

«Изобразительный поворот» в гуманитарных науках, начавшийся в 1990-е гг., связан как с техническими новшествами, так и с возрождением древнейшей традиции, выраженной, например, в палеолитическом изобразительном искусстве. Слово и образ являют собой разные средства выражения и коммуникации, далеко не всегда адекватно конвертируемые; текст об изображении сродни пересказу музыки в словах. Теория об исходной визуальности человеческой культуры дополняется гипотезой о ключевой роли изображения в становлении и развитии науки о народах. Российское народоведение сложилось как «почвенная» наука в XVIII в.; одним из ее начал была картография, изображающая народы в пространстве, другим — рисунки костюмов и прочих деталей самобытности, третьим — этнографические предметы, собранные в Кунсткамере. Первый этнографический труд Иоганна Георги вырос из рисунков костюмов, выполненных в экспедициях и/или с экспонатов Кунсткамеры, и исходное народоведение было по существу визуальной этнографией. К визуальной антропологии/этнографии относится и музейная экспозиция, которую издавна сравнивали с театром. Визуализация этничности в музеях испытывает воздействие политико-идеологических трендов, связанных с европейской интеграцией и постсоветской дезинтеграцией; в Европе тема этничности и самобытности отодвигается в тень европейской общности, а в постсоветской России случился бум этномузеев, связанный с кризисом политической системы и активацией этничности в 1980–1990-е гг.

Ключевые слова: *визуализация, этнография, этничность, музей, экспозиция, изображение, текст*

Изображение как самовыражение

XX век в философии и гуманитарных науках нередко соотносят с «лингвистическим поворотом» (linguistic turn) и приоритетом языка.¹ В самом общем виде он означал выдвигание лингвистики и ее методов (прежде всего структурализма Ф. де Соссюра) в качестве образцов для прочих построений. «Диктат текста» распространился на феноменологию, герменевтику, лингвистическую философию, неопозитивизм и другие направления. В философии утвердилась аксиома: нет идеи без названия, все сущее и воображаемое мыслится в словах и содержится в языке; в семиотике текстами стали обозначать всевозможные

смысловые совокупности, включая «текст города» и «текст болезни». Когда текст занял почти все обозримое пространство смыслов, изпод него стал пробиваться совсем другой язык, лингвистически не структурируемый. Это был язык изображения, долгое время находившийся на обочине гуманитарных знаний.

С 1990-х гг. за лингвистическим поворотом последовал «изобразительный» (pictorial/iconic/visual turn; ikonische Wende).² Даже с учетом моды на разного рода «повороты» (интерпретативный, пространственный, мобильный и др.), связанные с общим «поворотом к постмодерну» (postmodern turn), вряд ли у кого-то остаются сомнения в том, что визуальная культура действительно переживает впечатляющий подъем. Судя по всеохватному продвижению экранных технологий, бытового дизайна, изобразительных ресурсов Всемирной сети, можно диагностировать, что на наших глазах произошло выдвигание изображения как основного средства самовыражения и коммуникации. А победный марш тату и селфи показывает, что человечество не знает меры в порывах и прорывах изобразительности. Иногда складывается впечатление,

¹ Rorty R. Introduction: Metaphilosophical difficulties of linguistic philosophy // The Linguistic Turn. Recent essays in Philosophical Method. Chicago, 1967. P. 1–39.

Головнёв Андрей Владимирович — чл.-корр. РАН, директор, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН; профессор кафедры этнографии и антропологии, Санкт-Петербургский государственный университет (г. Санкт-Петербург)
E-mail: Andrei_golovnev@bk.ru

* Статья подготовлена за счет гранта РНФ, проект № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А. В. Головнёв)

² Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? Munich, 1994. S. 11–38; Mitchell W. J. T. Picture theory. Chicago, 1994.

что это уже не поворот, а переворот, и что род людской на старости лет впал в детство и больше не сдерживает себя в естественном влечении к изображению.

Сегодняшнее буйство визуальных технологий лишь отчасти объяснимо техническим прогрессом. На самом деле это возвращение к истокам, реванш древнейшей традиции, выраженной, например, в палеолитическом искусстве франко-кантабрийских пещер. В общей эволюции культуры изображение предшествовало слову, а рисунок — тексту; если изобразительному искусству около 50 тыс. лет, то письменности — вдесятеро меньше, около 5 тыс. лет, а печатному (европейскому) тексту — лишь 0,5 тыс. лет.

В онтологии к этому можно добавить наблюдения Дж. Бергера: «Взгляд предшествует слову. Ребенок смотрит и распознает, прежде чем начинает говорить». «Вслед за тем, как мы начинаем видеть, мы осознаем, что нас тоже видят <...> Взаимность видения более фундаментальна, чем разговорный диалог». «Образ — это взгляд, воссозданный или воспроизведенный». «Каждый образ воплощает в себе способ смотрения. <...> Способ смотрения фотографа выражен в выборе им субъекта <...> Однако, хотя каждый образ содержит в себе способ смотрения, наше восприятие и оценка образа зависит и от нашего собственного способа смотрения».³

Изображение многообразно и вездесуще, от мимики до *imago mundi*. До сих пор люди получают львиную долю информации через изобразительные, а не словесные, сигналы. Кинесика Р. Бёрдвистелла, сфокусированная на анализе поз, жестов, мимики, интонаций, показывает, что «невербальный параязык» несет две трети коммуникативной нагрузки. Обычная беседа лишь на четверть состоит из разговоров, а на три четверти из статусных, сексуальных, ролевых и прочих культурно-знаковых сигналов. Правда, при всей смелости наблюдений и заключений, Бёрдвистелл не решился отойти от канонов лингвистики и сопоставлял выявленные им жесты-сигналы — кинемы (*kineme*) и киноморфемы (*kinomorpheme*) — с фонемами и морфемами.⁴

У. Дж. Т. Митчелл пошел на штурм сложившейся научной традиции, заявив о необходимости создания независимой (а не клониро-

ванной с лингвистики) теории изображения. Он создал смелую композицию с вызывающим названием «Чего хотят картины?»,⁵ которую М. Тоссиг поддержал статьей «Чего хотят рисунки?»⁶ По их наблюдениям, изображения наделены сознанием, эмоциями, желаниями, силой воздействия на людей; они могут не только жить, но и убивать. Речь идет не только о «примитивных верованиях», описанных в «Золотой ветви» Дж. Дж. Фрэзера как симпатическая магия, но и о «цивилизованном» восприятии изображений. Современники Люмьеров при просмотре известной киноленты вскакивали с мест и бежали от экранного паровоза, откровенно демонстрируя восприятие картины как реальности.⁷ Люди «ведут себя так, будто картины — живые, будто произведения искусства обладают собственным разумом и силой воздействия...» Своим студентам, которые насмехались над идеей магической связи между изображением и его прототипом, Митчелл предлагал взять фотографию матери и вырезать ей глаза.⁸

Век назад С. Эйзенштейн, размышляя о магии киноискусства, вспоминал мальчишек на сеансе «Чапаева», «стрелявших из рогаток по наступающим на экране каппелевцам».⁹ Начитавшись Фрэзера и Леви-Брюля, он писал о чувственном восприятии и дологическом мышлении, сближающем кино и первобытность: «Магия здесь не пустой оборот речи. Ибо искусство (настоящее) искусственно возвращает зрителя на стадию чувственного мышления, его норм и видов, оно и есть стадия магического взаимоотношения с природой <...> И зритель <...> “перестроен” на нормы не сегодняшнего, а исконно чувственного восприятия — “возвращен” в условия магической стадии ощущения мира <...> Ибо чувства и сознание в таком случае — покорны и управляемы почти в порядке транса».¹⁰

Расхождение вербальности и визуальности Ж. Делёз объясняет исторически *a priori* заданной антиномией слова и образа.¹¹ Р. Барт замечает: образ убедительнее текста и впечатление от него возникает сразу, а не по мере

⁵ Mitchell W. J. T. What do pictures want? The lives and loves of images. Chicago, 2005.

⁶ Taussig M. What do drawings want? // Culture, theory and critique. 2009. № 50 (2–3). P. 263–274.

⁷ Ibid. P. 264.

⁸ Mitchell W. J. T. What do pictures want? The lives and loves of images. P. 7, 9.

⁹ Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 1: Grundproblem. М., 2002. С. 149.

¹⁰ Там же. С. 46.

¹¹ Deleuze J. Foucault. Minneapolis, 1988. P. 60.

³ Berger J. Ways of Seeing. London, 1972. P. 7–10.

⁴ Birdwhistell R. Kinesics and Context: Essay on Body Motion Communication. Philadelphia, 1970. P. 81, 86, 87.

изложения; насколько образ многозначен (полисемичен) в одновременной проекции своих значений, настолько же текст последователен в представлении смыслов и к тому же обладает способностью подавлять и ограничивать многозначность образа.¹²

Изображение и текст взаимно конвертируемы, но не до конца. Часто художник предстает скорее молчуном, чем говорунуном, и на призыв высказаться возражает: «Смотрите картину, в ней все сказано». Со своей стороны, текстовик обладает даром создавать словесные конструкции, в которых ощутима вербальная магия, но отсутствует визуальная проекция. Этот дар по-своему ценен в производстве текста-ради-текста, когда слова освобождаются от своих исходных значений и приобретают новые смыслы, доступные только жрецам текста. Впрочем, среди словесников тоже заметно разделение на обладателей живописной (образной) речи и мастеров производства текстов-в-себе, которые, как бесплотные духи, не отражаются в зеркале. Текст об изображении сродни пересказу музыки в словах.

Изображению присущ эффект достоверности, в чем мне довелось неоднократно убедиться при создании и показе кино. Визуальные образы в своей наглядности обречены быть жизненно реальными, тогда как текст допускает замену действительности словесными конструктами, создающими особую текстовую реальность. Визуализация описания или идеи может служить надежным тестом на адекватность сочинения: если вместо образа обнаруживается пустота, значит, речь сочинителя «бесплотна».

Образ имеет свойство не только отражать реальность, но и создавать ее. Х. Бредекамп предложил понятие *Bildakt* в значении генерирующего действительность образа-акта.¹³ Изображение оказывается не просто инструментом фантазий и превращений. То, что на словах кажется бредом, в рисунке обретает плоть, будто свершается и отныне существует. На этом основаны эффекты живописи, ритуала и театра, где маски и декорации не сиюминутны, а возобновляемы и благодаря этому долговечны (не случайно декорации фильма часто музеефицируются). К этому ряду относятся иконы как воплощение духа, рекламы

с врезающимися в память образами удовольствия, взаимные карикатуры политических режимов, орнаменты на теле и одежде, запоминающиеся зрелища.

М. Тоссиг различает среди изображений разную степень креативности. Например, сделать фотографию и рисунок — не одно и то же, и не случайно в английском языке к фотографии применяется глагол *take* (взять/снять), а к рисунку — *make* (сделать); как заметил Дж. Бергер, фотография останавливает время, а рисунок его охватывает.¹⁴

Возможен ли «язык образов» (language of images), который упоминает Бергер¹⁵ и представляет в виде синтетического образа-текста (imagetext) Митчелл?¹⁶ Говорение изображением давно встречается в практике искусств. Ничто не мешает гуманитарным наукам разглядеть в визуальных подходах и технологиях, например в заимствованном из кинематографа методе крупного плана,¹⁷ ретроспективу старого и перспективу нового мышления образами и сценариями.

Визуальная этнография

Визуальная антропология напрасно считается юной областью науки; напротив, чем глубже мы погружаемся в ее истоки, тем больше в ней изобразительности. Этнография вообще начинается с обмена взглядами. В ходе открытия новых стран первые контакты обычно сопровождалась немой торговлей, которая представляет собой бессловесный обмен сигналами и символами. Исходная визуальность этнографии адекватна реалиям отношений с соседями и пришельцами, неизменно включавших взаимоузнавание по одежде, украшениям, манерам и иным зримым и осязаемым символам. Такие «слепки этничности» и «знаки настроения» достаивались пристального внимания, в том числе со стороны иноземных путешественников, которые по возможности увозили их в свои края не просто в качестве диковин, а как материализованное знание о других народах. Иными словами, первичная этнография была сосредоточена в вещах и изображениях. Так теория об исходной визуальности человеческой культуры дополняется гипотезой о ключевой роли изображения

¹² Barthes R. Rhetoric of the image // Image, music, text. New York, 1977. P. 38, 39.

¹³ Bredekamp H. Bildakte als Zeugnis und Urteil // Mythen der Nationen. 1945 — Arena der Erinnerungen. Mainz, 2004. S. 29–66.

¹⁴ Taussig M. Op. cit. P. 265.

¹⁵ Berger J. Ways of Seeing. P. 33.

¹⁶ Mitchell W. J. T. Picture theory. P. 83.

¹⁷ Головинёв А. В. Крупный план в антропологии // Урал. ист. вестн. 2010. № 4 (29). С. 14–20.

в становлении и развитии науки о народах. Речь в данном случае идет о пространстве России в диапазоне трех последних столетий, когда сложилось народоведение как «почвенная» наука, выросшая из обстоятельств и нужд самопознания и самоопределения империи.¹⁸

Х. Фермойлен небезосновательно утверждает, что «этнография как всестороннее описание народов стала откликом на колониальную практику России начала XVIII в.» и «институционализация дисциплины случилась в России раньше, чем в Западной Европе или Соединенных Штатах». По его наблюдениям, приоритет России как страны происхождения этнографии сочетается с приоритетом Германии как страны происхождения выдающихся ученых, прежде всего Г. Ф. Миллера и А. Л. Шлёцера, работавших в России и давших новой науке концептуальные основы и названия: *Völker-Beschreibung* (1740), *Ethnographia* (1767), *Völkercunde* (1771), *Volkskunde* (1776).¹⁹

При всех заслугах Миллера и Шлёцера первенство в создании и публикации полноценного этнографического труда принадлежит И. Г. Георги, издавшему в 1776–1780 гг. на трех языках (на немецком четырехтомное, на русском и французском трехтомное) «Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей». Новизна труда состояла не только в своде сведений о 80 народах России, но и в концептуальном сочетании: а) принципов систематики Линнея, б) основ языковой классификации Лейбница, в) народоописательного алгоритма Миллера, г) концепции народа в истории Шлёцера, д) сравнительного метода с опорой на «референтные народы» Палласа. Эпохальным новшеством стало выдвигание на первый план персонажа, никогда прежде не фигурировавшего в качестве главного героя повествования, — народа, точнее «всех народов».

Георги провел в экспедиции более четырех лет, объехав Россию от Петербурга до Байкала, собрал и систематизировал данные по ботанике, геодезии, этнографии. Он побывал у тунгусов, бурят, вогул, башкир, чувашей, мордвы. По дневнику путешествия заметно, что его увлече-



Рисунок «Тунгусы»
из опубликованных дневников И. Г. Георги

ние народоведением — «этнографическое прозрение» — началось с тунгусов. В его дневниках им уделено чрезмерно много места (более 50 страниц), а завершается раздел рисунком «Тунгусы» (см. рис.).²⁰ По мнению Е. А. Вишленковой, художественное несовершенство рисунка «позволяет предположить авторство самого Георги»: в нем ей видятся приемы музейной экспозиции, а в позах персонажей «с вывернутыми руками, в которые вложены колчан и стрелы», — «любительская выучка рисовальщика» и «негибкость деревянных манекенов, на которые надевались костюмы из Кунсткамеры».²¹ На мой взгляд, некоторая «манекенность» лучников не затмевает живости общей картины тунгусского стойбища, а в ее деталях этнограф-полевик легко различит значимые акценты: именно тунгусский ручной олень-ушак может безмятежно дремать рядом с собакой и жилищем; мгновение реальности читается в том, как дымит лишь один из восьми чумов стойбища, мимо которого шагает еще один лучник. Эта сцена этнографически реалистична, ее можно рассматривать и в целом, оглядывая горно-таежный ландшафт, и в частности, изучая орнамент меховой одежды, татуировку на лице, набор оружия, строение чума и крой его покрышек. Представленная Георги визуальная этнография — слепок действительности, передающий не только тунгусскую культуру, но и погружение в нее рисовальщика. Рисунок «Тунгусы» запечатлел тот самый «этнографический сдвиг» натуралиста, который

¹⁸ Он же. Этнография в российской академической традиции // Этнография. 2018. № 1 (1). С. 6–39.

¹⁹ Vermeulen H. F. Gerhard Friedrich Müller and the genesis of ethnography in Siberia // Этнография. 2018. № 1 (1). С. 40–63.

²⁰ Georgi J. G. Bemerkungen einer Reise im Rußischen Reich 1772–1774. St. Petersburg, 1775. Bd. 1. S. 295.

²¹ Вишленкова Е. А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011. С. 45.

позволил Георги вернуться из экспедиции знатоком народов России и взять на себя ответственность за создание галереи костюмов, а затем этнографической энциклопедии.

Впрочем, увлеченность Георги рисованием и рисунками была для XVIII в. скорее обычаем, чем отклонением от нормы. Еще одним способом изображения служила картография, которая в ту пору имела значение не только географическое, но и геополитическое. Картография была первым по очередности — наглядным — способом сбора и свода знаний о землях и народах. Изобразить народ значило нанести его на карту, а изобразить империю значило нанести на карту много народов. Подобная практика сопровождала мировую геополитику со времен Птолемея и античных логографов, ярко выразившись в итальянской, арабской, голландской и английской картографии. В эпоху Великих географических открытий на картах стали появляться не только обозначения народов, но и изображения их образов-костюмов. В империи Петра I картография была связана с именами Н. Витсена (бургомистра Амстердама), его родственника А. Виниуса (главы Сибирского приказа) и С. Ремезова (автора Хорографической книги и Чертежной книги Сибири). Одним из начал этнографии была картография, изображающая народы в пространстве, другим — выполненные в экспедициях рисунки костюмов и прочих деталей самобытности, третьим — этнографические коллекции Кунсткамеры.

За треть века до публикации труда Георги костюмы народов, собранные по всей империи, были выставлены на обозрение в первом российском публичном музее. В то время в России сложилась своего рода «этномода», о чем свидетельствует устроенный Анной Иоанновной в 1740 г. потешный «маскарад народов» с использованием коллекций Кунсткамеры. Большая часть этой коллекции костюмов, хранившихся в Кунсткамере, сгорела в пожаре 1747 г., но изобразительная линия народоведения продолжилась в рисунках и гравюрах: костюмированный парад народов сменился «собранием одежд всех народов в Российской империи обретающихся». Так звучал подзаголовок издания с интригующим названием «Открываемая Россия» на русском, немецком и французском языках, представлявшего серию рисунков костюмов народов России.²²

²² Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов в Российской империи обретающихся. № 1–13. СПб., 1774–1776.

«Открываемая Россия» — по некоторым оценкам, первый художественный журнал России — имел коммерческий успех и научное продолжение. Серия из 12 номеров не прерывалась в 1776 г., а продолжилась изданием четырехтомного «Описания» Георги, в котором были те же гравюры, тот же автор (Георги, уже обозначенный в титуле), тот же издатель (Мюллер), та же триада языков (немецкий, русский, французский). Новшество состояло в добавлении к картинкам пояснительных текстов, которые разрослись настолько, что отодвинули рисунки на второй план. В переходе от «Открываемой России» к «Описанию» видны следы постепенного сдвига приоритета от изображения к тексту: «Открываемая Россия» (1774–1776) была коллекцией рисунков (по 5 в номере) без сопроводительных комментариев; первое издание «Описания» (1776–1780) охарактеризовано в посвящении Екатерине II как «изображение и описание народов»; во втором издании (1799) сначала во введении перечислены тексты, затем изображения.

Коллекция этнографических рисунков (гравюр), перешедшая из «Открываемой России» в «Описание», известна как «костюмы Георги» или «рисунки Георги»,²³ что прямо указывает на авторство общей идеи, а также, возможно, отдельных картин. Гравюры Рота, никогда не участвовавшего в экспедициях, были выполнены с исходников Георги, хотя «вопрос о том, кто с кого перерисовывал и перегравировывал иллюстрации для разных изданий конца XVIII — начала XIX в., весьма запутанный и никем пока еще не решенный».²⁴

Таким образом, первый этнографический труд вырос из рисунков костюмов, выполненных в экспедициях и/или с манекенов Кунсткамеры. Следовательно, изобразительное народоведение, по крайней мере в части публикации, предшествовало описательному. Е. А. Вишленкова полагает, что опыт Георги проливает свет на когнитивную схему рождения этнографии, в которой визуальное восприятие предваряет интеллектуальную деятельность. Ссылаясь на признание (в предисловии к немецкому изданию) Георги в том, что он взялся за описание народов для текстового

²³ Вишленкова Е. А. Указ. соч. С. 48, 62.

²⁴ Жабрева А. Э. Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII в. // Справочно-библиографическое обслуживание: традиции и новации. СПб., 2007. С. 208.

сопровождения гравюр Рота в издании Мюллера, она заключает: «В XVIII в. этнографическое знание рождалось из наблюдений и последующих расспросов. Соответственно, оно упаковывалось сначала в “картинку”, а потом в “этнографическое письмо”». ²⁵ Не исключено, что именно рисунок — художественный образ — дал импульс выдвижению народа на первый план как главного фигуранта (объекта исследования) в сочинении Георги и последующей этнографии/этнологии. Именно из рисунков был составлен первый созданный Георги «этнопортрет империи», и исходное народоведение было по существу визуальной этнографией.

Два века спустя история с визуальной этнографией стихийно повторилась в опыте Н. Н. Миклухо-Маклая. Историографы обычно указывают на слабость теории в его описаниях, и лишь недавно благодаря «графическому повороту» в антропологии обозначилось новое видение его творчества. В статье «Возвращение истории: о рисовании и диалогической истории» К. Баллард ²⁶ показывает, что ключевым элементом в научном наследии Н. Н. Миклухо-Маклая являются его рисунки, представляющие собой особый способ ведения диалога с жителями Океании. Сегодня эти материалы могут не только «получить новое прочтение в рамках постмодернистских концепций», но и послужить основой издания полноценного «иллюстрированного труда по этнологии меланезийцев, задуманного ученым». ²⁷ В своей исследовательской практике Миклухо-Маклай действительно предстает не искателем теорий и законов, как было принято в его годы, а интуитивным «натуральным» этнографом, который не столько записывал, сколько зарисовывал свои впечатления. В этом смысле «родным языком» Миклухо-Маклая был изобразительный.

Музейные проекции

Обычно к визуальной антропологии относят кино, фото и, реже, рисунки. Этот список следует пополнить музеем, который с эпохи Возрождения обоснованно сравнивают с те-

атром: Дж. Камилло представлял его «театром памяти», С. фон Квикхеберг — «театром мудрости». ²⁸ Музейная экспозиция действительно *a priori* визуальна, несет в себе функции сцены и демонстрации, к ней применимы понятия режиссуры, сценария, зрелища. Правда, «лингвистическая диктатура» в науке прошлых лет сказала и на трактовках музейной экспозиции, в которой Д. Камерон различал «существительные» (музейные предметы), «глаголы» (связи между предметами), «прилагательные» и «наречия» (дизайн выставки). ²⁹

Музей лишь отчасти строится по законам науки, будучи одновременно произведением искусства. Он не просто хранит и показывает артефакты, но и создает концепцию и атмосферу экспозиции. Нередко это выражено не в этикетаже, а в композиции выставки, то есть посредством того самого языка изображения, которым изъясняется визуальная антропология/этнография. Музейные предметы не просто выставлены на показ, но и транслируют заложенные в них традицию, память, историю, самосознание, этничность. Визуальность господствует в музейном пространстве, охватывая экспонат и экспозицию, музейный предмет и коллекцию, все средства кино, фото и медиа (лишь частично дополняясь вербальностью, тактильностью и назальностью).

Не случайно музей стал колыбелью антропологического/этнографического кино. Именно музейная аура породила желание «оживить» застывшие в витринах вещи с помощью кинематографа. В университетском музее археологии и этнологии родилась гарвардская школа этнографического кино во главе с Р. Гарднером, в парижском Музее Человека под началом Ж. Руша сложилась французская школа киноправды. Первый фестиваль этнографического кино тоже состоялся в музее — в честь 75-летия М. Мид (1977) в Американском музее естественной истории (Нью-Йорк). В Музее Человека обосновался другой старейший фестиваль этнографического кино — *Bilan du Film ethnographique*, организованный в 1982 г. Рушем, а сейчас носящий его имя. Позднее на базе музеев сложились фестивали этнографического кино в других странах Европы: в Словенском этнографическом музее — «Дни этнографического фильма» (*Dnevi etnografskega filma*), в Эстонском национальном музее

²⁵ Вишленкова Е. А. Указ. соч. С. 54.

²⁶ Ballard Ch. H. The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History // *The Asia Pacific Journal of Anthropology*. 2013. № 14 (2). P. 136–148.

²⁷ Тугорский А. В., Говор Е. В., Баллард К. Изучение наследия Н. Н. Миклухо-Маклая русско- и англоязычными исследователями в 1992–2017 годах // *Археол., этногр. и антропол. Евразии*. 2019. № 2, т. 47. С. 119, 120.

²⁸ Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. М., 2018. С. 27, 28.

²⁹ ван Менш П. К методологии музеологии. М., 2018. С. 382.

Тарту — фестиваль визуальной культуры «Мир-кино» (Worldfilm), в Музее народных обычаев Трентино (Италия) — кино-шоу Eucogama, представляющее лучшие фильмы этнографических фестивалей Европы.³⁰

Тема этничности, общая для музея и кино, в последние годы приобретает новые оттенки и ракурсы. Связано это с идеологической конъюнктурой на полюсах мировой политики (прежде всего европейской интеграцией и постсоветской дезинтеграцией) существенно повлиявшей на позиционирование этничности. Не углубляясь в дискурс о конструктивизме и примордиализме, замечу лишь, что эта антиномия во многом ситуативна и идеологична, причем в музеях с их экспозиционной открытостью она выражается откровеннее, чем в путаных ученых спорах. В 1990-е гг. распад СССР сопровождался фейерверком национализмов и бумом этномузеев, тогда как Европа под воздействием американского «плавильного котла» и канадского мультикультурализма сменила ориентацию своих музеев с этничности (ставшей чуть ли не синонимом национализма и колониальности) на темы цивилизационной общности, повседневности и общности.

Было время, когда Европа переживала период нацистроительства, сопровождавшийся созданием музеев с выразительными чертами имперскости (Лувр, Британский музей, Эрмитаж и др.), колониализма (Колониальный музей в Харлеме, Лейденский музей этнологии, музей Питт-Риверса и др.), этнонационализма (Пештский, Пражский, Моравский, Загребский, Люблянский, Зальцбургский, Нюрнбергский и др.). Имперская идеология передана национальной конвенцией, наделившей Наполеона миссией сбора и вывоза сокровищ из завоеванных стран в Лувр (в ту пору Музей Наполеона) для украшения «царства свободы» — Франции. Вторая категория была представлена идеями экзотики и пирамиды прогресса, в основании которой располагаются «этнографические народы», а на вершине — страна-метрополия. Третий тип выражен идеями показа в музее национальной истории, обычно «от первобытности до цивилизации», с целью просвещения и укрепления любви к родине.

Сегодня принцип баланса и противовесов сохранился, но расклад интересов и действующих лиц изменился. В XXI в. Европа вступи-

ла с идеями единства, мультикультурализма и деколонизации. В духе времени во многих странах Европейского Союза по политическим мотивам музеи этнографии превратились в нечто иное, избавленное от шлейфа колониализма и этнической самобытности. «Начиная с 2000 года по всей Европе — от музея Бретани в г. Ренн до женевского этнографического музея — этнографические музеи преобразуются в музеи общества <...> так возникли Музей слияния в Лионе, Музей Европы в Турине, Музей истории Европы в Брюсселе и Музей мировых культур в Гетеборге... В Париже “свидетельство о смерти” было выписано сразу трем крупным музеям, так или иначе связанным с этнографией: имеются в виду Музей Человека, Музей искусства Африки и Океании (отражение эпохи колониальной экспансии Франции) и Музей народного искусства и народных традиций (посвященный исследованию культурной самобытности прежде всего сельской Франции)».³¹

Народы Европы, еще недавно ревностно отстаивавшие право на самобытность и этничность, отныне предпочли идеологическую лояльность Евросоюзу. Тотальный откат в музейном деле от этнографии и этничности имел политические императивы: этнографический музей Гетеборга был преобразован по воле правительства Швеции, Музей на набережной Бранли (назван по реке в обход обозначения профиля) был открыт в 2006 г. по инициативе президента Ж. Ширака.

В конце прошлого века в Национальном музее Финляндии (Хельсинки) была представлена история финского народа, при этом, согласно оригинальной финской версии эволюционизма, ранние этапы были представлены этнографией родственных народов: древнейший — обскими уграми, земледельческий — волжскими финнами, индустриальный — культурой Финляндии XX в. После ремонта и реэкспозиции в начале нынешнего века «эволюция финского народа» была заменена «историей государственности Финляндии», и «сегодня этнонациональная идея уже не определяет характер экспозиции Национального музея Финляндии».³²

Своевременно обнаружилось специалисты, придавшие политическому императиву

³¹ Конт Ф. От этнографических музеев к музеям общества. Размышления по поводу французского опыта // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 41, 42.

³² Шнирельман В. А. Музей и конструирование социальной памяти: культурологический подход // Этнографическое обозрение. 2010. № 4. С. 11–17.

³⁰ Головин А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91.

профессиональную антропологическую аранжировку. Например, К. Хадсон в статье «Должен ли этнографический музей вводить в заблуждение?» убеждает читателя в том, что ни один из известных ему музеев не смог убедительно передать характерные этнические черты сообществ, представленных в экспозиции, а потому время этнографических музеев ушло.³³ Идеологический импульс столь силен, что проблематика этничности отгесняется на задний план, даже несмотря на триумфальное «второе рождение» этнографии в исполнении К. Гирца, Дж. Маркуса и других мастеров постмодерна.

Европейские исследователи, не успевшие столь быстро переориентироваться в отношении ценностей народов и культур, успокаивают себя тем, что мир изменился и сегодня нет нужды в музейных экспозициях разных народов, поскольку телеканалы Discovery и National Geographic рассказывают о них гораздо лучше; кроме того, в результате миграций многие «далекие» народы стали «близкими», «оказались нашими соседями, или даже — просто нами». Мир больше не надо показывать в экспозициях, он сам «пришел к нам в лице иммигрантов».³⁴

Впрочем, в Европе и рядом с ней есть места, где музеи по-прежнему настроены вполне этнографично. Обильная музеями Шотландия издавна и доныне использует их экспозиции для позиционирования шотландской идентичности и самобытности. В ряде стран Юго-Восточной и Восточной Европы этнографические музеи скорее расцветают, чем увядают. В Израиле, где музейное дело на подъеме, этнический ракурс в приоритете и даже с избытком: по наблюдениям В. А. Шнирельмана, в Музее Израиля в Иерусалиме сполна показана история евреев от палеолита до современности в планетарном пространстве диаспоры, но без упоминания арабов: «Организаторов интересует только еврейский народ, и они используют все возможности музейной экспозиции для укрепления его идентичности».³⁵

Недавно мне довелось посетить израильские музеи, в том числе Музей Израиля, преобра-

жившийся с 2010 г. после ремонта и режиспозии. Сегодня в нем представлен обширный мир Ближнего Востока с композициями по культурам разных народов, включая арабов (см. цв. вклейку); этикетаж в музее выполнен на иврите, английском и арабском. Поправки на толерантность сделаны, но не в ущерб еврейской самобытности, а в пользу более масштабной ее подачи. У евреев нет проблем с примордиализмом и конструктивизмом — они успешно используют то и другое во благо своего народа и для укрепления своей этничности.

В противовес европейской музейной деэтнизации в постсоветской России случился бум этномузеев, связанный с кризисом политической системы и активацией этничности в 1980–1990-е гг. Во всех национальных республиках, округах, областях, районах создавались или разрастались этномузеи, в том числе Этнографический музей под открытым небом «Торум-Маа» в Югре (1987), Музей чеченской старины «Донди Юрт» (1991), Этнографический музей-заповедник «Лудорвай» в Удмуртии (1997), Музей этнографии народов Башкортостана (1999), Музей народно-прикладного искусства Марий Эл (1999), природно-этнографический комплекс «Горнокнязевск» на Ямале (2001). Этому сопутствовало регионостроительство, идеологически опиравшееся на местное этнокультурное наследие и движение. При профильном разнообразии большинству из этих музеев свойственна этнографическая (эколого-этнографическая) направленность, тем более что их инициаторами выступали этноактивисты. Та же взаимозависимость этничности и музея прослеживается в зарубежных аналогах, иллюстрацией чему служит недавняя (в 2008 г.) история признания айнов этническим меньшинством в Японии с последующим запуском проекта этнопарка на Хоккайдо.

Музейность в контексте этничности может приобретать разные формы, поскольку научно-художественная композиция этничности отличается от обычной демонстрации этнографических предметов. В музейности сходятся микроистории предметов, их прежние и новые значения, сюжеты наследия, памяти и реинкарнации. Современное музейное этнографическое вещеведение позволяет по-новому рассмотреть длинную цепочку (монтажный ряд) образов и смыслов, сопровождающих переход предмета из жизненной реальности в музейно-экспозиционное пространство и обратно.

³³ Hudson K. How misleading does an ethnographical museum have to be? // Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington; London, 1991. P. 457–464.

³⁴ Котилайнен Э.-М. Новые проблемы представления мировых культур в музее // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 51; Энгелсман С. Музейные коллекции, задачи, действия // Там же. С. 119.

³⁵ Шнирельман В. А. Указ. соч. С. 19.

К статье А. В. Головнёва



Реконструкция синагоги в Сусия (Южный Хеврон).
Иерусалим, Музей Израиля, 2019 г. Фото А. В. Головнёва



Коран в экспозиции Музея Израиля.
Иерусалим, 2019 г. Фото А. В. Головнёва

В ряде случаев можно насчитать до десятка функциональных и семиотических превращений вещи (например, холодного оружия) через фазы изготовления, товара, дара, войны, статуса, культа, ритуала, а затем, в музейной «жизни», учета, описания, интерпретации, экспозиции, публикации, брендинга, сувенирности, цифровизации, 3D-скан/принта. Такие микроистории вещей, помимо самостоятельной ценности, открывают многомерную панораму преобразования культуры и дрейфа этничности.

Нередко этничность в музее принимает вид застывшей музеефикации, сродни археологизации. Траектории вещей позволяют представить этничность в свойственных ей пластичности и изменчивости. Музей позволяет увидеть то, что скрыто идеологией и политической корректностью, настроенными на однознач-

ные черно-белые интерпретации. Этому сопутствуют ставшие общей нормой сменность и мобильность экспозиций.

Тема этничности, в том числе в музеях, вряд ли утратит актуальность в ближайшие столетия. В условиях глобализации и информационной революции этничность не сходит со сцены, а меняет свои инкарнации (не случайны ее яркие проявления в политике, искусстве, моде, криминале); ее интерпретация во многом зависит от идеологии и политики, вызывающих активацию или релаксацию этничности (национализма). Она включает изучение этнических мотивов в музейном строительстве, исследование роли музея в этническом возрождении и межэтническом общении, а также анализ методов и проектов, обеспечивающих адекватную той или иной эпохе и обстановке «экспозицию этничности».

Andrei V. Golovnev

Member of the RAS, director, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), RAS; Professor, Saint Petersburg State University (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: Andrei_golovnev@bk.ru

VISUALIZING ETHNICITY: THE MUSEUM PROJECTIONS

The “visual turn” in the humanities, which began in the 1990s, is associated with technical innovations as well as with the revival of an ancient tradition, expressed, for example, in the Paleolithic visual arts. The word and image are different means of expression and communication, far from always adequately convertible; a text about an image is akin to retelling music in words. The theory of the initial visibility of human culture is supplemented by the hypothesis of the key role of image in the formation and development of the science on peoples. Russian ethnography appeared as a “grassroot” science in the 18th century; one of its sprouts was a cartography depicting peoples in space, the other — drawings of costumes and other features of identity, the third — ethnographic objects collected in the *Kunstkamera*. Johann Georgi’s first ethnographic work grew out of costumes drawings made in expeditions and/or from the *Kunstkamera* exhibits, and the original science on peoples was essentially visual ethnography. Museum exhibition also belongs to visual anthropology/ethnography, which has long been compared with the theater. The visualization of ethnicity in museums is affected by political and ideological trends related to European integration and post-Soviet disintegration; in Europe, the theme of ethnicity and identity is pushed into the shadow of the European unity, and in post-Soviet Russia there was a boom of ethno-museums correlated with the crisis of political system and the activation of ethnicity in the 1980–1990s.

Keywords: *visualization, ethnography, ethnicity, museum, exposition, image, text*

REFERENCES

- Ananyev V. G. *Istoriya zarubezhnoy muzeologii: Idei, lyudi, instituty* [History of foreign museology: Ideas, people, institutions]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2018, 392 p. (in Russ.).
- Ballard Ch. H. The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 2013, no. 14 (2), pp. 136–148. DOI: 10.1080/14442213.2013.769119 (in English).
- Barthes R. Rhetoric of the image. *Image, music, text*. New York: The Noonday Press, 1977, pp. 32–51. (in English).
- Berger J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972, 166 p. (in English).
- Birdwhistell R. *Kinesics and context: Essay on body motion communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970, 352 p. (in English).

- Boehm G. [The return of images]. *Was ist ein Bild?* [What is a picture?]. Munich: Fink, 1994, pp. 11–38. (in German).
- Bredenkamp H. [Picture file as testimony and judgment]. *Mythen der Nationen. 1945—Arena der Erinnerungen* [Myths of nations. 1945 — Arena of memories]. Mainz: von Zabern, 2004, pp. 29–66. (in German).
- Conte F. [From ethnographic museums to museums of society. Reflections on the French experience]. *Antropologicheskij forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2007, no. 6, pp. 41–47. (in Russ.).
- Deleuze J. Foucault. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988, 208 p. (in English).
- Eisenstein S. M. *Metod* [Method]. Moscow: Muzey kino, Eyzenshteyn-tsentr Publ., 2002, vol. 1, 496 p. (in Russ.).
- Engelsman S. [Museum Collections, Tasks, Actions]. *Antropologicheskij forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2007, no. 6, pp. 118–124. (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Anthropology plus cinema]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2011, no. 1, pp. 83–91. (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Close-up in anthropology]. *Ural'skij istoriceski vestnik* [Ural Historical Journal], 2010, no. 4 (29), pp. 14–20. (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Ethnography in the Russian Academic Tradition]. *Etnografija* [Etnografija], 2018, no. 1 (1), pp. 6–39. DOI: 10.31250/2618-8600-2018-1-6-39 (in Russ.).
- Hudson K. How misleading does an ethnographical museum have to be? *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington; London: Smithsonian Books, 1991, pp. 457–464. (in English).
- Kotilainen E.-M. [New problems of representing world cultures in a museum]. *Antropologicheskij forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2007, no. 6, pp. 48–56. (in Russ.).
- Mensch van P. *K metodologii muzeologii* [Towards a methodology of museology]. Moscow: "Perspektiva" Publ., 2018, 448 p. (in Russ.).
- Mitchell W. J. T. *Picture theory*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, 462 p. (in English).
- Mitchell W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2005, 380 p. (in English).
- Rorty R. Introduction: Metaphilosophical difficulties of linguistic philosophy. *The Linguistic Turn. Recent essays in Philosophical Method*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967, pp. 1–39. (in English).
- Shnirelman V. A. [Museum and the Construction of Social Memory: A Cultural Studies Approach]. *Etnograficheskoye obozreniye* [Ethnographic Review], 2010, no. 4, pp. 8–26. (in Russ.).
- Taussig M. What do drawings want? *Culture, theory and critique*, 2009, no. 50 (2–3), pp. 263–274. (in English).
- Tutorsky A. V., Govor E. V., Ballard Ch. [Miklouho-Maclay's Legacy in Russian and English-Language Academic Research, 1992-2017]. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii* [Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia], 2019, no. 2, vol. 47, pp. 112–121. DOI: 10.17746/1563-0102.2019.47.2.112-121 (in Russ.).
- Vermeulen H. F. Gerhard Friedrich Müller and the genesis of ethnography in Siberia. *Etnografija* [Etnografija], 2018, no. 1 (1), pp. 40–63. DOI: 10.31250/2618-8600-2018-1-40-63 (in English).
- Vishlenkova E. A. *Vizual'noye narodovedeniye imperii, ili "Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu"* [Visual Ethnology of the Russian Empire or "Not Everyone is Able to See the Russian"]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011, 384 p. (in Russ.).
- Zhabreva A. E. [Images of costumes of the peoples of Russia in the works of scientists of the St. Petersburg Academy of Sciences of the 18th century]. *Spravochno-bibliograficheskoye obsluzhivaniye: traditsii i novatsii* [Reference and bibliographic service: traditions and innovations]. Saint Petersburg: BAN Publ., 2007, pp. 201–214. (in Russ.).