Результаты

*Кейс № 1. Выставка «Традиционный текстиль народов Средней Азии и Казахстана»*

Выставка «Традиционный текстиль народов Средней Азии и Казахстана» была посвящена памяти Самуила Мартыновича Дудина — одного из тех, кого называют отцом-основателем РЭМа (Прищепова 2011), т. е. ученого, внесшего большой вклад в развитие этнографии и музея (инф. 1). Будучи по профессии художником и фотографом, помимо нескольких тысяч экспонатов, среди которых были и редкие орнаментированные ткани, и габаритные телеги (инф. 3), он привез также около полутора тысяч фотоснимков (инф. 19).

Выставки в память важных персон: писателей, художников, и особенно — знаменитых этнографов, проводятся в музее ежегодно, по нескольку раз за год. Они представляют собой чаще всего плановые выставки. Как отмечают инфор-





*Рис. 1. Строительство выставки  
«Традиционный текстиль народов Средней Азии и Кавказа»*

манты, строительство выставок, особенно плановых (как, например, выставка в память С.М. Дудина) — это отлаженный механизм с определенной последовательностью стадий (инф. 7). У любой выставки есть группа авторов, которых еще называют кураторами. В данном случае куратором была одна из ведущих сотрудников отдела Средней Азии, Кавказа и Казахстана: именно она была автором идеи. Несмотря на то, что количество экспонатов Дудина превышало несколько тысяч и они были разными, было решено, что выставка будет посвящена текстилю\*. Почему была выбрана именно такая идея, есть несколько объяснений: сам автор выставки отмечала, что Дудин был без ума от текстиля, поэтому выставить именно этот вид традиционной культуры было бы логично. В то же время другие сотрудники, участвующие в выставке, отмечали, что она посвящена текстилю, потому что автор выставки написал по этой теме диссертацию и ей активно занимается.

Далее оформляется концепция. Для того чтобы написать концепцию, куратору необходимо связать между собой разные элементы будущей сети: в данном случае это была биография Дудина, его коллекции, его отчеты, взятые из архи-

---

\* Текстиль — объединенное название «мягких» экспонатов музея: тканей, ковров, войлока и т. д. Большую часть музейной коллекции текстиля составляет одежда (см. Система 2003: 43).

ва, вещи в фондах. Затем было необходимо собрать бригаду. В выставочной бригаде можно выделить, с одной стороны, научных работников, которые отбирают экспонаты, фотографии, информацию, делают этикетки, и, с другой, монтажную группу, куда входят художник, монтажники, человек, отвечающий за материальную сохранность и безопасность выставки. На стадии написания и предложения концепции монтажная группа не участвует, она подключается уже в процессе непосредственного строительства выставки. До этого автор выставки обходит вместе с другими бригадными научными работниками фонды музея, из которых отбираются вещи (инф. 10). Концепция как документ фиксирует момент образования сети между куратором, бригадой, идеей выставки и коллекциями в фондах (инф. 7). Затем концепция передается в дирекцию, где директор, его заместитель по научной работе и другие члены дирекции ее обсуждают. В нее вносятся изменения, правки, комментарии. Кроме того, она оценивается с точки зрения того, насколько она вписывается в выставочный годовой план и насколько привлекательна для посетителей.

После этого выставка ставится в план и строится в определенные сроки. В среднем строительство выставки, т. е. ее превращение из концепции в реальный объект, занимает от двух до четырех недель. На этапе превращения появляется еще один важный документ — тематико-экспозиционный план (ТЭП). В отличие от концепции, в которой прописываются цели, задачи, объект экспонирования и основные разделы выставки, ТЭП представляет собой таблицу, где увязываются между собой основные темы, подтемы выставки, содержание и экспонатура — т. е. те экспонаты и их ансамбли, с помощью которых содержание темы будет раскрыто (инф. 1). Затем наступает этап монтажа выставки, когда выставочная бригада во главе с автором приносит из фондов отобранные экспонаты. В случае выставки по Дудину это были среднеазиатские ковры, различные ткани, одежда, а также кувшины, чаши, люлька и даже седла.

На этом этапе помимо кураторов действуют еще два важных медиатора: выставочный отдел и художник. Выставочный отдел играет большую роль в строительстве выставки, поскольку отвечает за ее материальное и документальное сопровождение: за наличие финансов, оборудования, нужных документов на выставку; он также выполняет функцию медиатора между выставочной бригадой и остальным музеем (инф. 7). Художник на месте придумывает дизайн выставки, основные пространственные решения, а также размещение экспонатов и их соответствие друг другу\*. Как отметил художник, для него это процесс спонтанный и основанный на вдохновении. Если на стадии написания концепции и сбора сети куратор выставки должен заниматься политикой с другими членами бригады и дирекцией, обсуждая смысл и содержание выставки, то на стадии монтажа происходят постоянные переговоры с художником. У художника, как отмечают информанты, свои представления о выставке, он стремится сделать ее красивой (инф. 10), в то время как кураторы выставки стремятся сде-

---

\* В то же время этот процесс не является конвенциональным, информанты отмечают, что художник должен сначала подготовить план выставки, а затем, после согласования с куратором, его реализовать (инф. 7).

лать ее правильной, т. е. чтобы вещи на витрине были связаны одной идеей или концепцией, будь то регион, тип предмета, народ и т. д. Как отмечает сам художник, работать с этнографами трудно, потому что они не видят более широкой картины: «Работать с “научниками” — то есть этнографами — ужасно сложно, что они думают, что все должно быть так, как они думают, и не видят большей картины, более широко» (Дневник наблюдения, 24. 04. 2014). При этом, поскольку подобные негоциации по поводу «красиво-правильно» происходят уже долгое время (сам художник работает в музее около 30 лет), то в музее существует конвенция, дающая право художнику делать так, как он видит, но при этом опираться на обсуждение смысла и дизайна выставки с куратором и научными сотрудниками (инф. 6). Нужно отметить, что смысл выставки в целом и ее отдельных частей возникал в момент строительства. Например, когда художнику пришла идея поставить в центре зала три своеобразные «беседки» (см. рис. 1), сколоченные из трех крашенных досок и покрытые сверху традиционным верхом киргизской или казахской юрты («шангарах»), то у одного из научных сотрудников возникла идея того, что они символизируют некоторый космос в представлении народов Средней Азии. А когда на витрине было выставлено множество головных уборов (рис. 2), было решено, что это — «восточный базар».

После открытия выставка начинает использоваться экскурсоводами, посетителями и превращается в пограничный объект (в терминологии Сюзан Стар, boundary object), т. е. объединяет несколько социальных миров музея (научные сотрудники, художник, дирекция, экскурсоводы) таким образом, чтобы каждый из них получал от нее определенную информацию и вкладывал свои смыслы, но при этом она оставалась для них объединяющим объектом\*. Это проявлялось в том, что выставка стала использоваться экскурсоводами для написания текста экскурсии и встраивания ее в свою собственную экскурсоводческую политику (инф. 17).

Итак, в рассмотренном кейсе сплетаются основные элементы модели, которые мы выделили во втором параграфе. Антрепренеры в лице кураторов выставки на протяжении практики ее строительства, с одной стороны, опираются на инфраструктуру: архивные данные, библиотечные книги, учетные карточки в каталоге, работу хранителей, монтажников, сами фонды. В то же время им необходимо создавать сеть из разнообразных элементов, идей, экспонатов, людей, причем настолько крепкую, чтобы вызвать поддержку коллег и согласие дирекции. При этом, разумеется, не все элементы сети полностью поддаются включению в сеть и потому возникает то, что мы называем микрополитикой, т. е. необходимость вести переговоры о смысле, содержании, организации с теми объектами, идеями и людьми, которые имеют свои представления и характеристики. Например, художник здесь выступил как медиатор, с которым необходимо было договориться о том, какая будет выставка. Наконец, выставка не могла бы быть построена без конвенций: о том, что у художника свое видение выставки, о том, что он создает ее спонтанно, о том, что куратор должен

---

\* О пограничном объекте см. (Star 2010).

раздавать задания и собирать все воедино, о том, что витрины в выставочном зале прибиты к полу и необходимо с этим считаться при постройке выставки и т. д. Как отмечает Говард Беккер по поводу конвенций, только те члены социального мира, которые занимаются данной работой ежедневно, могут их понимать и разделять (Becker 1984: 48). То же самое относится к отношениям между социальными мирами в музее: поскольку эти отношения не могут в полной мере быть формализованы и таким образом стать инфраструктурой, они упорядочиваются неформально, на уровне конвенций, либо в ходе коммуникации.

*Кейс № 2. Выставка «Магия металла»*

Выставка «Магия металла» была посвящена «изделиям из металла и инструментам, использовавшимся для их изготовления мастерами, жившими в XIX — начале XX века на Евразийском континенте» (Буклет 2014). Здесь мы можем точнее проследить весь процесс ее строительства, потому что он лучше отражен в интервью.

Идея сделать выставку родилась в процессе коммуникации двух сотрудников, опытного главного научного сотрудника с большим стажем работы в РЭМ



*Рис. 2. Фрагмент выставки «Магия металла: изделия из металла и инструменты, использовавшиеся для их изготовления мастерами, жившими в XIX — начале XX века на Евразийском континенте»*

и молодого сотрудника. Идея была основана на том, чтобы показать на выставке инструменты. Конвенционально выставки посвящены самим предметам этнической культуры — одежде, обуви, ювелирным украшениям и т. д. Инструменты же, как говорят информанты, показывались очень редко (инф. 7). Одновременно у молодого сотрудника возникла идея привлечь на выставку не только традиционные инструменты народов бывшей Российской Империи, но и современные кузнечные вещи: *«Мы специально хотели показать, что технологии и ремесло — нигде не исчезли, они перешли в другие формы... и мы остановились на кузнечном деле, потому что оно наиболее универсально»* (инф. 8). Идея привлечения современных вещей была связана также с необходимостью «внести какую-то свежую струю» (инф. 7), поскольку инструменты сами по себе могли бы быть не столь интересны посетителям. Несколько членов выставочной бригады посещали кузницы в Санкт-Петербурге, чтобы сфотографировать и отобрать вещи для выставки. Однако, как признается куратор, *«оказалось, что у кузнецов вещи для нашего музея не интересные... они совершенно эклектичные... они плохого качества... такие дилетантские»* (инф. 7). Поэтому от кузнецов было решено отказаться, однако выход был найден в том, чтобы отобрать работы художников по металлу — студентов художественного училища им. Штиглица, обладающие эстетической ценностью.

После написания концепция и ТЭП были отправлены в дирекцию. Дирекция их утвердила, но попросила дополнить инструменты изделиями, которые изготавливаются с их помощью: например, оружием, украшениями, железными сосудами для воды, тарелками. Поскольку выставка предусматривала охват всех народов Российской Империи, была создана бригада, куда входили, помимо кураторов, художника, монтажников, еще и хранители региональных отделов, поскольку они лучше всего знали вещи (инф. 2). Как отмечает один из хранителей, концепция менялась по ходу строительства, и кузнечество дополнялось также ювелирным и литейным делом и его продуктами (инф. 10). Это отчасти было вызвано рекомендациями со стороны дирекции, отчасти — из-за того, что в разных регионах кузнечество представлено по-разному, например, в Сибири оно не получило большого развития (инф. 17). От хранителей требовалось, во-первых, отобрать вещи, во-вторых, написать текст по своему региону, связанный с кузнечным делом, в-третьих, подготовить этикетки — небольшие тексты для их вывешивания вместе с вещами на выставке (инф. 1). Однако в этом процессе, несмотря на возникающие изменения и на то, что любой подобный процесс строится на коммуникации (инф. 16), именно роль куратора наиболее важна: *«Вот и куратор должен все это свести в одно целое... и куратор все выверяет, выправляет, чтобы все, как надо, было, ну вот, потом сверяет все это, куда прилепить, куда чего»* (инф. 7).

На стадии строительства также проходила негосударственная с художником. Куратор по этому поводу замечает: *«Иногда бывают и битвы, то есть там, так сказать, в диалоге все это происходит»* (инф. 7). Молодой сотрудник отмечает: *«Здесь мы [с художником] сошлись в одном — в том, что центральная часть, она должна отражать именно технологию, то есть это стилизованная мастерская: мехи, наковальни»* (инф. 8). Наконец, выставка была смонтирована. По данной

выставке не водилось экскурсий, поскольку она стояла меньше месяца, однако она, например, использовалась для проведения педагогической практики молодым сотрудником (инф. 8), что также дает возможность ее охарактеризовать как пограничный объект.

Данная выставка, в отличие от предыдущей, предполагала вовлечение большего количества людей, и, соответственно, большую организационную работу. Однако кураторы опирались на ряд конвенций: например, они обращались к заведующим региональными научными отделами для того, чтобы они выделили людей для данной выставки. Кроме того, в ходе переговоров с дирекцией было решено оставить инструменты в качестве фокуса выставки, хотя дирекция настаивала на том, чтобы дать больше самих вещей. Таким образом, здесь сработала конвенция, позволяющая не прислушиваться полностью к мнению дирекции. Авторы выставки исходили из названной уже конвенции о том, что выставочный зал имеет «стационарный характер», т. е. витрины прикреплены к полу и двигать их нельзя, поэтому была реализована негласная конвенция, что именно центр зала должен воплощать наибольший замысел авторов и быть наиболее «символичным». В ходе работы над выставкой авторы опирались на эпистемическую инфраструктуру этнографической науки: принятые здесь категории региона, народа, вида ремесла и т. д. Кроме того, на выставке были задействованы технологии: экраны, демонстрирующие слайд-шоу из современных кузниц, и фотографии, создающие контекст для понимания того, как вещи существовали в традиционной культуре. В неменьшей степени инфраструктурой можно считать и организационные отношения, которые предписывают сотрудникам функциональных отделов помогать авторам в реализации их идей, хотя эта инфраструктура часто преломляется через конвенции и порой принимает вид микрополитики.

### **Заключение**

Цель статьи состояла в том, чтобы рассмотреть, как образы традиционной культуры производятся в этнографическом музее сегодня. В статье о конструировании филиппинской традиции в разных социальных мирах уже упоминавшийся С. Гилмор отмечает, что установление соглашения о том, что такое традиция, определяется как историческими символами, так и процессом переговоров по поводу их репрезентации (Gilmore 2000: S24). В случае музея важно отметить, что такая репрезентация происходит в организационных рамках, которые влияют на основные элементы производства традиционной культуры. Мы проанализировали два кейса строительства выставок, посвященных традиционной культуре в этнографическом музее, опираясь на использование теоретической модели для анализа элементов и процесса строительства. Мы выделили инфраструктуру — сложный гетерогенный элемент внутри музея, включающий научные категории и музейные классификации, технологии, материальное оборудование и формальную структуру музея. Затем мы показали, как инфраструктура используется кураторами — музейными антрепренерами, которые собирают сеть из разных элементов, вещей, документов, людей, а также договариваются с теми, кто имеет возможность влиять на саму возможность

и процесс строительства: с дирекцией, выставочной бригадой, художником. Наконец, музейные конвенции определяют то, какие возможности инфраструктуры будут задействованы, какие переговоры и как будут вестись, каков должен быть дизайн и состав выставки. Последняя представляет собой пограничный объект, который дает возможность разным социальным мирам использовать и интерпретировать его внутри своей практики (научной, выставочной, экскурсионной, административной), обретает свою реальность и вписывает себя в историю музея.

Остается вопрос, в чем особенность производства традиционной культуры в этнографическом музее. На наш взгляд, она кроется в изначально гетерогенном характере этнографического музея как института, где пересекаются этнографические концепции и категории, музейная практика и особенности организационной структуры и переговоров, образовательная деятельность (экскурсии), развлекательные цели (туризм), выставочная политика администрации музея, интенции органов государственной власти, желание самих музейных сотрудников мобилизовать традиционную культуру и т. д. В этом контексте традиционная культура, которую мы видим на выставках и экспозициях, — это результат того сложного процесса переговоров, взаимного соглашения, диалога, борьбы, использования организационной инфраструктуры, действия конвенций, который обозначается в литературе понятием «производство традиционной культуры».

### Литература

Буклет «Магия металла». СПб., 2014.

Захаров А.В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования, 2004, 7, с. 105–115.

Кузнецов А. Символический интеракционизм и акторно-сетевая теория: точки пересечения, пути расхождения и зона обмена // Социология власти, 2014, 1, с. 64–74.

План мероприятий («дорожная карта») по повышению эффективности сферы культуры и совершенствованию оплаты труда работников учреждений культуры Ленинградской области [[http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/detail.php?ID=294451&SECTION\\_ID=20376](http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/detail.php?ID=294451&SECTION_ID=20376)] (Дата доступа 15.08.2014).

Прищепова В. К 150-летию со дня рождения С.М. Дудина—художника, этнографа (по материалам МАЭ РАН) // Антропологический форум, 2011, 15, с. 608–649.

Система научного описания музейного предмета: классификация, методика, терминология. Справочник. СПб., 2003.

Becker H. *Art worlds*. University of California Press, 1984.

Bowker G.C., Star S.L. *Sorting things out: Classification and its consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

Burns T. Micropolitics: Mechanisms of institutional change, *Administrative Science Quarterly*, 1961, 6(3), pp. 257–281.

Callon M. Some elements of a sociology of translation, in: Asdal K., Brenna B., Moser I. (ed.). *Technoscience: The politics of interventions*. Oslo Academic Press, 2007.

Creswell J.W. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage, 2012.

- Cunningham S., Turner G. (eds) *The media in Australia: industries, texts, audiences*. St Leonards: Allen and Unwin. 1997.
- Fine G.A. Negotiated orders and organizational cultures, *Annual Review of Sociology*, 1984, 10, pp. 239–262.
- Garrety K. Social worlds, actor-networks and controversy: the case of cholesterol, dietary fat and heart disease, *Social Studies of Science*, 1997, 27(5), pp. 727–773.
- Gilmore S. Coordination and convention: The organization of the concert world, *Symbolic Interaction*, 1987, 10(2), pp. 209–227.
- Gilmore S. Doing Culture Work: Negotiating Tradition and Authenticity in Filipino Folk Dance, *Sociological Perspectives*, 2000, 43(4), pp. 21–42.
- Goffman E. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY Double Day, 1959.
- Handler R., Linnekin J. Tradition, genuine or spurious, *Journal of American Folklore*, 1984, 97(385), pp. 273–290.
- Hesmondhalgh D., Saha A. Race, ethnicity and cultural production, *Popular communication: The international Journal of Media and Culture*, 2013, 11(3), pp. 179–195.
- Hetherington K. Foucault, the museum and the diagram, *The Sociological Review*, 2011, 59(3), pp. 457–475.
- Hughes T.P. The electrification of America: the system builders, *Technology and Culture*, 1979, 20, pp. 124–161.
- Jones C., Thornton P.H. Introduction, in: *Transformation in cultural industries*, Jones C., Thornton P.H. (eds). Elsevier, 2005.
- Langlois S. Social traditions, in: Smelser N.J., Baltes P.B. (eds.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Pergamon, Oxford, 2001, pp. 15829–15832.
- Latour B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, 2005.
- Lave J., Wenger E. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press, 1991.
- Lord B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy, *Museum and society*, 2006, 4(1), pp. 1–14.
- Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. University of California Press, 1998.
- Kirshenblatt-Gimblett B. Theorizing heritage, *Ethnomusicology*, 1995, pp. 367–380.
- Perinbanayagam R. S. The Definition of the Situation: an Analysis of the Ethnomethodological and Dramaturgical View, *The Sociological Quarterly*, 1974, 15(4), pp. 521–541.
- Peterson R. Production of culture: a prolegomenon, *American Behavioral Scientist*, 1976, 19(6), pp. 669–684.
- Power D., Scott A. A prelude to cultural industries and the production of culture, in: *Cultural industries and the production of culture*, Power D., Scott A. (eds.) Routledge, 2004.
- Schatzki T.R., Knorr-Cetina K., von Savigny E. (eds.). *The practice turn in contemporary theory*. Psychology Press, 2001.
- Star S.L. This is not a boundary object: Reflections on the origin of a concept, *Science, Technology & Human Values*, 2010, 35(5), pp. 601–617.
- Strauss A. A social worlds perspective, *Studies in symbolic interaction*, 1978, 1, pp. 119–128.
- Yin R.K. *Case study research: Design and methods*. Sage, 2009.



**Список информантов**

1. Информант 1 — П., жен., научный сотрудник регионального отдела, хранитель, стаж работы в музее — 7 лет.
2. Информант 2 — В., жен., научный сотрудник, хранитель, стаж работы в музее — около года.
3. Информант 3 — Т., жен., ведущий научный сотрудник, хранитель, стаж работы в музее — около 35 лет.
4. Информант 4 — Ч., муж., зав. региональным отделом, стаж работы в музее — около 30 лет.
5. Информант 6 — Ш., жен., зав. региональным отделом, стаж работы в музее — 42 года.
6. Информант 7 — С., жен., главный научный сотрудник, стаж работы в музее — около 48 лет.
7. Информант 8 — В., жен., научный сотрудник регионального отдела, стаж работы в музее — 7 лет.
8. Информант 10 — Д., жен., научный сотрудник, хранитель, стаж работы в музее — 10 лет.
9. Информант 16 — Е., жен., главный хранитель музея, стаж работы в музее — более 30 лет.
10. Информант 17 — М., жен., зав. функциональным отделом.
11. Информант 19 — Я., жен., зав. функциональным отделом, стаж работы в музее — больше 30 лет.