

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«Тюменский государственный университет»

На правах рукописи

**Стародубцева Марина Николаевна**

**ПАРТИЦИПАТОРНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ  
РЕГИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ**

Специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства  
(культурология)

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор философских наук, доцент  
Чистякова Марина Георгиевна

Тюмень – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ПАРТИЦИПАЦИИ .....	15
1.1.    Партиципация как феномен современной культуры.....	15
1.2.    Роль искусства в становлении партиципаторных практик.....	34
ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕИ ПАРТИЦИПАТОРНОГО МУЗЕЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: МИРОВАЯ ПРАКТИКА И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ .....	50
2.1.    Эволюция музея в контексте культуры соучастия .....	50
2.2.    Партиципаторные музейные практики в пространстве современной культуры .....	70
ГЛАВА 3. ПАРТИЦИПАТОРНЫЕ ПРАКТИКИ В РЕГИОНАЛЬНОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ: ОПЫТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ...89	89
3.1.    Теоретические основания и характеристика музейной партиципации в современной отечественной культуре .....	89
3.2.    Партиципаторные практики отечественных региональных музеев: виды, содержание, социокультурные эффекты.....	106
3.3.    Проблемы перехода от традиционных музейных практик к партиципаторным в отечественной культуре .....	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	150
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	154
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 .....	194
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 .....	197
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 .....	198
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 .....	206

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** На рубеже XX-XXI вв. в отечественных музеях, как и во многих музеях мира, произошли значимые изменения, ставшие следствием глобальных социально-культурных преобразований в обществе. Трансформации в политике, экономике, культуре инспирировали стремительное распространение партиципаторных практик (англ.: *participatory practices*), предполагающих совместное участие сотрудников музея и его посетителей в создании и реализации музейных проектов. То, что в прошлом веке составляло культурные смыслы, цели и ценности музея – собирание коллекций, их демонстрация, хранение и изучение, – в наши дни дополняется новой важной составляющей. Приоритетным направлением и стратегией развития музеев становится коммуникация с посетителями. Музей как научно-образовательное учреждение сменяется музеем, ориентированным на практики культуры соучастия.

Актуальность партиципаторных практик во многом обусловлена такими их особенностями как интерсубъективность, диалогичность, со-бытийность. Они предполагают вовлечение посетителей в дружественное пространство музея, предлагающего новые способы взаимодействия, основанные на принципах солидарности. Как следствие, меняется статус посетителя. Из пассивного созерцателя (культивируемого классической музейной парадигмой, сложившейся в эпоху Просвещения) он становится активным участником музейного проекта, или даже его соавтором. Вместе с тем создание возможности для соучастия аудитории, ведёт к переосмыслению музеем своей миссии, к смене акцентов в доминирующих направлениях его деятельности, в конечном итоге, к его реформатированию. Это более не «храмы искусства», «кладбища культуры», или «привилегированные места» особого рода. Музеи становятся частью открытого, обживаемого здесь и сейчас культурного пространства, одним из мест формирования локальных сообществ.

Социокультурный вектор развития демонстрируют сегодня и региональные музеи. Специфика подобных музеев состоит в том, что они занимаются отбором, изучением и экспонированием материального и нематериального культурного наследия в границах конкретной локальной территории с целью удовлетворения духовных потребностей ее жителей. Региональные музеи становятся местом притяжения для местного сообщества, содействуют сохранению культуры региона, способствуют формированию имиджа территории и её продвижению [85].

Анализ музейных продуктов показывает рост числа проектов, так или иначе реализующих идеи партиципации. Между тем, ощущается недостаток обобщающих исследований в этом направлении. Осуществляемые инновации зачастую не имеют научно-теоретического обоснования, возникают стихийно, реализуются интуитивно отдельными инициативными группами сотрудников музеев. Несмотря на множественные дискуссии о роли музея в современном обществе, социокультурный потенциал партиципаторных музейных практик осмыслен недостаточно. Отсутствует общепринятый терминологический аппарат; слабо изучены историко-культурные основания идеи партиципаторного музея; фрагментарно описаны особенности и социокультурные эффекты партиципаторных практик в региональных музеях. Комплексное рассмотрение партиципаторных музейных практик составляет **научную проблему исследования.**

**Степень разработанности проблемы.** Интерес к проблемам трансформации музея и музейной деятельности в научной среде значительно возрос на рубеже XX-XXI вв. В фокусе внимания авторов исследований на эту тему оказываются социокультурные основания происходящих изменений; приоритеты дальнейшего развития и функционирования музея как социальной институции; актуальные и перспективные формы работы музея с аудиторией. Но публикации, посвящённые реализации идеи партиципаторного музея или воплощению принципов культуры соучастия в деятельности музея, в основном раскрывают отдельные, частные аспекты данной проблемы, и, в конечном итоге

не создают целостного представления о предмете исследования. Рассмотрение партиципации применительно к работе музеев предполагает использование междисциплинарного контекста, обращения к текстам как из области культурологии, философии музея, музееведения, так и из таких сфер гуманитарного и социального знания как теория и история искусства, социология культуры, политология, педагогика, эстетика.

Исследованию музея как феномена культуры, его роли и значению в сохранении исторической памяти, а также проблемам продолжения традиций и установлению связи между поколениями, посвящены работы З.А. Бонами [30], М.С. Кагана [76], Т.П. Калугиной [79], М.Б. Пиотровского [148; 188], О.С. Сапанжи [165; 166], Н.Ф. Фёдорова [187], Ф.И. Шмита [211] и др.

Необходимость переосмысления миссии музея в современном обществе обосновывалась в трудах зарубежных представителей «Новой музеологии», таких как Р.А. Ватермеер [308], Ю. де Варин [44; 303], П. Верго [305], А. Девалье [242], Р. Дюкло [243], П. Мейран [126], Ж.-А. Ривьер [158], Дж. Харрис [193], А. Хупер-Гринхилл [257; 258; 259]. Основателями франкоязычного направления «Новой музеологии» (Ю. де Варин, А. Девалье, Ж.-А. Ривьер и др.) предложена концепция «эко-музея», являющегося прообразом партиципаторного музея. Представителями англо-саксонского направления «Новой музеологии» (П. Верго, Дж. Харрис) разработана стратегия обновления музейной институции на основе актуализации социальной функции, установления диалога с различными сообществами. Р. Дюкло, А. Хупер-Гринхилл предложили концепцию пост-музея (англ.: the post-museum), основанного на признании взаимосвязи культуры, национальной идентификации, образования, коммуникации.

Исторические, философские и культурологические аспекты развития музея как социальной институции в культуре XX - начала XXI вв. представлены в исследованиях таких зарубежных авторов как: Э.П. Александер [218], П. Вайбель [39; 40], Б. Делош [241], Р. Краусс [263], Д. Кримп [99], К. Смит [298], А. Фаркухарсон [186], К. Хадсон [192], К. Шуберт [212] и др. Среди отечественных исследователей к этой проблеме обращались: В.Г. Ананьев [13;

14], З.А. Бонами [30], А.Ю. Гиль [49; 50], Б. Гройс [57; 58], А. Жилиев [68], Ю.Э. Комлев [93], Л.С. Именнова [72], Е.Н. Мастеница [106], А.В. Смирнов [171; 172; 173], Е.С. Соболева [176], Л.М. Шляхтина [208] и др.

Теоретико-методические и практические вопросы музееведения, связанные с необходимостью обновления форм и методов деятельности российских музеев рассматривались в работах Е.М. Акулича [8; 9], Т.П. Калугиной [79; 80], М.Е. Каулен [87], А. Лещенко [111], Е.Н. Мастеницы [121; 122], Л.М. Шляхтиной [208; 209] и др.

Феномен партиципации возникает на пересечении множества факторов – социокультурных, политических, экономических, эстетических. Труды таких авторов как С. Верба [304], К.Ф. Волкер [307], П.М. Видеман [309], Д.С. Гленн [252], Д.В. ван Дет [302], Х. Дженкинс [265; 266], Н. Карпентье [237], Д.М. Коннор [239], К. Лавери [267], Ч. Лэндри [116], Р. Ловеридж [268], Дж. Нагель [280], Дж. Пайн и Дж. Гилмор [51; 143], М. Пахтер [144], П. Ризон [286], Р.М. Сильвермен [295], Э. Тоффлер [182], М.Т. Шефер [293] и др. выявляют причины его возникновения, специфику становления, ключевые особенности.

Исторические и культурологические основания социального поворота в современном искусстве в целом и партиципаторного искусства (как важной предпосылки эволюции музея), в частности, анализировались в работах таких зарубежных авторов как: К. Бишоп [28], Н. Буррио [34], Г. Кестер [89], К. Краванья [264], М. Линд [112], В. Мизиано [131]. Среди отечественных учёных этим аспектам уделяли внимание А.В. Вальковский [42; 43], А.А. Деникин [63], Р.С. Осминкин [140], М.Г. Чистякова [202; 229].

Сущностные моменты трансформации культуры под влиянием перформативного поворота представлены в трудах Дж. Батлер [22], Д. Бахманн-Медик [23], Дж. Остин [142], Э. Фишер-Лихте [190] и др.

Партиципаторные практики представляют собой новые формы музейной коммуникации, основанные на межличностном взаимодействии посетителей с сотрудниками музея. В работах зарубежных исследователей Д. Камерона [234], К. Хадсона [192], Е.А. Хупер-Гринхилл [257; 258; 259] представлены различные

форматы и концепции музейной коммуникации. В отечественном музееведении коммуникативный подход нашёл отражение в работах М.Б. Гнедовского [53], В.Ю. Дукельского [66], Ю.Э. Комлева [93], Б.А. Столярова [177], О.С. Сапанжи [165] и др.

Необходимость перехода от традиционной модели музея к партиципаторной обосновывалась как в трудах зарубежных исследователей: К. Маклин [272], С. Радис [285], Н. Саймон [163; 296], Р. Штейн [300]; так и в работах отечественных музеологов: Д. Агаповой [5], С.Ю. Каменского [82], Н. Копелянской [95], Е.Н. Мастеницы [124], А.В. Смирнова [171; 172; 173], Е.А. Шуклиной [213] и др.

**Объектом исследования** является музей как институт культуры.

**Предмет исследования** – социокультурные аспекты партиципаторных практик, реализующихся в отечественных региональных музеях.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период от начала XX века до наших дней.

**Цель исследования** состоит в концептуализации феномена музейной партиципации и комплексном анализе специфики партиципаторных практик, реализующихся в отечественных региональных музеях.

**Задачи исследования:**

1. Выявить историко-культурные основания возникновения феномена партиципации в современной культуре.
2. Проследить становление идеи партиципаторного музея в социокультурном пространстве.
3. Представить теоретические основания и характеристику музейной партиципации в современной отечественной культуре.
4. Проанализировать виды, содержание, социокультурные эффекты партиципаторных музейных практик, реализующихся в деятельности отечественных региональных музеев.
5. Исследовать проблемы перехода от традиционных музейных практик к партиципаторным в отечественной культуре.

**Теоретико-методологические основы и методы исследования.** Выбор методологии исследования обусловлен междисциплинарной спецификой темы. Методологическими основаниями исследования являются:

- *культурно-исторический подход*, в рамках которого были установлены истоки, а также исторические этапы развития рассматриваемого феномена;
- *аксиологический подход*, позволивший рассмотреть партиципаторный музей как культурную ценность;
- *компаративистский подход*, использовавшийся с целью выявления специфических особенностей партиципаторного музея;
- *системный подход*, позволивший рассмотреть партиципаторный музей в качестве культурно-социального феномена.

Культурологические основания включали использование:

- *диахронического* метода для установления хронологической последовательности событий;
- *синхронического* метода для сопоставления различных культурных явлений в рамках рассматриваемых временных отрезков.

В процессе решения частных задач использовались методы наблюдения (прямого и включённого), контент-анализ, опросные методы.

Важным источником понимания партиципаторных музейных практик является перформативный поворот в культуре. В интерпретации культуролога Д. Бахманн-Медик [23], его суть заключается в выявлении процессов изменений в культуре, исходя из потенциала социальных практик. В фокусе внимания оказывается событие, происходящее здесь и сейчас, специфической особенностью которого является равенство всех участников и производство ими культурных смыслов, способных приводить к изменениям в культуре.

С перформативным поворотом связан и социальный поворот в искусстве, во многом инициировавший появление в музее партиципаторных практик, в связи с чем в работе задействованы отдельные принципы теорий исследователей искусства соучастия: реляционной эстетики Н. Буррио [34], теории партиципаторного искусства К. Бишоп [28; 225; 226; 227; 228], диалогического



искусства Г. Кестера [89]. Важным для данного исследования является также текст Ж. Рансьера «Эмансипированный зритель» [154], в котором рассматривается трансформация зрителя из пассивного созерцателя в агента коллективной практики.

Теоретической базой исследования является и ряд критических теорий. Так, представители Франкфуртской школы (Т. Адорно, В. Беньямин, М. Хоркхаймер) подвергли критике как идею просвещенческого музея, так и феномен культурной индустрии. Поиск новых форматов выставочных пространств был инспирирован институциональной критикой, направленной против художественных институций, включая те из них, что имеют отношение к пространству экспонирования (Б. Бухло, Д. Бюрел, Г. Дебор).

Кроме того, в процессе исследования истоков и специфики партиципаторного музея автор обращался к трудам ведущих специалистов в области музеологии. Среди зарубежных исследователей это работы Ю. де Варина [303], П. Верго [305], Ф. Мересса [130], Н. Саймон [163], Дж. Харриса [193], А. Хупер-Гринхилл [257], Р. Штейна [300], К. Шуберта [212]. В отечественном музееведении необходимо отметить исследования Д. Агаповой [5], З.А. Бонами [30], В. Дукельского [66], С.Ю. Каменского [82], А.В. Смирнова [172], Е.А. Шуклиной [213]. Релевантность искусства соучастия и партиципаторных музейных практик установлена на основании обращения к текстам арт-критиков и философов, исследующих проблемы современного искусства: Б. Альтшулера [12], Б. Бухло [35], Б. Гройса [57; 57], К. Краванья [264], Д. Кримпа [99], В. Мизиано [131] и др.

**Научная новизна исследования** определяется тем, что впервые в отечественной культурологии предметом анализа выступают партиципаторные музейные практики:

1. Выявлены социокультурные факторы возникновения феномена партиципации, представлены этапы его проявления в современной культуре.

2. Показана причинно-следственная взаимосвязь процессов модификации музея с социально-политическими, экономическими, социокультурными факторами, а также рядом тенденций в области актуального искусства.

3. Выделены социокультурные детерминанты развития партиципаторных музейных практик в отечественной культуре.

4. Предложена авторская дефиниция понятий: партиципаторность музея, партиципаторный музейный проект, музейный проект с элементами партиципации.

5. Представлены теоретические основания и характеристика музейной партиципации в современной отечественной культуре.

6. Разработана авторская методика анализа и интерпретации партиципаторных музейных проектов.

7. Выявлены трудности и стереотипы, препятствующие продвижению партиципаторных музейных практик в отечественной культуре.

**Теоретическая значимость исследования** видится в концептуализации музейной партиципации как феномена культуры. Материалы исследования дополняют теорию культуры и музееведения:

- историей становления феномена партиципации в культуре XX–XXI вв.;
- социокультурными детерминантами возникновения партиципаторных практик в деятельности отечественных музеев;
- сущностными характеристиками музейной партиципации;
- классификацией партиципаторных музейных проектов, реализованных в отечественной музейной сфере.

**Практическая значимость исследования** состоит в возможности использования полученных результатов широким кругом специалистов в области культурологии, искусствоведения, музееведения. Положения диссертации и выводы могут стать основой для дальнейшего изучения феномена партиципации в отечественной культуре. Представленные в диссертации материалы могут быть использованы сотрудниками музеев при разработке и анализе партиципаторных проектов, а также применяться при создании учебно-методических пособий и

подготовке учебных курсов по культурологии, музееведению, теории и истории искусства в системе начального, высшего и дополнительного профессионального образования.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Изучение феномена партиципации позволяет выделить три этапа его проявления в современной культуре: 1) *генезис понятия* в первой половине XX в.; 2) *становление* и дифференциация практик участия в поле гуманитарных и социальных наук во второй половине XX в.; 3) *активное продвижение* на рубеже XX–XXI вв. На этих этапах генерируются и эксплицируются многообразные, специфические форматы соучастия в политике, экономике, цифровой культуре, искусстве и др.

2. Факторами, способствующими зарождению в культуре специфически-музейных партиципаторных практик, являются: *политические* (связанные с демократизацией общества); *экономические* (опосредованные трансформацией экономической сферы, переходом от пассивного потребительства к активному производству, просьюмеризмом, коммодификацией культуры); *социокультурные* (обусловленные распространением информационно-коммуникационных технологий, социальным поворотом в искусстве, появлением нестандартных художественных форм, основанных на взаимодействии художника и аудитории, эмансипацией зрителя, возрастанием его активности).

3. Ведущими социокультурными детерминантами развития партиципаторных музейных практик в современной отечественной культуре стали:

– продвижение в начале XXI в. идеи партиципаторного музея/«Музея 2.0» американским куратором Н. Саймон, чему предшествовало зарождение критической музеологии и движения «Новая музеология», формирование музеев нового формата;

– переосмысление социокультурного опыта российских музеев, в которых «протопартиципаторные» практики появляются в постреволюционный период (под влиянием деятельности авангардистов и в связи с возрастающей

демократизацией аудитории) и присутствуют точно в последующие годы, но концептуально задействуются музеями только в начале XXI столетия.

4. В авторской интерпретации *партиципация* (от франц.-participation), понимается как со-участие – совместное действие, в отличие от участия, которое может рассматриваться как нахождение рядом, поблизости. С этих позиций:

– *партиципаторный музейный проект* – это форма организации музейной деятельности, предполагающая создание определённого музейного продукта или услуги на основе соучастия посетителей, различных сообществ, партнёров;

– *музейный проект с элементами партиципации* – форма организации музейной деятельности, предполагающая создание определённого музейного продукта или услуги на основе соучастия посетителей, различных сообществ, партнёров на отдельных этапах реализации проекта;

– *партиципаторные музейные практики* – совокупность различных форм организации музейной деятельности, предполагающих соучастие посетителей, сообществ, партнёров в создании музейного продукта или услуги;

– *партиципаторность музея* – характеристика, указывающая на следование музея принципам культуры соучастия; проявляется в интенсивности использования музеем совокупности методов, приёмов, технологий, для обеспечения соучастия посетителей и представителей сообществ в осуществлении социальных функций музея (документирование, хранение, исследование, образование, воспитание) на условиях паритетного взаимодействия.

5. Основу авторского видения музейной партиципации составляет интеграция теоретических положений партиципации, представленных в политологии, искусствоведении, музеологии как ключевых научных дисциплинах, обусловивших появление партиципаторных музейных практик в культуре. Они определяют:

– *функции*, которые выполняет партиципация в музейной сфере: общие и специфические (объединение музейной аудитории; генерация социально-культурной активности; содействие самореализации личности);

– *сущностные характеристики партиципации в музейной сфере*, в числе которых выделены: совместная с другими творческая активность; взаимосвязь с особенностями конкретной местности, сообщества, музейного учреждения, контекстом происходящих социокультурных процессов; встраиваемость в контекст фактов, предметов, тем, событий, связанных с основной деятельностью музея; ориентация на обновление традиционной модели функционирования музейного учреждения и деятельности музейных работников; отличие от интерактивных практик; добровольность участия; безвозмездность.

6. В деятельности российских музеев реализуются отдельные партиципаторные проекты, анализ которых позволяет предложить инструменты для дальнейшего изучения и объяснения подобных практик:

- уровневую классификацию (по организационным и содержательным признакам);
- виды действий, доступных участникам;
- условия, способствующие повышению социокультурных эффектов партиципаторных музейных проектов.

7. Повышение партиципаторности является одним из перспективных направлений развития региональных музеев. В отечественной культуре этот процесс связан с преодолением консервативных убеждений, сложившихся трудностей и стереотипов, среди которых автором выделены: темпоральные, национальные, институциональные, профессиональные, индивидуально-личностные.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность представленных результатов исследования обеспечивается соответствием избранных методов целям и задачам исследования; разносторонним анализом имеющегося в отечественной культуре опыта реализации партиципаторных проектов; апробацией результатов исследования в печати и на конференциях; внедрением результатов исследования в практику работы Исторического парка «Россия – моя история» (Тюменская область).

Результаты исследования отражены в публикациях и докладах: XXI Всероссийской научно-практической конференции «Словцовские чтения» (Тюмень, 2018, 2020); Международной научно-практической конференции «Образование: молодежь, конкурентоспособность» (Тюмень, 2018); V Всероссийской научно-практической конференции «Пятое Ядринцевские чтения» (Омск, 2019); Всероссийской научно-практической интернет-конференции «Современная культурология: проблемы и перспективы» (Саратов, 2020); XXI международной научной конференции «Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение» (Санкт-Петербург, 2020); Восьмого Российского Философского Конгресса «Философия в полицентричном мире» (Москва, 2020); а также на семинарах и совещаниях, проводимых Историческим парком «Россия – Моя история» (Тюменская область) (Тюмень, 2018-2021).

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертация соответствует паспорту специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), направления исследований: 15. Возникновение и развитие исторически удаленных и современных феноменов культуры; 32. Культура и общество. Социокультурная динамика; 49. Институты культуры и их функции в обществе.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, приложений.

## ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФЕНОМЕНА ПАРТИЦИПАЦИИ

### 1.1. Партиципация как феномен современной культуры<sup>1</sup>

Партиципация, понимаемая в широком смысле как акт участия в чём-либо, в тех или иных формах присутствовала в истории человечества давно, поэтому стала восприниматься как явление устоявшееся и вполне естественное [252; 254]. Между тем в процессе развития общества характеристики соучастия изменялись, усложнялись, приобретали качественное разнообразие. Они проникли в различные области культуры: политику, экономику, искусство, образование и т.д. Предметом же внимания как широкой общественности, так и представителей различных научных дисциплин соучастие стало только в XX столетии. Прежде всего в западных странах, где в эпоху развитого индустриального общества оно, по мнению И.А. Скалабан [168], выступило важным условием и показателем качества общественных отношений.

Необходимо отметить, что логика дальнейшего повествования будет основываться на понимании партиципации как феномена социокультурно обусловленного, эволюционировавшего в процессе исторического развития общества от примитивных форм к культурному многообразию и вариативности. Детальное рассмотрение содержания и хронологии этого процесса не входило в

---

<sup>1</sup> Основные положения параграфа отражены в статьях:

Стародубцева М.Н. Информационные ресурсы музея состояние и проблемы // Современная культурология: проблемы и перспективы. Выпуск 6: Сборник статей молодых учёных / под ред. Е.В.Листвиной, Н.П.Лысиковой. Саратов: Саратовский источник, 2020. С. 153-156.

Стародубцева М.Н. Социокультурные предпосылки возникновения феномена партиципации в современном музее // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал, 2020. Вып. №1 (78). С.77-83.

Стародубцева М.Н. Социокультурные основания партиципаторного музея // Восьмой Российский Философский Конгресс - «Философия в полицентричном мире». Т.4. Круглые столы. Сборник научных статей. Москва: РФО - ИФРАН - МГУ. Изд-во «Логос», ООО «Новые печатные технологии» (Москва), 2020. С.1201-1203.

задачи настоящего исследования. Важнее, как нам представляется, было выделить ключевые тенденции, события, явления, которые так или иначе способствовали формированию специфических особенностей партиципации, характерной для музейной сферы. На них и был сделан акцент в первой главе исследования.

Широкое распространение партиципаторных практик в современной культуре связано с рядом причин, одной из которых является стремительное развитие технологий, повлекших за собой существенные трансформации культуры и общества. По мнению известного экономиста К. Шваба [204], сегодня мир стоит на пороге Четвёртой промышленной революции, которая связана с дальнейшим развитием информационных технологий. Её уникальность, по словам К. Шваба, помимо высоких темпов развития и широкого охвата, «заключается в растущей гармонизации и интеграции большого количества различных научных дисциплин и открытий» [203, с.13]. Происходит синтез и взаимодействие виртуальных, физических, биологических систем, задающий направления дальнейших технологических прорывов в самых разных областях: геномной инженерии, нанотехнологиях, энергетике. Каждый раз новые технологии преобразовывали системы производства, потребления, транспортировки и поставки. Вместе с ними менялись и многие другие аспекты человеческого существования: возникали новые системы ценностей, представления людей о себе и окружающем мире. С технологиями эволюционировали политические системы и социальные институты, кардинально трансформировавшие мир; возникали новые форматы культурных и социальных практик, менялись ценности.

Согласно теории модернизации Р. Инглхарта и К. Вельцеля [73], социально-экономическое развитие оказывает мощное воздействие на условия жизни людей и их шансы на выживание: с ним коррелируют как социальные практики, так и индивидуальные ценностные установки. Более благоприятные условия существования приводят к закономерному сдвигу от ценностей выживания к ценностям самовыражения. В обществе, благополучном с экономической точки зрения, ценности самовыражения «... по определению оказывают на человека эмансипационное воздействие и ставят его во главу угла, формируя



гуманистическое общество нового типа, в рамках которого свобода и независимость личности распространяется сразу во многих направлениях» [73, с.72]. Этот процесс приводит к ослаблению авторитета власти и усилению акцента на участии людей в общественной жизни.

Актуальная ситуация, отмечает А.И. Скалабан [169], связана с появлением новых форм и видов соучастия в различных контекстах: политическом, социокультурном и так далее. Это обстоятельство стало причиной возрастания исследовательского интереса в отношении различных аспектов партиципаторных практик. Тем не менее, при всем внимании к партиципации со стороны научного сообщества, приходится констатировать отсутствие единства в дефиниции, интерпретации и применении её идей для решения практических задач. Нет согласия даже в отношении транскрибирования этого понятия переводчиками. Так, в одних источниках используются варианты «партиципация», «партиципаторный» [63; 163], в других – «партисипация», «партисипативный» [77; 138], «партисипаторный» [41]. Одни авторы предлагают понимать «participatio» как участие [83], другие – как вовлечённость [216]. Часть исследователей заявляет о формировании культуры участия [5; 96], в то время как другие обозначают то же явление культурой соучастия [100; 353] и так далее. Столь же неоднозначно это явление представлено в информационном социокультурном пространстве на уровне ключевых слов, которые авторы используют наравне с концептом «соучастие»: сотрудничество, взаимодействие, сочувствие, (со)причастность, соуправление, краудсорсинг, сотворчество, вовлечение, делегирование и другие.

Причины сложившейся ситуации И.А. Скалабан [168] видит не только в трудностях перевода, но и в том, что понятие вводилось стремительно в разных исследовательских областях для описания практик участия в различных сферах. Кроме того, в процессе развития общества изменялись качественные характеристики соучастия как социального явления: они становились более сложными и разнообразными. Этот факт не только затрудняет понимание используемых концептов, но и размывает границы понятия.

Исследователь современной городской культуры Н. Самутина [353] также отмечает, что в русском языке часто используют «неудачную» и «нелогичную» форму прилагательного – «партиципаторный». Она настаивает на употреблении понятия «культура соучастия» и аргументирует свою позицию следующим образом: во-первых, в составе слова «соучастие» есть «участие», указывающее на активность как одну из важнейших характеристик рассматриваемого понятия; во-вторых, в нём обнаруживается эмоциональная (со)настроенность как «желание услышать другого», быть соучастным; в-третьих, в нём присутствует приставка «со», указывающая на то, что речь идёт о сообществах и тех практиках, которые осуществляются «в совместном действии». Точка зрения Н. Самутиной находит отражение в некоторых публикациях последних лет, в частности в работах А.В. Смирнова [172; 173], наравне с понятием «партиципаторный музей», используется словоформа «музей соучастия».

Семантическая неоднозначность понятия «партиципация» в контексте данного исследования подводит к необходимости уточнения его содержания. С этой целью предполагается рассмотреть генезис, выявить причины актуализации институтов и практик соучастия в течение последних десятилетий, определить ключевые тенденции их развития в современной культуре.

Анализ научной литературы позволяет выделить несколько условных этапов проявления научного интереса к феномену партиципации в различных видах культуры: генезис, становление и активное продвижение.

*1 этап – генезис (первая половина XX в.)* – связан с введением в научный дискурс понятия партиципации. В научный оборот его вводит французский антрополог Л. Леви-Брюль, употребивший данное понятие в начале XX в. для обозначения особенностей коллективного первобытного мышления [109, с. 62]. В своём исследовании Леви-Брюль не только вводит в научный обиход новый термин, но и определяет ключевые компоненты феномена партиципации. А именно: коллективный характер и сопричастность, проявляющуюся в различных формах.

В этот же период в западных исследованиях культуры и общества возникает интерес к проблеме участия в контексте группового поведения. Правда, в работах первой половины XX века участие практически не рассматривалось как самостоятельный предмет научного исследования. Оно носило скорее инструментальный характер, помогая в изучении поведения индивидов в условиях малых социальных групп и интерпретации таких категорий, как «сотрудничество», «социальная активность», «социальное взаимодействие». На данном этапе фокус внимания таких исследователей, как В.А. Андерсон [220; 221], Б. Барбер [224], Дж. Шмидт [294] и других был сосредоточен на получении эмпирических данных о жизни различных сообществ, роли семьи, социального статуса, пола субъекта в совокупности факторов, определяющих его социальную активность. Эти работы, замечает И.А. Скалабан [168], внесли немаловажный вклад в процесс объективации рассматриваемого явления, однако самостоятельный смысл и статус оно приобрело позже в связи с переходом к развитому индустриальному и далее к постиндустриальному обществу. В контексте общественных отношений соучастие стало рассматриваться как характеристика группы процессов, связанных с удовлетворением общих интересов путём включения в групповые отношения, повышения их качества и устойчивости.

*2 этап – становления (вторая половина XX в.)* – сопряжён с закреплением термина «партиципация» как в социальных науках, так и в науках о культуре с последующей дифференциацией практик участия. На данном этапе соучастие начинает рассматриваться в контексте социальных и политических процессов: сначала в США, а затем и в других развитых странах Запада. По мнению И.А. Скалабан [168], это стало результатом влияния совокупности причин, наиболее значимыми из которых являются следующие:

– опасный для поддержания демократии рост социальной пассивности и снижение интереса населения к вопросам развития общества в послевоенный период;

– рост конфликтов, обусловленных повышением темпов масштабного строительства, осуществлявшегося на территории местных общин без согласования с ними;

– попытки реформирования социальной сферы представителями органов власти, нуждавшимися в поддержке своих проектов со стороны населения.

В рамках последовавших социально-политических преобразований общественное участие, как часть глобального проекта модерна, а затем постмодерна, приобрело характер основной ценности и инструмента преобразования общественных отношений в дискурсе социального развития.

Значительный вклад в осмысление партиципации на этом этапе внесли американские политологи С. Верба и Г. Алмонд, опубликовавшие в 1963 г. работу «Гражданская культура: политические установки и демократия в пяти странах» [304]. Исследователи предположили, что в процессах демократизации важную роль играют в том числе сложные по своей природе ценности, установки, навыки граждан, и провели опрос населения США, Мексики, Италии, Великобритании и Германии с целью установления и сопоставления индивидуальных ориентаций на политику. На основании полученных данных они предложили классификацию типов политической культуры, в рамках которой, помимо приходской и подданнической, обозначили *культуру участия* (или партиципативную культуру), провозгласив «смесь активизма и участия» необходимой стороной демократического правления властных структур [11]. Культура участия, по мнению С. Вербы и Г. Алмонда, – это тип политической культуры, в которой члены общества проявляют «активистскую» роль в существующем государстве и ориентированы на систему в целом, на политические и административные структуры и процессы [11, с.36].

Г.А. Алмонд и С. Верба [10] отметили, что культура участия не вытесняет более ранние модели государственного устройства (приходскую и подданническую), а дополняет или сочетается с ними. Гражданин при таком типе политической культуры может демонстрировать социальную активность, но при этом он же является подданным, то есть подчиняется властям и закону

(подданнический тип), а также состоит членом различных первичных групп (как при приходском типе). Добавление «участнических ориентаций» способствует изменению других ориентаций, а степень их комбинирования по сути определяет различие между политической культурой разных стран, поэтому «обобщенный гражданин» представляет собой смесь участнических, подданнических и приходских ориентаций [11, с.37]. Высказанные исследователями идеи, такие как: сочетание смешанного правления, умеренное политическое участие граждан, вызывающее сдержанность вождей и чиновников; их вовлеченность и включенность в политический процесс послужили основанием для дальнейшего обсуждения проблемы партиципации.

Так, в 1969 г. появилась публикация Ш. Ф. Арнштейн [223], в которой предлагалась типология участия граждан в государственных социальных программах – «лестница гражданского участия». Ш. Ф. Арнштейн выделила три типа участия, предполагающих поступательное движение от неучастия – через формальное участие – к власти гражданина, и представила возможные формы участия граждан на каждой ступени. Участие она определяет как перераспределение власти, позволяющее включать в управление тех, кто в настоящее время исключен из политических и экономических процессов.

Вслед за Ш. Ф. Арнштейн в аналогичных контекстах рассматривали партиципацию П. М. Видеман [309], Дж. Гавента [251], Д. М. Коннор [239], Дж. Нагель [280], К. Пейтман [283], Р. М. Сильверман [295], С. Хики, Д. Мохан [256] и другие, дополняя, адаптируя к разным сферам и модернизируя предложенную ею типологию участия.

Репертуар политического участия, отмечает Ян ван Дет [302], постоянно расширялся: к существующим видам добавлялись новые формы участия. Голосование на выборах, членство в партиях, проведение предвыборных кампаний. Демонстрации в 1960-1970-х гг. дополнились такими нетрадиционными формами политического участия как несогласие, протесты, бойкоты, неодобрение, неприятие, провокации. Они активно использовались набирающими популярность общественными движениями и

неправительственными организациями разной направленности (пацифистскими, экологическими, феминистскими). В 1980-х гг. идея участия вышла за рамки исключительно политической сферы, было положено начало развитию волонтерства и социального участия.

В экономике, например, появился партиципативный менеджмент как способ улучшения бизнес-процессов, основанный на идее соучастия работников в управлении предприятием [19; 135]. Значительную роль в теоретическом обосновании партиципативного менеджмента сыграли работы социальных психологов, социологов, экономистов Р. Ликерта [269], Р. Ловериджа [268], Д. Мак-Грегора [271], С. Мормана [276], Д. Тредуэя с соавторами [301], Р. Эмерсона [245]. Ими были описаны различные системы и стили управления, основанные на соучастии; разработаны условия и предпосылки соучастия работников в управлении организацией; выделены личностные и организационные факторы, влияющие на процесс вовлечения сотрудников. В производственной сфере произошло повышение актуальности коллективного творчества, активности и коммуникации. Идеальной моделью работника нового типа становится свободный, креативный, демонстрирующий гибкость «художник», способный противостоять серийности производства и стандартности общественных отношений. А партиципация перерастает в необходимое условие эффективности управления производством, в рамках которого работник более не может ограничиваться выполнением исполнительских задач. Теперь он должен принять новые требования: соучастия в управлении, коммуникации, творчестве, производстве ради производства.

Формируется партиципативный подход и в экологии, где партиципация выступает в качестве эффективной стратегии охраны природы путём вовлечения людей в деятельность экологических движений. Этим вопросам посвящены работы К. Лавери [267], О.Н. Наесса [279], А. Яницкого [216].

В социокультурных исследованиях в отношении партиципаторных практик складывается подход, в рамках которого партиципация в обществе представляется одновременно процессом, результатом, формой и механизмом вовлечения людей

в процессы принятия решений, влияющих на их жизнь. Включение отдельного индивида или группы индивидов в общую деятельность направлено на достижение значимого и социально одобряемого результата. В этих контекстах исследовали проблему партиципации А. Корнвелл [240], И.А. Скалабан [169]. Кроме прочего, партиципация стала методом проведения социологической диагностики с участием сообществ и стимулирования их к развитию, о чём свидетельствуют работы М. Буравого [232], Н.Д. Вавилиной [38], Дж. К. Гленна [251], Р. Райсона и Х. Бредбери [286], Ж. Шевалье и Д. Баклза [238] Е.А. Шуклиной [215].

Интерес к партиципации проявился даже в тех сферах, в которых традиционно процессы участия были жёстко ограничены и строго регламентированы – в медицине и в образовании. В медицине всё большее значение приобретает метод лечения, предполагающий активное вовлечение пациентов в процесс принятия врачебных решений. Подробно он представлен в исследованиях Дж. Флорин [247], Л. Мактиер [273], Б. Редли [287] и других. В образовании на основе принципов партиципации разработаны методы обучения и развития учащихся. Они описаны в работах Е.А. Казаевой [77], В.И. Козел [92], С.В. Мельниковой [127], Е.Ю. Никитиной [138], Н.С. Шкитиной [207].

Специфическим форматом культуры соучастия, получившим широкое распространение в мире, стали волонтерские движения, которые в отечественной традиции чаще обозначают термином «добровольчество». Явление это не новое, однако к концу XX столетия волонтерство значительно расширило арсенал деятельности и сейчас затрагивает различные сферы социального взаимодействия [54; 145]. Исследователь общественных движений О.Н. Яницкий [217] в качестве ключевых признаков добровольчества обозначает его нацеленность на сохранение и умножение общего блага, бескорыстность, самоотверженность и самоорганизацию. Он предлагает различать два типа современных волонтеров: гражданские и государственные. Гражданские волонтеры – это люди, способные к самоорганизации, лично мотивированные на помощь другим, ставящие интересы отдельных людей и групп выше собственных. Они руководствуются

идеалами добра, взаимопомощи, справедливости. В отличие от них, государственные волонтеры идеологически, статусно и материально мотивированы государством. Они проходят специальную подготовку и заинтересованы в получении управленческого опыта для продвижения по карьерной и социальной лестнице. Как правило, задачи государственных волонтеров сводятся к выполнению инструкций в контексте необходимости учитывать направляющую волю государства.

В сфере культуры волонтерство чаще всего представляет собой помощь добровольцев в проведении мероприятий и поддержке культурных проектов. По словам Н.И. Горловой [54], основными задачами культурного волонтерства являются: сохранение и продвижение культурного достояния, формирование культурной идентичности; популяризация культурной сферы среди молодежи; развитие ответственности за сохранение культурного достояния, а также сохранение «исторической памяти». К практике привлечения волонтеров всё чаще обращаются и музеи [208]. При этом, отмечают исследователи, наблюдается усложнение функций, выполняемых волонтерами в музейных учреждениях. Помимо помощи на мероприятиях, их привлекают «...к работе в фондах или работе в пресс-службе музея – отделах, которые еще несколько лет назад считались недоступными для волонтеров» [7, с.5]. Несмотря на высокую ценность волонтерства, считаем необходимым отличать данный формат от соучастия в партиципаторных музейных практиках, так как волонтеры имеют иную мотивацию и целевые установки, а их действия ограничены предписанными музейными работниками задачами.

Расширение сферы применения партиципаторных практик инспирировано не только распространением идей политической демократизации общества, но и зарождением в 1950-е годы движения DIY (англ. Do It Yourself - «сделай это сам»). В данном случае необходимо уточнить, что изготовление предметов и услуг «для себя» в истории человечества существовало всегда. Многие люди были вынуждены шить себе одежду изготавливать или ремонтировать предметы быта. Более того, в России в 30-е гг. XX столетия начинает выпускаться журнал



«Техника - молодёжи», в котором под рубрикой «Сделай сам» подробно рассказывалось о том, как изготовить те или иные вещи, а на уроках труда советских школьников обязательно обучали базовым навыкам шитья и ремонта бытовых предметов. Однако культурным трендом данный вид активности стал только во второй половине XX столетия. В немалой степени этому способствовало развитие медиа.

По словам Э. Тоффлера, движение DIY ознаменовало собой трансформацию экономической сферы. Произошёл переход от пассивного потребления к активному производству товаров и услуг для себя: «Появление "производителя для себя", вызванное стремительным ростом цен на многие услуги, распадом бюрократии обслуживания, доступностью технологий Третьей волны, проблемами структурной безработицы и многими другими аналогичными факторами, ведет к возникновению нового стиля работы и устройства жизни» [182, с.447]. Движение «сделай сам» тесно связано с явлением просьюмеризма (англ. producer+consumer – «профессиональный потребитель», «производитель для себя»), также описанным Э. Тоффлером. Рассматривая просьюмеризм через призму экономики, Тоффлер констатирует появление нового типа людей, объединяющих в себе потребителя и производителя, участвующих в разработке и производстве товара с целью придать ему требуемые характеристики. С просьюмеризмом Тоффлер связывает и возникновение множества новых социальных групп самого разного направления, объединённых идеей оказания помощи людям в самостоятельном решении их проблем и переходом к самообслуживанию.

Возникнув как альтернатива использованию наёмного труда в работах по дому (ремонт, строительство, благоустройство и другое), движение DIY быстро распространилось на другие виды деятельности, связанные с производством товаров и услуг без прямой помощи профессионалов. Причём, отмечает Д.В. Вольф: «Вплоть до конца 1980-х гг. DIY-поведение определялось в первую очередь экономическими факторами (товарным дефицитом и низкой платежеспособностью населения), в последующем на первый план вышли

мотивы, связанные с творческой самореализацией и развитием независимой и социально значимой личности» [47, с.166]. К концу XX столетия оно стало неотъемлемой частью повседневной культуры во многих странах мира.

Культура повседневности в эпоху постмодерна стимулировала появление широкого спектра различных DIY-практик. В них человек не просто зритель или потребитель продуктов, а их активный творец: от элементарных форм рукоделия до дизайна одежды и интерьера; от сочинения музыкальных произведений до создания цифрового искусства. По мнению Д.В. Вольф [47], артефакт можно отнести к DIY-практике, если он создан самостоятельно, предназначен для себя или своих близких; при этом в культуре могут существовать профессиональные организации, занимающиеся изготовлением таких продуктов, но человек к ним не обращается принципиально. Культура DIY в представлении Д.В. Вольф отличается от самообслуживания, так как имеет гораздо большее отношение к сфере творчества и обладает важными свойствами: позволяет удовлетворять потребности рядового субъекта культуры; даёт возможность действовать вне рамок профессиональных институтов и руководствоваться собственным художественным вкусом; имеет творческий характер и не преследует материальной выгоды, хотя и не исключает её. Д.В. Вольф полагает, что значимыми для DIY-активности являются не только экономические причины (желание сэкономить, отсутствие необходимого товара или его дефицит), но и социальные. DIY-деятельность позволяет любому человеку повысить свою компетентность, а через неё и социальный статус; реализовать свою индивидуальность и потребность в принадлежности к группе. DIY-практики предлагают иной формат повседневной культуры, в которой значимым элементом становится межличностная коммуникация, возможность объединяться в сообщества, испытывать удовлетворение от общения с людьми, сплотившимися на основе общих интересов [310]. Развитие движения «сделай сам», по мнению Г. Драйдена, «... не заканчивается на самостоятельной покраске своего дома и самостоятельном уходе за своим садом». Оно «... заключается в самостоятельном управлении всей своей жизнью» [65, с.97]. Современная этика DIY требует, чтобы

человек брал вопросы культурного производства в свои руки. Это в немалой степени содействует росту активности и инициативности различных социальных групп, приводит к возникновению в обществе носителей новой идентичности.

Последующее распространение партиципации в общественной сфере связано как с попытками её теоретического осмысления и обоснования, так и с расширением числа контекстов использования данного понятия, поиском форм и механизмов участия, позволяющих различным сообществам выражать своё мнение или оказывать влияние на принятие решений в различных областях жизнедеятельности, в том числе в музейной сфере. В представлении А. Хупер-Гринхилл [259] это произошло в том числе в связи с переходом к экономике, основанной на знаниях и информации. Рост массового образования, появление новых технологий производства кардинальным образом изменили не только представления учащихся об обучении, но и представления поставщиков образовательных услуг о подходах к нему. Знание больше не является единым и универсальным, оно становится множественным, с широким диапазоном взглядов и точек зрения. В этой ситуации для посетителя музея авторитетное мнение его сотрудника – одно из множества других.

Основу такого подхода составляет изменившееся представление о природе культурных ценностей. Системы ценностей, формирующиеся в постиндустриальном обществе, приводят к возрастанию гражданской активности населения: «Общественность, не желающая больше играть роль вымуштрованных статистов, проявляет все большую самостоятельность, бросая вызов элитам» [73, с.73]. Ценности теперь не мыслятся как универсальные. Они варьируются в зависимости от тех или иных групп и сообществ, поэтому возникает необходимость в создании механизма взаимодействия культурных институтов с конкретными сообществами, которые из потребителей культуры становятся активными и непосредственными участниками культурного процесса. Это, в свою очередь, предполагает активное участие аудитории в принятии решений, связанных с вопросами культуры; обеспечение равного доступа к творческим ресурсам; возможность комментировать или перерабатывать истории, которые

рассказывают музеи и другие культурные институты. В соответствии с представлениями М. Пахтера и Ч. Лэндри: «Принцип участия в культуре определяется прежде всего качеством коммуникации, степенью включенности в нее представителей различных групп и сообществ, их творческой ориентацией и лишь в последнюю очередь тем, кто контролирует культурные объекты» [144, с. 82].

*3 этап – активное продвижение (конец XX - начало XXI вв.)* – связан с развитием информационно-коммуникационных технологий и расширением доступа к сети Интернет. Новые технологии позволили вовлечь большее количество людей в совместную работу, общение, процесс генерирования и распространения информации, и стали неотъемлемой частью расширения культуры соучастия в условиях глобализации и становления информационного общества.

Технологии Web 2.0 кардинально изменили модели работы и взаимодействия различных сфер деятельности с пользователями. Ведущий принцип Web 2.0, по словам Т. О’Рейли [282], идеолога данной концепции, заключается в следующем: чем больше людей использует сервис, тем он становится лучше, так как он действует как разумный посредник и использует ресурсы самих пользователей. Таким образом, новые веб-технологии были усилены за счёт коллективного разума. Это привело к появлению текстов, связанных с обоснованием технологий культуры соучастия в интернет-пространстве. Одним из основоположников изучения культуры соучастия в пространстве медиа является американский философ и культуролог Г. Дженкинс [265; 266]. В своих работах, посвящённых социальным сетям, аудитории, влиянию медиа на сообщество, Дженкинс определяет культуру соучастия как культуру, позволяющую свободно выразить художественный талант и гражданскую активность, делиться своими творениями с другими. По мнению Дженкинса [265], в культуре соучастия пользователи мультимедиа являются активными участниками, а не пассивными потребителями. Они не только потребляют медиа-контент, но и создают и распространяют его, используя

широкий круг действий, ставших доступными в цифровую эпоху. Отсюда вытекают следующие критерии культуры соучастия:

- относительно низкие барьеры для художественного самовыражения и гражданской активности;
- сильная поддержка для создания и обмена творениями с другими;
- неформальное наставничество, с помощью которого более опытные передают свои знания новичкам;
- участники считают свой вклад значимым и чувствуют свою социальную связь с другими.

Исследователь отмечает, что не каждый человек должен вносить вклад в общее дело, но каждый имеет право это сделать. Также Дженкинс выделяет в качестве ключевых форм культуры соучастия:

- принадлежность / установление связей – членство, формальное и неформальное, в онлайн-сообществах, сосредоточенных вокруг различных форм средств массовой информации;
- выражение – создание новых креативных форм;
- совместное решение проблем – совместная работа в командах, формальных и неформальных, для выполнения задач и развития новых знаний;
- распространение – формирование потока медиа.

Значимую роль Дженкинс отводит школе как месту, где ребёнок может получать навыки, необходимые для развития партиципаторной культуры. К таким навыкам относятся: игра, перформанс, симуляция, осмысленный выбор, мультизадачность, распределённое познание, коллективный разум, суждение, трансмедийная навигация, умение работать с сетью, умение вести переговоры. Одним из важных выводов, к которым приходит Г. Дженкинс, является вывод о необходимости рассматривать культуру соучастия как следствие сдвига в культуре в целом, а не только в области интернет-технологий. Чрезвычайно важными представляются его идеи в отношении распространения результатов исследования на социальнокультурную сферу, к которой относятся и музеи.

Критически оценивая концепцию Г. Дженкинса, М. Шифер [293] отмечает, что культура соучастия – это не только создание сообществом коммерческих медиа-текстов (как у Дженкинса), она связана с производством и за пределами установленных каналов. Она предполагает включение различных областей накопления, архивирования и конструирования, протекающих явно или неявно. В процессах производства происходит смешивание пользователей и производителей, начинают размываться традиционные различия, например, различия между пользователем/производителем и аудиторией/отправителем. Культуру соучастия, по мнению Шифера, следует понимать как расширение традиционных культурных индустрий за счёт пользователей. При этом культура соучастия далека от высказываемых романтических представлений и очень разнородна. Она характеризуется множеством различных конфигураций, на которые влияют часто противоречивые интересы.

С необоснованностью точки зрения, отстаивающей исключительно положительную роль культуры соучастия, согласны и другие исследователи, например, К. Фукс [248]. Размышляя о социальных медиа в контексте культуры соучастия, он утверждает, что Интернет, в котором доминируют различные корпорации, эксплуатируя пользователей, может не являться партиципаторным и не иметь никакого отношения к теории демократического участия.

Однако несмотря на наличие вполне обоснованных критических замечаний, реализация идей культуры соучастия на рубеже XX–XXI вв. становится неотъемлемой частью деятельности различных институтов. В ответ на растущий глобальный интерес к общественному участию в 1990 г. была основана Международная ассоциация публичной партиципации (IAP2-International Association for Public Participation), в задачи которой входит продвигать и улучшать практики участия в разных. Филиалы IAP2 функционируют в Австралии, Франции, Южной Африке, Великобритании, Ирландии, Канаде, США<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Сайт Международной ассоциации публичной партиципации [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.iap2> (дата обращения: 15.12.2020).

В наши дни соучастие как культурное явление получило широкое распространение в разных сферах общества, обретя свою специфику в различных культурах, странах, регионах, сообществах, видах деятельности.

В немалой степени этому содействовало зарождение так называемой «экономики впечатлений». По мнению Б. Дж. Пайна II и Дж. Х. Гилмора [143], она пришла на смену сырьевой экономике, в рамках которой сокращение затрат на производство предполагалось за счёт роста его масштабов, а единственным выходом в конкурентной борьбе между производителями на протяжении многих лет считалось снижение цен. Однако в новых экономических условиях этот тип конкуренции перестал гарантировать рост и прибыльность компаний. Одних товаров и услуг для повышения потребительской ценности коммерческих предложений стало недостаточно. В числе причин авторы называют: обостряющуюся рыночную конкуренцию, которая заставляет искать новые способы привлечения покупателей; рост благосостояния населения; эволюцию потребительской ценности (от сырья, товаров, услуг – к впечатлениям); появление новых технологий.

Признание впечатлений отдельным экономическим предложением, по словам Пайна и Гилмора, является залогом экономического роста и открывает новые возможности в деятельности компании, которая может научиться продавать то, что когда-то было бесплатным. Впечатления – это экономическое предложение, которое всегда было рядом, но ему уделяли мало внимания. Между тем в рамках идеологии экономики впечатлений покупатель готов платить за услуги гораздо больше, если они дарят «незабываемые минуты», приятные чувства и ощущения во всех областях впечатлений (развлечении, обучении, уходе от реальности, эстетике): «Когда человек покупает услугу, он покупает ряд действий, которые выполняются от его имени. Но когда он покупает впечатление, он платит за незабываемые минуты своей жизни, подготовленные компанией (как в театральной пьесе), т. е. за собственные чувства и ощущения» [143, с.5]. При этом организация впечатлений предполагает не развлечение клиента, а его

---

вовлечение в процесс на личностном уровне. Это позволяет персонифицировать услугу, сделав её уникальной для каждого потребителя; содействует его активному участию в действе, которое надолго остаётся в памяти и становится фактом личной биографии. Следуя этой концепции, различные компании создают специфические пространства для участия посетителей и их погружения в среду, воздействующую на все органы чувств, стимулируя таким образом покупки, посещения, сделки или потребность в услугах. Соревнуясь за внимание публики, пытаясь заинтересовать её, торговые учреждения могут инкорпорировать отдельные практики музеев, устраивая экспозиции подлинников и раритетов. Музеи, в свою очередь, становятся частью инфраструктуры развлекательных организаций, что радикальным образом меняет традиционные основы их деятельности.

В новой ситуации, как уже говорилось, модифицируется роль субъекта деятельности. Современному работнику уже недостаточно только создавать продукт. Он должен креативно мыслить и уметь его презентовать, активизируя творческие способности и качества, далеко выходящие за пределы привычных профессиональных требований. Рассуждая о креативности как движущей силе развития общества, Р. Флорида [191] подчёркивает, что её стимуляция у сотрудников фирм и сообществ привела к тому, что «творческий этос» вышел за рамки профессиональной деятельности и проник во все сферы нашей жизни, включая новые формы досуга и организации сообществ. Вследствие этого значительная часть людей, испытывая потребность в таком образе жизни, который благоприятствует развитию креативности, индивидуальности, самоутверждению, реализует эту потребность с помощью различных практик соучастия. Творческие способности, активная жизненная позиция людей, играющие ключевую роль в экономике, стали рассматриваться и как движущая сила развития городов и населяющих их сообществ в противовес ценным ранее местоположению, природным ископаемым, доступу к рынку [144]. В концепции «Креативного Города» Ч. Лэндри [116] важное место отводится «творческим индустриям», основанным на использовании ресурсов культуры, а также



культурным институтам – музеям, галереям, театрам. Они являются значимым источником креативности и развития местной идентичности, «притягивая» представителей искусства для создания креативной среды и стимулирования творческой активности людей в других направлениях.

Таким образом, партиципация как предмет научного изучения и общественного интереса, сформировавшись в первой половине XX в., получила широкое распространение в различных областях научного знания во второй половине XX в., выступив на рубеже XX–XXI вв. в качестве метода, стратегии, механизма или условия совершенствования различных культурных и общественных процессов. Демократизация политических процессов, трансформация экономической сферы, стремительное развитие технологий, вызвали изменение базовых принципов общественного устройства и привели к появлению новых социальнокультурных практик, основанных на идеях соучастия.

Сформировавшееся к настоящему времени многообразие воззрений на феномен партиципации в культуре, на наш взгляд, следует воспринимать не как проблему, связанную с необходимостью выбора одной концепции, наиболее «подходящей» для данного исследования и игнорирования всех остальных, не соответствующих ему. Автор склоняется к иной точке зрения, основанной на междисциплинарном подходе и интеграции имеющихся знаний; учёте тех смыслов, которыми рассматриваемый феномен обрастал и обогащался на протяжении всего периода её изучения. Поэтому при обосновании собственной концепции мы будем опираться на ключевые положения партиципации, представленные в различных научных областях, предопределивших появление партиципаторных музейных практик.

## 1.2. Роль искусства в становлении партиципаторных практик<sup>3</sup>

Отдельного рассмотрения, на наш взгляд, заслуживает роль искусства в становлении партиципаторных практик. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, именно в искусстве обнаруживается всплеск интереса к практикам, основанным на соучастии автора и реципиента при создании коллективных художественных проектов. Примеры такого рода наблюдались на протяжении всей второй половины XX в. Однако к концу столетия ориентированность на соучастие в искусстве растёт по экспоненте. Художник начинает восприниматься как производитель ситуаций, а зрители позиционируются как соавторы или соучастники творческого процесса. Этому вопросу посвящены исследования, например, К. Бишоп [28] Н. Буррио [34], А.В. Вальковского [43], К. Краванья [264], Р.С. Осминкина [140] и других.

Во-вторых, именно в искусстве зародилась идея о необходимости модификации музея как институции. На это указывают К. Бишоп [28], Б.Гройс [58], А. Жилев [4; 68], В. Мизиано [131] и др. Инновационные процессы в искусстве потребовали деконструкции экспозиционного пространства и привели к переоценке миссии музеев, ставших «ключевым центром» [211] и наиболее «эффективным испытательным полигоном» [27] искусства. И если социокультурные факторы, обозначенные ранее, влияли на развитие музея скорее опосредованно, то тенденции в искусстве напрямую стимулировали эволюционирование музея. Ведь именно искусству удалось сместить границы «между теми, кто действует, и теми, кто смотрит» [154, с.22]. Сначала между зрителями и художниками, затем между музеем и его посетителями.

С этих позиций художественная среда рассматривается нами как система, которая, подвергаясь влиянию социокультурных факторов определённой исторической эпохи, с одной стороны, заимствует часть её свойств и качеств, с

---

<sup>3</sup> Основные положения параграфа отражены в статье:

Стародубцева М.Н., Чистякова М.Г. Партиципаторный музей в контексте искусства соучастия // Вестник Челябинского государственного университета. 2019. № 12 (434). С. 105-110.

другой – становится источником инспирации различных трансформаций в социальной сфере. Представители искусства нередко находились в авангарде социально-политических событий, особенно в периоды политических, экономических или социальных кризисов. Они конструировали и претворяли в жизнь нестандартные художественные формы отражения действительности, политической борьбы и самовыражения. В этом контексте искусство предстаёт как художественная форма социальной практики.

Теоретики расходятся во мнении о том, какие именно события можно считать отправной точкой в развитии *партиципаторного* искусства. В частности, Дж. Гленн [252], рассуждая о предыстории партиципации, делает отсылку к Франции XIX века. Он описывает процесс подготовки художественных произведений парижскими студентами факультета искусств и архитектуры. По словам Дж. Гленна, студенты прошлого, не успевшие завершить работу к назначенному сроку, грузили недописанную картину в тачку и доделывали своё произведение по дороге в университет. По ходу движения все те, кто встречался студентам (фермеры, трактирщики, прохожие), давали свои наставления по улучшению картины, например, рекомендовали добавить тот или иной цвет. Таким образом, финальный вариант картины оказывался плодом коллективного творчества.

Художественный критик Т. де Дюв [61], не использующий напрямую в своих текстах термина «партиципаторное искусство», тем не менее убедительно выявляет его истоки, также обращаясь к истории французского искусства. Анализ художественной жизни Парижа второй половины XIX в. приводит его к выводу об особой роли в развитии искусства Салона отверженных. Своего рода точкой бифуркации для него оказывается отказ Салона от жюри. Как следствие, резко повышается статус зрителя, обретающего субъектность. Ведь если прежде вкусы массового зрителя определяло жюри (посредством строгого отбора работ на выставку), то в его отсутствие функции критика переходят к зрителю. Теперь именно зритель вынужден самостоятельно формировать точку зрения на то или иное произведение, тогда как раньше за него это делали другие.

В свою очередь, К. Бишоп [28; 226] и Кр. Краванья [264], размышляя об истоках партиципаторного искусства, отсылают к периоду зарождения исторического авангарда начала XX в., а Н. Буррио – к хэппенингам и перформансам участников движения «Флюксус» (вторая половина XX в.) [34]. Авторы сходятся в одном: социальная роль искусства, так же как и музея, становится наиболее обсуждаемой в периоды экономического или социального кризиса, стимулирующего появление новых тенденций в культуре и искусстве. Об этом же говорят Б. Альтшулер [12], К. Э. Браун и Ф. Майресс [233], А. Жилиев [4].

По мнению К. Бишоп, наиболее важным историческим периодом в становлении партиципаторного искусства, обусловившего появление партиципаторных музейных практик, стал XX век, на протяжении которого она выделяет значимые точки трансформации. Каждая точка соответствует определённым социально-политическим событиям, вызвавшим подъём движений за социальные преобразования: европейский исторический авангард, связанный с 1917 годом; неоавангард, «который привёл к событиям 1968-го»; крах идеи коммунизма в 1989 году [28, с.11]. Каждый период сопровождался переосмыслением социально-политического потенциала искусства и приводил к пересмотру процесса творческого производства, а также форм потребления и демонстрации творческого продукта.

Развивая мысль К. Бишоп, рассмотрим каждый из выделенных ею периодов с целью выявления наиболее значимых модификаций, которые развивались в логике «социально-политические события – тенденции в искусстве» и вызвали в дальнейшем преобразование музея и появление партиципаторных музейных практик.

*В начале XX в.* толчком к зарождению новых подходов в искусстве и их широкому распространению стали, по мнению К. Бишоп [226], социально-политические события, происходившие в трёх странах: Италии, России и Франции. Они так или иначе стимулировали рост разных типов партиципаторных практик в искусстве, прежде всего, в сфере театра и перформанса.

В частности, в рамках *итальянского футуризма* на фоне приверженности идеям нации и войны, ставшим идеологической основой итальянского фашизма, возникли новые формы зрительства и произошло открытие художественного жанра *serate* (в переводе с итал. – вечеринка), предвосхитившего появление перформанса. Этот протоперформанс, в большей степени способствовавший формированию пространства коллективного присутствия и самопрезентации, чем живопись и литература, стал выражением политического и художественного действия и использовался для придания искусству динамизма и эмоциональности.

Начиная с 1910 г. деятели итальянского футуризма во главе с Ф.Т. Маринетти реализовали множество проектов, в рамках которых участие понималось как конец традиционного зрительства. Зритель отныне не мог занимать позицию стороннего наблюдателя: от него требовалась тотальная эмоциональная включённость и участие, нередко эпатажное и деструктивное (например, забрасывание выступающих овощами или оплевывание выставленных на всеобщее обозрение картин). Участие публики стимулировалось различными способами и провокациями. Часто исполнители и публика переходили к открытым нападкам друг на друга, превращая мероприятие в дебош. В результате возникает синтез насилия, источником которого становится искусство, и публики, желающей участвовать в этом насилии. Здесь, по мнению К. Бишоп, происходит «... появление дихотомии активного/пассивного, которая будет господствовать в дискурсе об участии на протяжении XX века: традиционный театр высмеивается за то, что производит пассивность» [28, с.72], в то время как футуристический перформанс «... формирует более динамичное, активное зрительство» [там же].

Футуристы с большим раздражением отвергали все проявления культуры прошлого, включая музеи: «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными» [120, с.7]. В одном из манифестов Ф.Т. Маринетти сравнивает музеи с кладбищами, на которых собраны «тела, не знающие друг друга», и призывает «затопить склепы музеев»: «Восхищаться старой картиной – это означает изливать нашу чувствительность в погребальную урну, вместо того,

чтобы швырнуть её вперёд сильным движением активного созидания» [120, с.8-9]. Однако говорить о сущностном изменении музея как институции под влиянием этих заявлений и событий было бы преждевременно. Они скорее стали предтечей последующих изменений в этой сфере.

Изменения, происходившие в *российской культуре* после революционных действий 1917 г. сыграли более заметную роль в формировании партиципаторного искусства и эволюционировании музея. Демократизация социального строя и социальных взаимоотношений, писал в 1923 г. Н. Тарабукин, отразилась как на творчестве, так и на зрителе, его воспринимающем. На смену элите, являвшейся до этого момента основным потребителем эстетических ценностей, пришёл массовый зритель, ожидающий от искусства новых форм, выражающих новые идеи. По словам Тарабукина: «Современность предъявляет к художнику совершенно новые требования: она ждёт от него не музейных картин и скульптур, а вещей социально оправданных и по форме, и по назначению» [181, с.16-17]. Под влиянием новых зрительских запросов искусство стало демократизироваться.

В первые годы становления советской власти на фоне сложной военно-политической обстановки, идеологической борьбы и социального кризиса осуществлялись настойчивые попытки переосмыслить сущность культуры и её предназначение в новом государстве. Высказывались разные, иногда противоречивые, точки зрения. Например, члены Пролеткульта (пролетарских культурно-просветительских организаций, активно действовавших в период с 1917 по 1920 гг.), руководствуясь идеологическими представлениями одного из своих лидеров – А. Богданова, развивали идею культурной революции и новой пролетарской культуры, специфическими особенностями которой были коллективный труд и свобода от фетишей прошлого. Ценности предшествующих исторических периодов решительно отвергались: «Товарищество пролетариата, а с ним и пролетарская культура возникают в труде, расширяются и оформляются в социальной борьбе. Эта борьба ведёт к разрушению различных фетишей прошлого» [29, с.52]. Творческий процесс приравнивался к процессу

производственному, а культура мыслилась пролеткультовскими теоретиками, например С. Третьяковым, не как «система вещей и знаний», а как «система орудий и методов в действии», служащих политическим идеалам пролетариата [184]. Пролеткультовцы, объединившие в своём движении десятки тысяч индустриальных рабочих (именно они должны были творить новую культуру), стремились к созданию абсолютно нового искусства, театра, литературы – для пролетариата и о пролетариате. Этому должны были способствовать многочисленные студии (своеобразные творческие лаборатории), в рамках которых продвигалась идея коллективного производства и формировалось так называемое производственное искусство или производственничество [117].

В то же время А.В. Луначарский, соглашаясь с тем, что пролетарская культура отличается от буржуазной, считал, что она не должна отвергать творения гениев прошлого. Наоборот, им надлежит занять почетное место и послужить для свободного творчества мировой культуры, во главе которой идет пролетариат. Пролетариат не может не использовать огромный потенциал прошлого: «Огромная задача – постепенно наполнить социалистическим духом это чрезвычайное по размерам скопление всякого рода действительных и сомнительных ценностей без того, чтобы разрушить их, зная, что такова задача пролетариата как диктатора, пролетариата, поскольку он стоит у государственной власти. Надо использовать академии, университеты, музеи, лаборатории, школы, театры, концерты, выставки и т. д. и т. д.» [115, с.111]. «Надо переработать весь этот аппарат в подлинное орудие социалистической культуры» [там же]. При этом важно предоставить возможность развития всем художественным лицам и группам, не позволяя: «...одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретённой традиционной славой, либо модным успехом» [113, с.1].

В противоречивом поиске нового в искусстве зародилось множество новаторских движений, экспериментальных художественных форм, инновационных подходов, получивших обобщённое название исторического авангарда. Авангард в искусстве характеризовался нетерпимостью в отношении к любой позиции, кроме собственной. Его отличало перманентное

экспериментаторство и жажда обновления; желание создать принципиально иное искусство, способное к жизнестроительству, к созданию нового мира и нового человека.

По мнению К. Бишоп [28], для современных социально ангажированных практик огромное значение имеют как возникшие в рамках исторического авангарда идеи коллективного авторства, так и народные способы творческого выражения и их «(не)сочетаемость» с проблемами качества. Причём наиболее содержательный аналог современного партиципаторного искусства исследователь видит в театральной сфере того времени:

- театральные постановки В. Мейерхольда, предусматривавшие различные варианты участия в них публики;
- многочисленные любительские театральные коллективы, опиравшиеся на идеологию коллективного непрофессионального театра П.М. Керженцева, где каждый член театра участвовал во всех этапах подготовки: от выбора пьесы и сбора реквизита до постановки сцен и распределения ролей;
- массовые представления, такие как художественная реконструкция Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца» 7 ноября 1920 г.;
- инсценировки и масштабные революционные праздники.

В этих примерах обнаруживаются истоки современного иммерсивного театра, посетителей которого приглашают к совместному с актёрами действию, предлагая стать соучастниками постановки.

Новые перформативные практики театрального искусства и массовых представлений послужили основанием для развития двух различных форм партиципаторного присутствия. Первая – коллективное производство – использовалась пролеткультовским театром для мобилизации коллективного сознания и создания образа коллективности. Вторая – участие любого желающего в деиерархизированном творческом процессе – поддерживалась государством как любительская культура и позволяла пролетариату выступать в роли субъекта репрезентации.



Развитию партиципаторных практик также способствовала и деятельность *дадаистов*, активизировавшихся в Париже после окончания первой мировой войны. Движение дадаизма, возникшее в 1916 г. в Цюрихе как реакция художественной интеллигенции на жестокость, бессмысленность и бедствия Первой мировой войны, в своих программных манифестах отрицало логику, разум и прогресс. По мнению дадаистов, именно разум стал источником многих несчастий человечества, создавал условия для саморазрушения, подталкивал мир к катастрофе и безумию войн. Протест дадаизма был направлен не столько против бессмысленности трагических событий Первой мировой войны, но прежде всего против разума как источника их инспирации. Именно поэтому дадаисты использовали иррациональные средства самовыражения. Ключевыми принципами их творчества становятся автоматизм письма, принцип случайности, что позволяет адекватно передать царящие повсюду хаос и абсурд [167]. Движение дадаизма быстро становится интернациональным, его «ячейки» открываются во множестве стран. И хотя эти группы имели много общего, тем не менее они отличались друг от друга степенью политизированности: наиболее радикальным в этом отношении оказался берлинский дадаизм.

Особое место в истории искусства, по мнению М. Сануйе [164], занимает парижский дадаизм. Если прежде дадаисты реализовывали свои проекты, представляющие собой некие протоперформансы, в закрытых пространствах небольших кафе и галерей, то парижские дадаисты начиная с 1921 г. выходят во «внеинституциональное публичное пространство» [28, с.104]. Крайне важным для них было создание ситуаций, формирующих новый тип художественного действия и зрительства. Выход в публичное пространство Андре Бретон интерпретировал как способ объединения искусства и жизни посредством установления связи между произведением искусства и повседневными практиками. Акции парижского дадаизма, направленные на вовлечение публики, включали в себя разнообразные мероприятия (визиты, конференции, праздники, экскурсии, голосования и другое), носящие характер абсурда и представляющие собой пародии на существующие социальные формы. В отличие от

идеологизированных, но по сути своей позитивных и конструктивных массовых представлений постреволюционной России, дадаисты стояли на всеотрицающих, антиидеологических позициях, используя общественное пространство для подрыва традиционных устоев и морально-эстетических норм [28].

Деятельность авангардистов в разных географических точках и социально-политических условиях, считает К. Бишоп [28], способствовала обозначению нового пространства для включения зрителей в художественный процесс, а вопрос соучастия в искусстве на десятилетия вперед проблематизируется в политическом контексте. Кроме того, отмечает К. Краванья [264], в зависимости от доминирования той или иной системы взглядов, на основании которой выстраивали свою деятельность представители различных течений искусства авангарда, возникают разнообразные *тенденции* в партиципаторном искусстве, предъявляющие различные требования к проблеме соучастия:

- революционные, предполагающие сближение искусства с реальной жизнью;
- реформаторские, развивающиеся в русле демократизации искусства;
- игровые и/или обучающие, обладающие меньшей политической подоплёкой и направленные на формирование восприятия и сознания зрителей.

Следующий этап, связанный с обращением к партиципаторным практикам в искусстве, пришёлся на начало второй половины XX столетия. В 1950–1970-х гг. так же, как и на предыдущем этапе, искусство, его формы, функции и институции подверглись переосмыслению и трансформации, опосредованной особенностями текущего исторического периода. Обострившиеся противоречия общества потребления в западноевропейских странах; война во Вьетнаме; деколонизация стран Африки; активизация движения против различных форм дискриминации, в том числе расовой; переосмысление традиционных культурных ценностей; эмансипация как женщин, так и молодёжи; сексуальная революция обусловили, по мнению К.Г. Мяло [136], А.М. Разгона [153], Т. Рошака [160], рост социально-политической активности населения и возникновение движения контркультуры.

Предметом пристального внимания и критики оказались практически все сферы жизни общества – от политики и образования до семейных ценностей. Значительная роль в этом процессе принадлежала эстетике контркультуры. Центром протестных событий стали университеты Европы и Северной Америки, по которым в 1960–1970-х гг. прокатилась волна бунтов и массовых акций неповиновения. Самые драматические события произошли во Франции, где в 1968 г. выступления парижских студентов, недовольных сложившейся системой образования, перетекли в массовые беспорядки и забастовки населения, требующего отставки правительства, установления социальных льгот и гарантий.

Там же, в Париже, как отмечает К. Бишоп [28], в этот период обозначились новые формы партиципаторного искусства, продолжающие сюжеты, зародившиеся на предыдущем этапе, и связанные, в частности, с культивацией многообразия аудиторий, конфликтом между коллективным и индивидуальным авторством, а также между авторской инициативой и режиссёрским контролем. Участие стало рассматриваться как условие демократизации искусства. В художественных кругах того времени участие, преимущественно обозначавшееся в терминах интерактивного и кинетического искусства, преподносилось как новое, демократическое течение с социальным подтекстом [60]. Представители французского искусства (Ситуационистский Интернационал, Исследовательская группа визуального искусства (Groupe de Recherche d'Art Visuel-GRAV) и др.), проектируя ситуации коллективного единства в перформансах и хэппенингах, противопоставляли пассивному зрительству – активное участие, а работе в закрытой мастерской – творчество вне галерейной системы, выдвигая, таким образом, идеи, развивавшиеся в логике партиципаторного искусства.

Анализируя мировые тенденции в культуре этого периода, историки и критики отмечают множество различных проектов и акций, говоря об их существенном вкладе в развитие партиципаторного искусства. Так, К. Бишоп [28], помимо проектов современных европейских художников, приводит в качестве примера партиципаторного творчества работы бразильских и аргентинских авторов, указывая на их отличие от европейских практик, но отмечая схожесть в

стремлении позиционировать своё искусство как конструктивный и протестный ответ на атомизацию социальных отношений. Эстетические практики художники использовали как средство борьбы против сложившихся институтов власти, общества спектакля, консьюмеризма.

Не менее значимыми в этом отношении являются, по мнению К. Бишоп [28], попытки британских деятелей искусства переосмыслить роль художника в обществе. Выступая за демократизацию искусства и содействие любительскому творчеству, они развивали два различных направления. В рамках первого, предложенного Группой Размещения Художников (Artist Placement Group - APG), осуществлялись попытки переориентировать творчество художника на работу вне галереи (в бизнес-компаниях или государственных структурах) для получения нового опыта и его использования в подготовке выставок. В рамках второго направления, реализуемого движением комьюнити-арта (Х. Крамми, С. Леси, Р. Хукс), художнику предлагалось организовывать творчество простых людей, обеспечивая доступ к искусству для непривилегированных групп населения.

Как можно заметить, обозначенные тенденции во многом созвучны с акциями художников послереволюционной России, реализовывавших подобные идеи ещё в 1920–1930-х гг. В данный же исторический период партиципаторные проекты социалистических государств (Чехословакия, СССР) были немногочисленными и очень специфическими. В отличие от художников капиталистических государств, использовавших партиципацию для того, чтобы спровоцировать зрителей на осмысление условий своего социального существования и спровоцировать на те или иные действия в социальной сфере, художники стран «социалистического лагеря» действовали в рамках художественного выражения индивидуальной свободы: «Для художников, живущих при коммунистической власти, участие не имело подобных агитационных целей. Скорее, оно было способом выражения более подлинной (в силу индивидуальности и самоорганизованности) формы коллективного опыта, чем тот, который предписывался государством на официальных парадах и

массовых представлениях, – поэтому оно часто принимает эскапистские или праздничные формы», – отмечает К. Бишоп [28, с.245].

Н. Буррио, один из наиболее влиятельных исследователей искусства соучастия, считает, что ключевым моментом партиципаторного искусства является идея сопричастности зрителя художественным акциям [34]. Она получила своё теоретическое обоснование во второй половине XX в., вслед за хэппенингами и перформансами участников интернационального движения «Флюксус». Определив основной задачей уничтожение границ между искусством и жизнью, представители «Флюксуса» (художники, музыканты, писатели) создавали оригинальные произведения за пределами традиционных институций (музеев, галерей), адресуя их каждому реципиенту, а не избранной элите, посещающей галереи и выставочные залы.

Окончательное оформление идеи партиципаторного искусства, а вслед за ним и партиципаторного музея произошло только в 1990-е гг. В очередной раз этому процессу предшествовали глобальные социально-политические перемены. Развал Советского Союза в 1991 г. и последовавшие за этим социально-экономические преобразования послужили импульсом к переосмыслению не только восточноевропейских, но и западных художественных практик. И хотя некоторые специалисты констатируют отсутствие истинной новизны в возникших на этом фоне художественных тенденциях, находя их схожими с теми, которые применялись ещё с 1970-х гг., ряд авторов, например Н. Буррио [34, с.48-49], подчёркивают, что все эти тенденции впервые интегрировались в своеобразное движение, наметившее смену парадигмы в искусстве, его «социальный поворот».

Н. Буррио связывает означенный исторический период с формированием так называемого реляционного искусства. Под ним он понимает «...совокупность художественных практик, теоретической и практической основой которых служат человеческие отношения вместе с их социальным контекстом, в отличие от автономного и ограничительного пространства традиционного искусства» [34, с. 209]. Он считает, что причину этого явления следует искать не только в кризисе, приведшем к вытеснению зрелищных, ориентированных на визуальное

восприятие проектов, но и в эстетических тенденциях, связанных с рефлексией о судьбе художественной деятельности. По мнению Н. Буррио, впервые в истории искусств, какие бы параллели и подобию не наблюдались в прошлом, интерсубъективность и взаимодействие выступили как отправные и конечные пункты художественной практики, а не как модные добавки к ним. Для художников 1990-х гг. важным становится контакт и соприкосновение. Их произведения: разворачиваются в сфере человеческих взаимоотношений; подталкивают к социальному обмену; основываются на взаимодействии со зрителем в рамках его эстетического опыта; запускают процессы коммуникации, служащие орудием связывания между собой различных людей и групп.

Искусство взаимоотношений выводит интерактивность произведения на новый уровень, так как учитывает не только тело человека, но и его социальный опыт, связанный с восприятием и эмоциональным реагированием. В отличие от большинства перформансов прошлого, предполагавших присутствие зрителя только в качестве антуража или медиа с минимальным участием, искусство взаимоотношений становится источником альтернативных форм социальности. По мнению Н. Буррио [34], оно должно способствовать преодолению фрагментарности общества потребления, делать мир более гармоничным и позитивным посредством организации новых социальных связей в рамках искусства.

Социальный поворот в искусстве, с одной стороны, можно интерпретировать как проявление перформативного поворота в культуре, произошедшего в 1970-е гг. По мнению Д. Бахманн-Медик, перформативный поворот «переключает внимание на сферу выражения действий и образуемых ими событий вплоть до социальной культуры инсценировки» [23, с.122]. В оптике перформативного поворота оказываются не «текст» и «значение» (как это было в случае с интерпретативным поворотом), а практическое производство культурных смыслов и мобилизующая сила социальных практик, способных приводить к изменениям в культуре, о чём свидетельствуют работы Дж. Батлер [22], Дж. Остина [142], Э. Фишер-Лихте [190] и других. С другой стороны, одним из

триггеров перформативного поворота в культуре, помимо театра, культуры повседневности, гендерных исследований, философии языка, был перформативный поворот в искусстве, наметившийся в 1960-х гг.

С 1990-х гг. искусство взаимоотношений становится более разнообразным, оно включает в себя не только перформансы, но и резнактменты, флэш-мобы и так далее, в связи с чем увеличивается число терминов для их обозначения: социально ангажированное искусство, искусство социальных практик и экспериментальных сообществ, диалогическое искусство и другие [140; 141]. Общими идеями для них выступают установление социальных связей и стирание границ между искусством и жизнью. В этот период складываются крупные коллективы, сначала североамериканские, затем североевропейские (Superflex, № 55, Parc Fiction), продуцирующие коллективно управляемое творчество и объединяющие в проектной деятельности множество художников с различными социальными группами [159].

Ключевыми терминами для социально ангажированного искусства выступают: коллаборация, проект, соавторство, вовлечение, соучастие. Интерактивность и вовлечённое восприятие зрителем художественного произведения перестают отвечать актуальным запросам, от зрителей требуется большее: стать со-участником и медиумом произведения искусства [227]; «эмансипированным сообществом», в котором каждый зритель ежесекундно связывает видимое с тем, что уже видел, говорил, делал, воображал, играя роль активных толкователей, рассказчиков и переводчиков. В представлении Ж. Рансьера: «...художники сооружают сцену, на которой демонстрируются их компетенции, и эти последние оказываются сомнительными при переводе на новый язык, выражающий некое новое интеллектуальное приключение. Эффект этого языка невозможно предвидеть. Он требует таких зрителей, которые играют роль активных толкователей и разрабатывают свой собственный перевод, чтобы, присвоив себе "историю", сделать из нее свою собственную историю» [154, с.24]. Речь, по мнению Ж. Рансьера, идет о том, чтобы быть одновременно

исполнителями, которые демонстрируют свой опыт, и зрителями, которые исследуют этот опыт в новых обстоятельствах.

В рамках социального поворота, стимулируемого культурными и социально-экономическими сдвигами, происходит и переосмысление экспозиционного пространства. Теперь это не только место демонстрации выставочных проектов, но и место производства искусства с участием аудитории. Выставочная программа зачастую становится более значимой, чем постоянная экспозиция. Б. Гройс [58] объясняет данный феномен тем, что современная выставка интегрирует в себе целый ряд различных медиа (тексты, видео, музыку, отдельные изображения), которые позволяют преодолеть социальную и пространственную изоляцию, неизбежно возникающую у посетителя постоянной экспозиции, когда он переходит от одного объекта к другому, становясь духовно отстранённым от реальности внешнего мира. На выставке внимание концентрируется не на конкретном художественном образе, а на контексте, оформлении пространства, стратегиях включения и так далее, позволяя посетителю оставаться открытым, готовым к социальной коммуникации и установлению связей. Выставка преобразует галерею в контактное пространство, позволяющее обмениваться опытом между её создателями и зрителями.

Важно отметить, что тенденции в сфере искусства и сегодня являются значимым фактором развития музея, однако, по мнению Р. де ла Рош Милль [275], к концу XX в. ведущее значение в развитии музея начинают приобретать гуманитарные и социальные науки, усилиями которых продвигается идея включения музеев в жизнь общества, которому они служат, и обеспечения демократического представительства разнообразных культур, существующих в мире.

Таким образом, искусство на протяжении всего XX столетия, насыщенного масштабными социально-политическими событиями, способствовало эмансипации зрителя, а также предвосхитило многие инновационные практики музейной деятельности. В процессе исторического развития, преодолев ряд этапов и «точек трансформации» в 1917, 1968, 1989 гг., искусство перешло из



области, интересующей только специалистов, в сферу всеобщего интереса, музей же стал ключевым центром этого перехода, системой продвижения и популяризации искусства. Социальный поворот в искусстве 1990-х гг. привёл к смещению границы между зрителями и художниками и нашёл продолжение в музейной сфере, стимулировав идею создания партиципаторного музея.

Подводя краткий итог первой главы, можно констатировать, что становлению культуры соучастия в XX в. способствовал целый ряд социокультурных факторов, общих для различных сфер (культуры, медицины, образования и др.). Однако, по нашему мнению, чрезвычайно важную роль в распространении идей партиципации в музейной среде сыграли тенденции, обозначившиеся ранее в сфере искусства. Раскрепощение зрителя, и как следствие, возрастание его активности, являющиеся неременными условиями партиципаторных музейных практик, во многом обусловлены трансформациями искусства, произошедшими в течение последних полутора столетий. Без «эмансипированного» зрителя партиципаторные практики были бы невозможными.

## ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕИ ПАРТИЦИПАТОРНОГО МУЗЕЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: МИРОВАЯ ПРАКТИКА И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ

### 2.1. Эволюция музея в контексте культуры соучастия<sup>4</sup>

Приступая к изложению второй главы, необходимо уточнить, что её содержание продиктовано практически полным отсутствием обобщающих работ, посвященных теме становления и развития культуры соучастия в музейной среде. Изучение вопроса осложняется ещё и тем, что история, состояние и характер развития музеев и музейных практик в разных странах имеют существенные различия, обусловленные как социально-политическими, так и культурными факторами. В данном разделе на основе обобщения разрозненных историко-культурных материалов предпринята попытка реконструировать и соотнести две ключевые для нашего исследования магистральные линии становления музейной партиципации: общемировые тенденции и отечественный музееведческий опыт в период от начала XX столетия до наших дней. Источниковую базу исследования составили письменные источники: историко-культурные труды, отражающие трансформацию взглядов на музейное дело; опубликованные доклады известных культурных и политических деятелей; периодические и информационные издания. Значимую группу источников, позволивших провести анализ современного состояния вопроса, составили материалы, представленные в сети Интернет: сайты отечественных и зарубежных музеев, социальные группы, тематические блоги.

---

<sup>4</sup> Основные положения параграфа отражены в статьях:

Стародубцева, М. Н. Партиципаторные музейные проекты: отечественный опыт и зарубежные практики / М. Н. Стародубцева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4. С. 55-59

Стародубцева М. Н. Протопартиципаторные практики в российских музеях послереволюционного периода // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 3. С. 55-59.

Исходным моментом глобальных преобразований можно считать начало XX столетия. В это время в мировом музейном сообществе происходили важные изменения, которые отдельные авторы характеризуют как революционные. В рамках концепции «музейных революций» П. ван Менша [128; 274] этот период связан с «первой музейной революцией», обозначившей профессионализацию музейной сферы, канонизацию основных принципов профессионального поведения и существенное усиление образовательной направленности в работе музеев.

В России под влиянием деятельности авангардистов актуализируется процесс переосмысления институциональных оснований музея. Возникают новые типы музеев и формы музейных практик, схожих по некоторым признакам с теми, что впоследствии будут идентифицированы как партиципаторные и представлены музейной общественности как составляющая прежде всего западноевропейской культуры. Тем не менее, аналоги партиципаторного музея появляются в России значительно раньше. Вероятно, это связано с тем, что именно в России на данном историческом этапе происходили наиболее глобальные политические, социально-экономические и культурные трансформации, затронувшие все сферы общества, в том числе музейную.

Преобразование российских музеев того времени, так же как и трансформации искусства, обосновывается прежде всего возрастающей демократизацией аудитории, попытками сделать культуру и искусство истинно народными и общедоступными. Массовый приход в музей нового, часто неподготовленного посетителя вызывает необходимость пересмотра устройства музея и его экспозиций. Так, по словам Т.П. Калугиной, случилось в 1950-е гг. в западных музеях: «Демократизировавшиеся гораздо раньше советские художественные музеи опередили мировую практику почти на 30 лет» [80, с.122]. Правда, как замечает музеолог З. Бонами, рассуждая об инновационности советских музейных практик постреволюционного периода: «...впечатление об инновационном характере советской музеологии необходимо сочетать с ясным пониманием того, что в её основе лежит технология силового воздействия на

зрителей при помощи идеологически мотивированного выбора значений музейных предметов, а чаще всего их унификации» [30, с.128-129]. Это кардинальным образом отличает современные партиципаторные музейные проекты от проектов советского периода.

Художник и куратор А. Жилиев [4] для обозначения музейных тенденций до - и послереволюционной России предложил использовать термин «авангардная музеология», опираясь на аналогию с авангардным искусством, которое подразумевает выход искусства за пределы его институциональных границ (прежде всего за границы музея, в котором оно экспонируется). Авангардная музеология, таким образом, не только обобщает в одном словосочетании несколько контекстуально близких явлений, но и указывает на парадоксальный выход музея за свои собственные границы. Зарождение этих представлений о роли музея как о пространстве, связанном с преодолением физических, психических и социальных ограничений, А. Жилиев видит в трудах русского философа Н.Ф. Фёдорова.

Н.Ф. Фёдоров [187] отводил музею одно из ключевых мест в своей концепции «философии общего дела». Являясь представителем философии русского космизма, он рассматривал музей как потенциальную институцию сохранения и воскрешения человека (физического и психического). Музей, по Н.Ф. Фёдорову, является всеобщим, как по личному составу, так и по предметному. Он представляет собой не собрание вещей, а «собор лиц», «ловец человеков». Его деятельность связана не с накоплением отживших предметов. Она должна быть посвящена восстановлению живыми людьми людей умерших по тем вещам, которые те в своё время произвели. Для этого музей должен объединять в себе три функции: деятельностную, учительскую и исследовательскую. Деятели должны стать исследователями, а учителя и учёные – деятелями, устранив тем самым разрыв между теорией и практикой и обеспечив тем самым преемственность поколений.

Неудовлетворённость традиционным институциональным форматом музея, активно обсуждавшаяся в послереволюционный период, вызвала необходимость

пересмотра функций музейной деятельности. Высказывались различные точки зрения, вплоть до радикальных: отказаться от музеев как пережитков буржуазного прошлого или сжечь их вовсе (прежде всего, художественные музеи). «Всякое собирание старья приносит вред», – писал К.С. Малевич [118, с.2], считая, что двигаться вперёд, к новому гораздо легче без багажа, состоящего из прошлого. Вместо этого он предлагал открывать лаборатории, в которых будут воспитываться «художники живых форм», а не «мёртвых изображений» [там же]. Искусствовед Н. Тарабукин в 1920-е гг. также, вслед за итальянскими футуристами, сравнивал музеи с кладбищами и предполагал, что в советском государстве трудящийся найдёт удовлетворение эстетических потребностей в своей трудовой деятельности, «не нуждаясь в средствах наркотизации музейным искусством» [181, с. 37].

Аргументация авангардистов, направленная против музеев, чаще всего сводилась к их сопоставлению с могильниками. Попадание предмета искусства в музей ассоциировалось с его умерщвлением.

Большое количество вопросов у авангардистов вызывала работа «музейных деятелей», особенно в художественных музеях [62]. Н. Пунин, например, предлагал передать художественные музеи из рук музейщиков в руки художников. По его мнению, художественные памятники прошлого не должны служить образцами при созидании пролетарского искусства, а музейщики же, ориентирующиеся только на ценности прошлого, не должны выступать экспертами при отборе художественных произведений, потому что: «...во-первых вы, как музейные деятели, не компетентны в вопросах художественного творчества, что доказано всей историей всех европейских музеев, а во вторых, вы, музейные деятели, не смотря на все ваши добрые намерения, инициативу к приобретению современного искусства получили от нас, так позвольте уж нам её за собой сохранить» [151, с.2]. В связи с этим некоторыми активистами, например О. Бриком [32], обосновывалась необходимость закрепления за музеем исключительно научной функции. Они должны стать учреждениями, которые занимаются наукой об искусстве. Необходимо отметить, что искусство и власть в

постреволюционной России поначалу объединяло стремление к построению нового мира и нового человека, но довольно скоро стало очевидным, что их точки зрения на эту проблему не совпадают.

Руководство молодого советского государства придерживалось по этому вопросу иной позиции, чем представители авангардного искусства. В рамках провозглашённой борьбы за мировое господство идей марксизма-ленинизма оно видело в музеях большой потенциал и ставило перед ними новые задачи, прежде всего политические и просветительские. Выступая 11 февраля 1919 года на открытии конференции по делам музеев, нарком Просвещения А.В. Луначарский заявил о готовности правительства, определяющего новую музейную политику, опереться на компетентное мнение музейных деятелей – представителей интеллигенции, – и обозначил ряд наиболее важных для музеев требований и перспектив развития. В частности:

- музей существует прежде всего для народа;
- пока процесс передачи музеев народу не завершился, необходимо решить, как связать музеи с массами, как заинтересовать массы в сохранении музеев, их защите от разграбления;
- музей должен стать опорным пунктом в деле народного образования, а его возможности должны широко использоваться педагогами;
- самым важным для музеев является не обилие хранящихся там вещей, а посещаемость;
- музеи должны служить опорой для науки;
- при организации музеев необходимо помнить не только о профессиональной, но и об идеологической стороне;
- для музея все человеческие достижения должны быть равнозначны: музей – это сад, «в котором должны расти все цветы»;
- актуальной задачей является создание сети небольших просветительных музеев, которые можно пополнить местными собраниями;

– с учетом большого воспитательного значения создание отдельных музеев «могло бы пойти снизу» [114, с.2].

Таким образом, уже в первые постреволюционные годы идеи открытости, доступности, вовлечённости общественности в музейную деятельность, ориентации на местное сообщество составляли важную часть музейной политики нового государства. В последующем означенные идеи нашли своё отражение в деятельности музеев, концепциях и музейных проектах того времени. «Вещь» перестаёт восприниматься в качестве главной ценности музея. Культура и искусство молодого советского государства были ориентированы на процессуальность и достижение практических целей: «Мы не мыслим себе культуры, которая не преследовала бы какой-либо определенной практической цели. Нам чужды понятия о "чистой науке", о "чистом искусстве", о "самоценных истинах и красотах"», – заявлял О.М. Брик [31, с.27].

Практические цели преследовали не только художники, но и музеи различных видов. Так, например, Государственный сельскохозяйственный музей (г. Петроград) в 1919 г. включился в работу, направленную на преодоление голода [152]. В листовках того времени работники музея не только призывали граждан объединиться и заняться огородничеством, чтобы обеспечить себя и свои семьи овощами, но и предлагали всем желающим посетить курсы, которые были инициированы музеем, чтобы получить необходимые для этого предварительные знания. Кроме того, в музее организовали продажу необходимого инвентаря, семян, книг по огородничеству, а специалисты музея готовы были при необходимости взять на себя руководство сельскохозяйственными работами на протяжении всего посадочного сезона.

Передвижной научно-показательный анатомический музей должен был влиться в работу по оздоровлению населения и служить целям санитарного просвещения народных масс [146]. Экспозиции музея знакомили трудящихся со строением человеческого тела, осуществлением основных физиологических процессов и наиболее распространёнными заболеваниями. Этого требовали интересы скорейшего оздоровления труда и быта населения, которое должно

было принять сознательное участие в создании здоровой жизни. Предполагалось, что экспонаты музея благодаря художественному воплощению будут легко запечатлеваться в памяти и оказывать длительное воздействие на сознание посетителей, побуждая их к изучению вопросов охраны здоровья.

Музей по дошкольному воспитанию (г. Омск) создавался в 1923 г. как принципиально отличный от привычных собраний «мёртвых» коллекций, понятных только узким специалистам [133]. В его просторных помещениях должны были предстать не только достижения в области дошкольного воспитания (коллекции Фребеля, Монтессори и так далее), но и то, что представлялось актуальным для детских учреждений того времени. Экспонаты музея должны были способствовать распространению идей всестороннего развития личности ребёнка, предоставлять примеры игр и пособий для изготовления и распространения среди специалистов педагогических пособий и игрушек, содействующих физическому и психическому совершенствованию детей.

Созданный в 1919-1920 гг. Ленинградский музей Революции также мыслился не мёртвым хранилищем памятников, так или иначе связанных с темой революции, а лабораторией, занимающейся изучением революционной мысли [110]. В связи с этим сотрудники музея много времени уделяли поиску новых, доступных для массового зрителя форм передачи знаний о революционной борьбе. Решая задачи обеспечения наглядности, эмоциональности, доступности, музейщики использовали различные приёмы «овеществления» музейного пространства: реконструирование реальной обстановки, создание макетов в натуральную величину, фрагментов интерьера. В этих же целях заказывались картины на историко-революционные темы, создавались сатирические макет-плакаты, иллюстрирующие различные формы социальной действительности.

В этот период значительное внимание уделялось и роли музея в развитии местных сообществ конкретных регионов. В частности, в трудах Первого сибирского краевого научно-исследовательского съезда (г. Новосибирск) такими авторами, как В.Д. Вегман [45], М.А. Кравков [97], А.Н. Соболев [175],



указывалось на необходимость обеспечить связь музея с местным населением и важность обращения сотрудников музея к региональным проблемам.

Большое влияние на формирование новой концепции музея оказал Первый всероссийский музейный съезд 1930 г. В тезисах докладов этого съезда отмечалось, что «музеи должны выдвинуться в массы, дойти до отдалённых и малокультурных районов» [185, с. 22]. Коренная перестройка музеев возможна только если музеи из «замкнутых учреждений, ожидающих посетителя», превратятся в «центры, активно ищущие свою аудиторию»; массовая работа должна быть вынесена «за стены музеев» [там же, с. 32]. Кроме того, указывалось на необходимость расширения общественной базы музеев путём создания различных активов. Из пассивного зрителя выставок «рабочий должен превратиться в активного участника строительства музея» [там же, с. 12]. Музей должен привлекать школу к непосредственному построению музейной экспозиции, собиранию и организации экспонатов. При музеях должны быть организованы детские общественные активы, включаемые «во все стороны музейной жизни и помогающие музею осуществлять все основные задачи политпросветработы» [там же, с.28].

На том же съезде было предложено пересмотреть существующие форматы работы музеев с посетителями. При проведении экскурсий предлагалось переходить к таким формам, при которых будут активны как экскурсоводы, так и посетители. В итоге те и другие составят один рабочий коллектив. Рекомендовалось использовать, помимо традиционных, новые формы массовой работы, такие как лекции на производстве и в общественных местах, краткосрочные курсы, кружки, специальные вечера, демонстрации кинофильмов, печатные плакаты, короткие радиопередачи, передвижные выставки.

Передвижные выставки занимали особое место в музейной деятельности того периода. В зависимости от сроков экспонирования работы они классифицировались следующим образом. Первый тип, представляющий собой своеобразный «музей в миниатюре, поставленный на колёса», мог выставляться длительно и освещал, как правило, большую историческую тему. Вторым типом,

посвящённый отдельной проблеме, демонстрировался несколько недель. Третий тип, облегчённый, выставлялся на несколько дней и был посвящён конкретному событию или дате. «Выставки-передвижки», в отличие от стационарного музея, ориентирующегося на массового зрителя, должны были дифференцированно подходить к работе с различными слоями населения и использовать разные способы подачи одного и того же материала школьникам, рабочим, крестьянам в зависимости от уровня их подготовленности. Важно, что экспозиция выставки предполагала наличие пространства для местных материалов того региона, в котором находилась выставка. Таким образом, реализовывалась идея организации гибкой музейной среды, оставляющей место для регионального контента, и адаптирующейся под запросы различных сообществ.

Одним из вариантов «выставки-передвижки» стали «выставки-лавины», разработанные и реализованные в 1931 г. Ленинградской организацией рабочих-художников (ЛОРХ) [201]. «Выставки-лавины» были предназначены для пропаганды основных задач социалистического строительства и приобщения к изобразительному искусству представителей рабочего класса. Особенность выставок состояла в том, что на них демонстрировались изобразительные произведения (плакаты, рисунки, карикатуры) местных художников. Передвигаясь от одной фабрики или завода к другому, они дополнялись новыми работами, за счёт которых экспозиции постоянно увеличивались.

Особой формой выставки являлась так называемая «Музей-газета» [84]. Её задача состояла в том, чтобы кратко, ясно отразить основные моменты текущего дня. Для этого выставку следовало делать динамичной, гибкой и наглядной, для чего предполагалось обязательное использование, помимо текстов, фото и диаграмм, музейных экспонатов, облегчающих восприятие информации и делающих её более интересной.

Большая роль отводилась музею в коллективной производственной деятельности и повышении её эффективности. Рассуждая о перспективах развития нового типа музеев – художественно-промышленных, – Д.Е. Аркин [16] указывал на необходимость их функционирования во взаимосвязи с

промышленными предприятиями и художественными организациями. В его видении музей должен был быть открыт рабочим кадрам, связанным с конкретным предприятием, и включён в процесс производства путём демонстрации и оценки предметов прошлого и производственных материалов настоящего.

Та же идея была реализована, например, в Музее игрушки (г. Москва) [21]. Музей не только представлял исторические и художественные аспекты производства и использования детских игрушек, но и в сотрудничестве с Техникумом кустарной промышленности организовал «Отдел художественной игрушки», целью которого стала подготовка инструкторов по игрушечному делу. На базе этого отдела, благодаря объединённым усилиям художников, мастеров, педагогов, были разработаны показательные схемы производства различных игрушек, которые использовались в кустарном и промышленном производстве.

К сожалению, начиная с 1930-х гг. в работе отечественных музеев так же, как и в других отраслях культуры и искусства, всё большее значение приобретают идеологические факторы. Музейная деятельность, осуществлявшаяся под жёстким контролем партийно-государственного руководства, полностью подчиняется требованиям социалистического строительства. Музей становится преимущественно политико-просветительным учреждением, мобилизованным на участие в политических кампаниях, пропаганду индустриализации, колхозного строительства, атеизма и нового социалистического быта. Снижается внимание к другим направлениям музейной работы (исследование, хранение, реставрация). Начавшийся за этот период репрессий, в том числе музейных деятелей, привёл, по словам З. Бонами [30], Н.М. Дмитриенко [64], Г.А. Кузиной [102], к снижению поисковой и инновационной активности музейщиков, стандартизации и унификации форм работы с посетителями, стагнации демократических идей свободы, активности и вовлечённости общества в деятельность музеев.

По мнению К. Шуберта, опыт России и Германии, в которой музеи также подверглись унификации и должны были решать задачу формирования нации, продемонстрировал всему миру, что музеи, как и культура в целом, являются

очень уязвимыми и нуждаются в особой защите: «После 1945 года защита музеев от государственного вмешательства (и, в более широком смысле, свобода слова и художественного выражения) стала важной задачей многих западных стран» [211, с. 42].

Эскалация международной напряжённости, Вторая мировая война и длительный период послевоенного восстановления в большинстве стран отодвинули на второй план как проблемы культуры в целом, так и музеев в частности, обозначив в качестве приоритета проблему спасения и сохранения культурного наследия. Вплоть до 1960-х гг., отмечает К. Шуберт [211, с.60-62], музеи не имели финансовой поддержки со стороны государства и не играли сколько-нибудь заметной роли в реорганизации послевоенной культуры и общества. В культурной и образовательной жизни доминировали такие виды искусства как театр, музыка, литература. Музей представлялся институцией устаревшей, потерявшей былое значение и культурные ориентиры. При этом вопрос о реформировании музея не поднимался ни общественностью, ни музейными работниками вплоть до 1980-х гг., когда тенденции партиципации в разнообразных сферах культуры актуализировали процессы эволюции музея.

Помимо определяющего влияния на музей социально-политических событий и тенденций в искусстве этого периода, К. Шуберт [211, с.62-63] указывает ещё на два существенных момента, содействующих дальнейшей трансформации музея. Первый связан с послевоенным восстановлением экономики и основных жизненно важных инфраструктур (жилья, производства, образования) в европейских странах, у которых впервые за долгое время появились финансовые возможности для возрождения музеев. Второй – с развитием туризма и сопровождающей его культуры досуга. Установление относительно дешёвого авиасообщения между странами и континентами сделало массовый туризм популярным развлечением. Вследствие этого в музеях увеличилось количество посетителей из числа приезжих туристов, что в свою очередь стало одним из факторов, вызвавших изменение музея. Дискуссии этого времени посвящены не только вопросам доступности музейных коллекций, но и

проблемам независимости, авторитетности и объективности музейных кураторов, всегда самостоятельно решавших, какие именно объекты и каким образом надо демонстрировать посетителям; что и в какой форме о них рассказывать и тому подобное. На этом фоне появились новые музеологические концепции, в которых внимание смещалось с демонстрации музейного предмета как конечного результата на процесс, связанный с экспозиционированием. Однако эти идеи не имели общего концептуального обоснования. Скорее, это были локальные, часто интуитивные попытки отдельных прогрессивных деятелей обнаружить иные, нестандартные формы музейной работы, потребность в которых ощущалась в музеях разных стран.

Так, например, возникла идея создания принципиально нового по своему формату Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже [211]. Он задумывался как учреждение культуры нового типа – демократичное, экспериментальное, соответствующее требованиям беспрепятственного доступа, гибкости, ориентированности на потребности посетителей – даже тех из них, кто прежде не интересовался музеями. Рассчитывая привлечь в музей широкую аудиторию, основатели Центра делали ставку на объединение в музейном пространстве информации и живого развлечения; предлагали предоставить посетителям свободу перемещения в границах музея и свободу выбора программ из различных музейных предложений.

В то же время не менее нестандартную концепцию музея, основанную на сотворчестве с публикой, предложили родоначальники Государственного музея А.С. Пушкина в Москве. Они стремились сделать свой музей современным, актуальным. По замыслу основателя и первого директора музея А.З. Крейна [98], музей должен был стать местом встреч посетителей с Пушкиным, а также с людьми, способными в живом общении помогать открывать Пушкина. Процесс этот, помимо познавательной составляющей, должен был приносить наслаждение, учить живому чувству, вызывать положительную эмоциональную реакцию, в противовес традиционной скуке, серости, наукообразности, «замузеенности». Важным условием успешности музея создатели считали то, что его коллекции

формировались «общественным методом», то есть путём дарения и передачи различных предметов как от организаций, так и от частных лиц. Своеобразной находкой музея стала книга даров, в которую вносились имена людей, передававших музею те или иные вещи. Книгу даров А.З. Крейн называет «летописью высокого достоинства советских людей». Ещё одну форму потенциального соучастия А.З. Крейн описывает так: «Нередко, <...> посетитель даёт нам советы, сообщает пути, по которым мы направляемся на поиски» [98, с. 6]. Он обращает внимание на ценность активности и заинтересованности посетителей, их высказываний и суждений об экспозициях для развития музея. Подход, провозглашённый музеем А.С. Пушкина, по мнению З.А. Бонами [30], был нетипичен для своего времени, но придавал ему истинный смысл, символизировал обновление культурной жизни страны и значительно повлиял на общий контекст эпохи.

К началу 1980-х гг. мировое музейное сообщество констатирует наличие множества проблем как теоретического, так и практического характера. По мнению К. Шуберта [211], это стало следствием того, что музей, по своей сути институционально связанный с эпохой модерна, полностью разделял присущее ей стремление к иерархии, хронологии, порядку. Наступление постмодерна, конфликт старых и новых форм в культуре и экономике означали скорее анти-иерархию и анти-порядок, что фундаментально изменило позицию музея, долгие годы представлявшего собой квинтэссенцию всего того, чем постмодерн не являлся.

В контексте новой культурной парадигмы актуализировались проблемы сущности музея, его значимости для граждан и общества; подверглись критике сложившиеся системы администрирования, финансирования, работы с посетителями, а также профессиональной подготовки музейных специалистов; обострился вопрос статуса и автономии музейного куратора.

В немалой степени этому способствовало становление критической музеологии, теоретическими основаниями которой послужила критическая теория, представленная работами Т. Адорно, В. Беньямина, М. Хоркхаймера. В

интерпретации Т. Адорно, музеи – это усыпальницы произведений искусства, являющиеся свидетельством нейтрализации культуры: рыночная стоимость художественных сокровищ в них вытесняет радость созерцания [6]. Культурные продукты определяются социальными, политическими и экономическими контекстами, в которых они были созданы. М. Хоркхаймер и Т. Адорно [196; 197] вводят в научный обиход понятие «культурной индустрии», понимая её как «развлекательный бизнес», связанный с производством «стандартизированных продуктов», создание которых артикулируется потребностями потребителей. Индустрии такого рода, по мнению авторов, являются опасным средством манипуляции сознанием массового потребителя, они лишают человека индивидуальности и способности к самостоятельному творчеству и мышлению. На потребителя культурная индустрия «...воздействует и подчиняет своей власти опосредованно, развлекая его; не путем откровенного диктата, но благодаря использованию внутренне присущего развлечению принципа враждебности всему тому, что является чем-то большим, чем оно само» [там же, с.170]. Следствием этого подхода, отмечают В.Г. Ананьев [13] и О. Наварро [137], стала критика музея как инструмента культурного доминирования, тесно связанного с отношениями господства и подчинения, склонного монополизировать право на создание смыслов и определение значений хранящихся в них культурных ценностей. Важно отметить, что в настоящее время отрицательные коннотации понятия «культурная индустрия» сменяются на нейтральные, а такие исследователи культуры как Д. Хезмондалш [195] указывают на их растущую значимость в качестве проводников экономических, социальных и культурных изменений.

В числе основных теоретических вопросов, обсуждение которых потребовало консолидированного участия мирового музейного сообщества, голландский музеолог П. ван Менш [128] выделил «концептуальный и терминологический хаос», который проявился в отсутствии теоретического обоснования музеологии как академической дисциплины, неразработанности исследовательских методов в данной области, отсутствии единого

терминологического аппарата, противоречивости и разрозненности концепций в разных странах.

Центральной платформой для международных дискуссий на обозначенные темы стал Международный комитет по музеологии (International Committee for Museology-ICOFOM-ИКОФОМ), основанный в 1977 г. при ИКОМ. Его деятельность в значительной степени способствовала интеграции музейного сообщества; разработке методологии музеологии; обоснованию центральных принципов, на которых основывается деятельность музеев; совершенствованию терминологического аппарата, а также продвижению актуальных установок в практику работы музеев. Немалую роль ИКОФОМ сыграл в становлении «Новой музеологии» (фр. *Nouvelle muséologie*) – движения в зарубежной музеологии, которое было воспринято профессионалами как феномен, приведший к пересмотру роли и функций музея в современном обществе, изменению психологии и взглядов музейных работников на основания, цели и задачи их деятельности. Ключом к этим изменениям становится социальная интеграция, в рамках которой посетитель, по словам П. ван Менша [129], перемещается со сцены (где выставляется экспозиция) за сцену, туда, где осуществляется музейная деятельность (документирование, консервация, коллекционирование). Масштабный характер изменений подвёл П. ван Менша [129; 274] к мысли о состоявшейся «второй музейной революции», связанной с признанием особой социальной роли музеев; изменением определения музея, распространением новых типов музейных учреждений, развитием новой музеологии.

Новая музеология возникла на основе теоретического обобщения опыта развития музеев нового типа, прежде всего экомузеев, впервые появившихся на территории Франции в 1970-е гг. Экомузей – это территория с постоянным населением, сохраняющим традиционный образ жизни, быт, виды деятельности, исторически сложившиеся в данной местности. Специфической особенностью экомузеев является наличие эколого-культурной компоненты и активное участие в его деятельности местного сообщества, которое не только сохраняет свою культуру (а значит, и свою культурную идентичность), но и получает доходы от



деятельности по поддержанию территории и развитию туризма [270; 275]. В таком музее объединены социальное и природное измерения, а все объекты, расположенные на территории, являются музейными экспонатами. При этом привычная триада «здание–предметы–посетители», характерная для классического музея, заменяется триединством таких составляющих как «территория–наследие–сообщество».

Экстраполируя ключевые идеи экомuzeя на всю музейную сферу, представители Новой музеологии, преимущественно относящиеся к её франкоязычному направлению, такие как Ю. де Варин [303], А. Девалье [90; 242], Ж.-А. Ривьер [158] и другие, разрабатывали концепцию музейного учреждения, использующего культурное наследие для развития и продвижения определённого места. Специфику нового музея они видели в том, что он фокусировался не на специально предназначенном для этого здании, а на конкретной территории; не на определённой музейной коллекции или артефакте, а на культурном наследии региона; не на абстрактной публике, а на представителях конкретной общины.

По замыслу авторов, новый музей, основанный на междисциплинарном подходе, должен был активно участвовать в жизни общества, взаимодействовать с окружающей средой, выступать в качестве механизма её самосохранения и развития; являться одновременно лабораторией, заповедником, школой, вовлекающей в свою деятельность местное население. Предполагалось, что музей нового формата будет ориентирован на решение актуальных проблем местного сообщества. Это обстоятельство радикальным образом повлияло на музееведческую мысль и восприятие культурного наследия, особенно после принятия так называемой Квебекской декларации (г. Квебек, Канада) на международном семинаре в 1984 г. В декларации были сформулированы цели и принципы нового движения, отмечено, что музеи должны выйти за пределы своих традиционных функций, интегрироваться в среду и активнее участвовать в жизни общества [88]. Идеи, положенные в основу экомuzeя, созвучны идеям культуры соучастия, поэтому экомuzeй можно назвать своеобразным прообразом музея партиципаторного.

В отличие от авторов франкоязычной концепции, представители англосаксонского направления Новой музеологии, прежде всего П. Верго [305], выступили не за создание принципиально нового музейного формата, а за обновление существующих. Они провозгласили приоритет социальной функции музея перед задачей сохранения и трансляции; связь музея с решением актуальных проблем современности, его темпоральность, связанную с необходимостью соответствовать социокультурной специфике настоящего времени. На первый план деятельности музея, по мнению авторов, должно выйти сообщество, включающее в себя в том числе и различные маргинальные группы. На этом фоне возникла необходимость реорганизации коммуникативного пространства музея с целью осуществления диалога с активной и думающей аудиторией. Если раньше роль посетителя сводилась к пассивному созерцанию, то новые музейные стратегии предлагали ему активную роль, свободу выбора и собственного контроля в приобретении нового музейного опыта. По словам К. Шуберта [211, с 169], представители музеев убедились, что публика далеко не пассивна. Она прекрасно понимает, когда ею манипулируют, знает, чего хочет и не ждёт от кураторов подробных разъяснений. Она умна, эрудирована и очень требовательна.

Для исследователей англосаксонского направления Новой музеологии принципиально важна интерпретация сообщества как главного героя и творческого двигателя музея, актора, способного к «решительным действиям». Именно сообщество принимает решение об открытии музея и определяет основные направления его развития. Представители сообщества выбирают темы для обсуждений, проводят исследования, разрабатывают концепцию экспозиции. В процессе деятельности музея потребности и права сообщества решаются с помощью различных мероприятий и программ. По мнению Т. Моралес и К. Камарена [278], это видение серьёзно отличается от представлений, заложенных в концепции эко-музея, где сообщество является одним из многих местных участников, а музей выступает в качестве активного агента, который использует наследие, управляет и обогащает его.

В рамках англоязычного направления Новой музеологии возникла идея так называемого постмузея. В понимании А. Хупер-Гринхилл [258], постмузей – это учреждение, пришедшее на смену публичной просветительской институции, действовавшей в XIX – XX вв. Развиваясь в соответствии с новыми условиями, постмузей требует иного понимания и интерпретации материальной культуры музейными специалистами, замены концепции поглощения знаний на модель обмена знаниями, а также иных подходов к работе с аудиторией, основанных на признании взаимосвязи культуры, национальной идентификации, образования, коммуникации.

Постмузей – это новый формат музея, в фокусе которого находится не музейный предмет и комплектование коллекций, а сообщество, развитию которого он служит. В связи с этим, приоритетными функциями становятся не демонстрация коллекций, а диалог с публикой; репрезентация современности; участие музея в решении актуальных для местных сообществ проблем; формирование пространства, где каждый может получить новые знания, впечатления, обсудить то, что его волнует. Постмузей, по словам Р. Ватермейера [308], реорганизует пространство традиционного музея, освобождая аудиторию от менторских практик и учебных программ кураторов, открывая простор для участия общественности, используя потенциал своих экспозиций для привлечения и поддержки нетрадиционных аудиторий, заинтересованных в науке. Воспринимая экспонаты как медиа, постмузей поощряет обновление знаний и пересматривает информацию, которую они сообщают, чтобы вовлекать аудиторию в процессы выбора, интерпретации и демонстрации объектов. В этом контексте постмузей позиционируется как место одновременного обучения, обретения научных знаний и развлечения; как модель коллективной педагогики, выходящая за рамки традиционных форм обучения. Он выступает как компонент публичной сферы, предоставляющий возможность участия в общественном пространстве, существующем вне властных структур. В связи с этим важная роль в постмузее отводится переосмыслению информационно-коммуникационных процессов. Знание, по мнению таких исследователей как Р. Ватермейер [308],

К. Смит [298], С. Хики [256], должно не передаваться в готовом виде, а конструироваться в процессе совместной деятельности музейных работников и аудитории. Метафорически такой музей призван сориентировать посетителя в собственном опыте: он выступает толкователем, а не законодателем знаний. Постмузей предлагает персональный уровень взаимодействия как один из возможных путей познания. Опыт участия в итоге позволяет посетителю расширять свой потенциал путём актуализации творческих способностей и самовыражения.

Ещё одной важной составляющей как новой музеологии в целом, так и феномена постмузея в частности стало признание коммерции частью музейного опыта. Принятие необходимости участвовать в конкурентной борьбе за аудиторию с другими представителями культурно-досугового рынка было обусловлено экономическими и политическими сдвигами, затронувшими сначала культурные институты Запада и Европы, а затем и России, отмечают Т. Амбросий [219], П. Верго [305], Р. Дуклос [243], Дж. Харрис [193], Г. Эдсон [244]. В результате резкого сокращения государственного субсидирования музеев пришлось исходить из необходимости поиска новых источников финансирования, самообеспечения и следования законам рыночной экономики.

Действуя в границах новых маркетинговых стратегий, музеи стали активнее искать новые формы, способы и методы работы с посетителями, не только ориентируясь на их интересы и потребности, но и формируя их. По оценкам таких специалистов, как З.А. Бонами [30], Р. Краусс [263], А. Шенталь [205], К. Шуберт [211], в погоне за экономической выгодой постмузей превратился в очередную отрасль культурной индустрии. Отказавшись от своих основополагающих принципов и сместив акценты в сторону развлечения, музей поменял правила и сделал своего посетителя объектом манипуляций. При этом, отмечает К. Шуберт: «То обстоятельство, что новый музей ищет спасения в коммерции, представляет собой исторический парадокс, поскольку идея музея как некоммерческой сферы всегда была для него программной» [211, с.187]. Обращение музеев к ценностям экономического порядка угрожает уничтожить всё творческое, сложное,

уязвимое, интеллектуальное, считает К. Бишоп. По её мнению, подлинная культура действует в более медленных временных границах, чем финансовые потоки и бухгалтерские отчёты: «Именно это отсутствие синхронии указывает на альтернативный мир ценностей, в котором музей – а также культура, образование и демократия – не подвластен банальностям ведомостей или статистическим мистификациям опросов общественного мнения, но позволяет нам оценивать богатую и разнообразную историю, ставить настоящее под вопрос и реализовывать другое будущее» [27, с.78].

Существует и другая точка зрения на усиление развлекательной составляющей музейной деятельности. Так, Р. Ватермейер [308] считает, что появление постмузея как музея нового типа стало поворотным моментом в перестройке музея, превращении его из банка научных знаний в посредника, предоставляющего педагогическую альтернативу и дополнение к репертуару взаимодействия общественности с наукой. Усиление рекреационной и развлекательной составляющей является, по его мнению, не препятствием, а важным стимулом к получению посетителями опыта обучения и участия.

Несмотря на противоречивость оценок, названные тенденции во многом определили специфику модификации музея как социальной институции. По мнению музеологов П. ван Менша и Л. Майер-ван Менш, на рубеже 2000-х состоялась «третья музейная революция». Если «первая музейная революция» обозначила профессионализацию музейной сферы, а вторая привела к признанию особой социальной роли музеев, то ключевым словом «третьей музейной революции» стало «участие», а основной тенденцией – «общая ответственность». В рамках этого процесса, по словам авторов, сформировался новый (желанный) «социальный гибрид» – «профессиональный любитель» или «любитель-профессионал», воплощающий «мудрость толпы» или «общее знание» [129, с.52].

Таким образом, можно констатировать, что в XX столетии на фоне глобальных социально-политических событий и трансформаций, в музеях происходили масштабные изменения: переосмысливались базовые принципы деятельности, обосновывались разнообразные концепции, разрабатывались

инновационные подходы, добавлялись актуальные задачи, трансформировались формы работы и т.д. Особое место в этом процессе занимают отечественные музеи, которые в послереволюционный период стали источником новых конфигураций и форм музейных практик, схожих с партиципаторными. К сожалению, этот опыт был кратковременным и оказался невостребованным при формировании концептуальных основ Новой музеологии - зарубежного движения второй половины XX в., стимулировавшего пересмотр функций музея, формирование постмузея и распространение партиципаторных музейных практик, в том числе в российской культуре.

## **2.2. Партиципаторные музейные практики в пространстве современной культуры<sup>5</sup>**

Преобразования, происходившие в музейной сфере на протяжении XX столетия, стали важным фактором обращения музеев к практикам культуры соучастия. Однако активно продвигаться в музейной среде они стали только в XXI в. В немалой степени этому способствовало распространение нового поколения информационно-коммуникационных интернет-технологий Web 2.0 [41].

В 2006 г. Н. Саймон, специалист в области организации взаимодействия музеев с публикой (г. Санта-Крус, США), создаёт блог «Музей 2.0», посвящённый обсуждению и продвижению практик соучастия в музеях и других учреждениях культуры. В 2010 г. она же издаёт книгу «Партиципаторный музей» [163], которая быстро становится бестселлером и катализатором повышенного внимания к партиципаторным практикам среди специалистов и всех интересующихся.

---

<sup>5</sup> Основные положения параграфа отражены в статьях:

Стародубцева М.Н. Партиципаторные проекты в пространстве современного музея // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал, 2020. Вып. №4 (80). С.47-53.

Стародубцева М.Н. Партиципаторный музей: истоки и проблемы реализации // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2020. № 1. С. 17-21.

«Музей 2.0», названный по аналогии с технологиями Web 2.0 [370], не ограничивается рассмотрением исключительно информационно-технологических вопросов продвижения музея в онлайн пространстве с целью маркетинга, как это можно было наблюдать изначально. Это работа, направленная на то, чтобы построить музей, принадлежащий сообществу и действующий для него. По словам Н. Саймон [365], «Музей 2.0», так же как интернет-технологии, открывает новые возможности, позволяет создать платформу, используя которую пользователи могут участвовать в генерации, развитии и распространении информации. Помимо этого, «Музей 2.0» позволяет осознать, чего не хватает традиционным музеям; изучить, какие потенциальные возможности могут помочь музеям стать центральным звеном социальных коммуникаций. В основу «Музея 2.0» легли четыре ключевых элемента Web 2.0:

- *место проведения как платформа*, на которой профессионалы и любители могут совершать различные действия с информацией;

- *архитектура участия с сетевыми эффектами* подразумевает, что каждый участник вкладывает что-то значимое; чем больше участников, тем лучше становится музей;

- *бесконечная бета-версия* предполагает постоянное движение и совершенствование музея в соответствии с потребностями и желаниями аудитории;

- *гибкая, модульная поддержка распределенных продуктов* приглашает аудиторию подключать продукты собственного творения (например, аудиотуры DIY или совместно созданные выставки) [368].

Н. Саймон определяет партиципаторный музей как учреждение культуры, где «...посетители могут заниматься творчеством, обмениваться впечатлениями и общаться на связанные с учреждением темы» [163, с.12-13]. И хотя книга не содержит научного обоснования партиципации как социокультурного феномена, она обобщает важные сведения о существующих практиках вовлечения посетителей в деятельность музея; даёт рекомендации по разработке, оценке и контролю вовлечённости аудитории в партиципаторные проекты. Автор книги,

опираясь на существующий опыт привлечения любителей к участию в официальных научных исследованиях, предлагает четыре модели соучастия посетителей в работе музея: собирательство, сотрудничество, сотворчество и гостевое участие. Каждая из них соответствует определённой степени соучастия и рекомендуется к использованию «в чистом виде» или на основе гибкого сочетания отдельных элементов разных моделей.

В частности, *собирательство* предполагает кратковременное участие аудитории в сборе различной информации для музея (отзывы, мнения, воспоминания, фотографии, личные вещи для пополнения коллекций и так далее). *Сотрудничество*, рассчитанное на более длительное участие, может использоваться при создании новых музейных продуктов на основе организованного музеем партнёрства, в рамках которого представители сообщества могут выступать консультантами, тестировать новые программы или осваивать новые навыки для того, чтобы почувствовать себя частью музейного сообщества. *Сотворчество*, в отличие от первых двух моделей, изначально подразумевает совместное создание проектов, отправной точкой которых служат интересы сообщества, а не только музея. В рамках этой модели участники получают больше полномочий и выступают как совладельцы созданного продукта. Четвёртая модель – *гостевая* – носит вид формального партнёрства и подразумевает временную передачу ресурсов музея (помещений, артефактов и другое) сторонним лицам для того, чтобы создать у посетителей ощущение открытости музея; помочь им переосмыслить его потенциальные возможности; обеспечить пространство для проведения мероприятий, в которых сотрудники музея по каким-либо причинам не участвуют; привлечь новую аудиторию [163].

Н. Саймон считает, что все типы и виды музейных учреждений могут быть успешными в вопросах реализации партиципаторных практик, но в каждом из них есть свои возможности и проблемы [296]. Например, исторические музеи лучше других могут осуществлять проекты, предполагающие обмен историями, исследования, обсуждения, но склонны избегать диалога, особенно в спорных вопросах. Художественные музеи подходят для реализации творческих



совместных проектов, но нередко бывают настроены против любительского контента и пренебрегают любым опытом, кроме эстетического. Научные музеи и научные центры идеальны для совместных образовательных и научных проектов, ориентированных на сотрудничество, но не поддерживают множественные взгляды на базовые научные теории. Музеи, ориентированные на детскую аудиторию, поощряют посетителей на создание чего-то нового и на обмен опытом, но слишком сосредоточены на конфиденциальности и полагают, что их аудитория из-за юного возраста не может внести существенного вклада в развитие музея. При этом небольшие музеи имеют больше возможностей для осуществления практик соучастия в сравнении с крупными музеями, так как они меньше обеспокоены своим имиджем, реже подвергаются контролю со стороны общественных организаций.

В процессе развернувшейся дискуссии по поводу перспектив «Музея 2.0» и потенциала практик соучастия для развития музея и музейной аудитории сформировались противоположные точки зрения на проблему. Американский дизайнер и музейный специалист Э. Родли [373], обобщая наиболее типичные мнения о работе «Музеев 2.0», заметил, что в группе ратующих за сохранение традиционных музейных практик чаще всего обнаруживались люди, связанные с музеем, но не относящиеся к нему: искусствоведы, журналисты и им подобные. Так, например, в представлении музейного критика издания «Нью-Йорк Таймс» Э. Ротштейна [291], современный музей трансформируется в шведский стол, «важность предметов, на котором остается загадкой для посетителя», а многочисленные «лайки» не помогают более глубокому пониманию коллекций или раскрытию культурного значения произведений. Этой же точки зрения придерживается и критик А. Хаффингтон [260]. По её мнению, в «Музее 2.0» имеется потенциальная опасность чрезмерного увлечения новыми медиа, ведущая к установлению связи во имя самой связи, а не для расширения опыта посетителей. Культуролог и критик Ф. Кенникот [261] упрекает музеи в том, что они стали слишком шумными. По его мнению, этот шум создаётся намеренно и приравнивается к вовлечению посетителей. Кенникот предлагает посетителям

художественных музеев избегать шума и не тратить время на гидов, которые вместо того чтобы объяснять значение экспонатов и передавать знания, ведут с аудиторией псевдосократические диалоги и задают бесконечные вопросы, полагая, что любое мнение об искусстве имеет право на существование, а учиться у профессионалов неинтересно. Э. Геймерман [249] на страницах журнала «Уолл Стрит» отмечает, что музеи всё чаще начинают походить на общественные центры. Ради увеличения продажи билетов они устраивают быстрые, недорогие шоу; стирают грань между любителями и экспертами; перестают выполнять свои функции, прежде всего кураторские, и по сути передают на аутсорсинг публике то, что должны делать сами. В любом случае, сам факт выхода дискуссии в массмедиа, за пределы музейных/научных сообществ, симптоматичен: он говорит об актуальности темы.

Сотрудники музеев и теоретики музейной деятельности, такие как Я. Апплетон [222], Т. Моралес [278], также высказывают беспокойство в отношении новых музейных практик. В отличие от журналистов и музейных критиков, они не сомневаются в необходимости перемен для повышения актуальности музея в современном обществе, однако не уверены в том, что музеям необходимо столь активно ориентироваться на мнение публики. С их точки зрения, пытаясь быть значимыми для более широкой аудитории, музеи теряют свой опыт. В частности, много опасений вызывает вопрос перераспределения властных полномочий между музеем, действующим в рамках культуры участия, и его аудиторией, так как основа концепции, независимо от форм воплощения соучастия, строится на идее «общей власти», «расширения прав и возможностей аудитории», «демократизации». Это приводит к превращению музея в платформу, где разные и противоречивые голоса профессионалов и аудитории могут, по словам Н. Мулхейсен [277], А. Хаффингтона [260], найти свое выражение. Специалисты полагают, что установление новых взаимоотношений с аудиторией, признание за ней «права голоса», может привести к потере контроля, постепенному вытеснению профессиональных

работников и падению авторитета музея. Страх потерять статус становится движущим фактором сопротивления музейных работников, считает М. Пул [284].

Сторонники изменений в свою очередь поясняют, что культура участия не отменяет необходимость власти, а приводит к её трансформации, отказу от авторитарного стиля и переходу к авторитетному подходу. Это предполагает, что музей, объединяющий экспертов, которые имеют опыт работы с коллекциями, отвечает за формирование у аудитории понимания как культурного наследия, так и тенденций актуальной культуры. Однако ценность музея и его авторитет определяется уже не самим музеем, а музейной аудиторией [163; 277; 299]. По мнению Н. Саймон [369], музеи соучастия, также же как и технологии Web 2.0, обладают большой властью. С помощью определённого набора средств они могут: устанавливать правила поведения, использования и эксплуатации своего контента; продвигать и показывать тот контент, который считают предпочтительным; определять набор действий, которые могут выполнять посетители и пользователи контента.

Не менее значимым поводом для тревоги со стороны противников музейных партиципаторных практик является стремление музея нового формата предоставить посетителям неограниченную возможность самостоятельно определять приоритеты и порождать смыслы при изучении культурного наследия, а также делиться своими мыслями (которые далеко не всегда бывают обоснованными) с остальными членами сообщества. Признание открытости, свободы интерпретации и множественности ответов при прочтении музейных коллекций и артефактов оставляет свободу всем посетителям и предполагает, что их интерпретация так же верна, как и любая другая. По мнению критиков, таких как М. Хаффингтон [260], Е. Шуберт [211], это превращает музей в своеобразную версию «сделай сам»; приводит к подрыву знаний, их искажению или непониманию.

Приверженцы же партиципации, например, А. Саламан [292], утверждают, что подобная точка зрения строится на убеждении в том, что музей при любых обстоятельствах является экспертом, а это далеко не всегда может

соответствовать истине, поэтому будет гораздо эффективнее использовать музей как площадку для обмена знаниями. Примером может служить проект «Дети Лодзинского гетто» музея «Живой мемориал Холокоста» (США) [376], который обратился к общественности с просьбой помочь воссоздать истории школьников и идентифицировать фотографии детей-беженцев, сделанных после Второй мировой войны. В результате удалось не «подорвать знания», а обогатить их путём совместных усилий музея и общественности, которая в данном случае оказалась более осведомлённой.

Ещё один вариант множественной интерпретации можно обнаружить в художественных музеях, где привилегия определения ценности предметов искусства традиционно сохраняется за специалистами, имеющими знания, опыт, образование. В них часто используются инструменты, позволяющие представить профессиональную точку зрения на произведение искусства и понимание объекта публикой. Например, в художественной галерее музея Келвингроув (г. Глазго, Великобритания) реализована идея рассказа историй, возникающих в результате интеграции знаний об экспонатах, посетителях, персонале и обществе с помощью «Дисплеев сообществ» [362]. Постоянно меняющиеся дисплеи, задуманные как многослойные повествования, которые могут удовлетворить интересы множества аудиторий, ставят вопросы, связанные либо с коллекцией, либо с культурным и личным происхождением людей. Таким образом, посетители оказываются вовлечены в непрерывный процесс открытия – как объектов, так и самих себя. В художественной галерее Ньюкасла (Великобритания) при подготовке фотовыставки также были применены интерактивные устройства [277]. Этикетаж к фотографиям содержал подготовленную сотрудниками музея информацию об истории региона и его художников, а дисплеи воспроизводили аудио и видеозаписи местных жителей, описывающих своё восприятие мест, представленных на фотографиях. Их личные воспоминания дополняли произведения искусства, обнаруживали различия между разными типами знания.

Несмотря на наличие критических замечаний и сомнений, можно констатировать, что партиципаторные практики получили широкое

распространение в работе зарубежных музеев различного типа, профиля и статуса. Их опыт освещается средствами массовой информации, публикуется на сайтах музеев и в специализированных блогах, обсуждается на конференциях. А разнообразие используемых музеями форматов, инструментов и технологий указывает на безграничные возможности контекстуализации культуры соучастия в музейной среде.

Так, например, в Бруклинском музее (г. Нью-Йорк, США) посетителям было предложено принять участие в оценке представленных художниками фотоматериалов [361]. Любой желающий мог зайти на онлайн-форум и оценить фото, высказать свои аргументы в его поддержку. Завершился проект фотовыставкой «Меняющиеся лица Бруклина», где произведения были расположены в соответствии с их оценкой аудиторией. На сайте художественного музея «Рейксмузеум» в Амстердаме (Нидерланды) посетителям предлагают создать собственный маршрут с помощью мобильного приложения Rijksstudio, а затем презентовать его другим посетителям [372]. Городская художественная галерея в Лиссабоне (Португалия) приглашает пожилых людей присоединиться к проекту «LATA 65», в рамках которого участники, получившие прозвище «граффити бабули», знакомятся с историей и основами граффити-искусства, а затем создают собственные творения на выделенных для этого городских стенах [364]. Мобильный музей американских артефактов, открытый художником и преподавателем искусств Л. Круз (США) в трейлере, представляет собой коллекцию предметов, подаренных жителями городов, в котором побывал музей [374]. Основатель музея при этом интервьюировал каждого дарителя и на основе предоставленной информации составлял пояснительный текст для всех объектов музея. Практики участия широко используются музеем «Живой мемориал Холокоста» (г. Вашингтон, США), на сайте которого предлагают людям, ставшим жертвами нацизма, присоединиться к проекту «За каждым именем – история» и поделиться своими артефактами и опытом, или принять участие в проекте «Эхо памяти», оставив письмо со своими воспоминаниями, или пройти

интервью в проекте «Устная история», для того чтобы обеспечить сохранение информации для будущих поколений [375].

Последние годы на Западе происходит последовательное смещение акцентов в направлении *соучастия музея в жизни сообщества*. Работать с сообществами, а не с аудиторией предлагает Д. Борвик [230]; искать способы повышения релевантности музея ожиданиям сообщества рекомендует Н. Саймон [297]; содействовать развитию гражданского диалога и решению актуальных проблем призывает Б.Ш. Бэйкон [37], руководитель проекта «Американцы в поддержку искусства». По её словам, можно обнаружить множество параллелей между актуальными практиками российских музеев и теми инициативами, которые реализовывались в американских музеях более десяти лет назад.

Потребность в расширении смыслового наполнения партиципаторных проектов обосновывается в книге Н. Саймон «Искусство актуальности». Автор отмечает: «Если ваша работа живет в запертой комнате с крохотной дверцей, и только несколько ключей находятся в обращении, чтобы открыть ее, мало кто о ней узнает. И неважно, насколько сильны впечатления внутри комнаты, большинство людей туда всё равно не сможет или не захочет входить» [297, с.12]. Необходимость быть востребованными обществом всё чаще побуждает западные музеи выходить за свои привычные границы и решать несвойственные им задачи за рамками традиционной деятельности, признаётся Дж. Хауорт [194]. Так, например, Музей Куинса [155], расположенный в одном из районов Нью-Йорка, в число приоритетных задач своих партиципаторных проектов включил повышение показателей лечения и расширение доступа к медицинским услугам жителей района, уборку и благоустройство микрорайона, а также продвижение местного бизнеса. Здесь необходимо заметить, что американские музеи, в отличие от европейских, содержатся на средства частных источников и вынуждены постоянно доказывать потенциальным спонсорам, принимающим решение о финансировании, свою значимость. Чтобы понять «как заменить запертые двери на широко открытые», музеи начали экспериментировать, изменять и расширять

аудиторию и предложения. «Мы сделали это под флагом актуальности» – отмечает Н. Саймон [297, с.13].

Мы допускаем, что отмеченные модификации, инспирированные спецификой социально-экономической ситуации, останутся характерной чертой партиципации в американских музеях и не распространятся на отечественные учреждения. Большинство из российских музеев функционируют в иных условиях, имеют государственное финансирование и, кажется, пока не испытывают острой необходимости выхода за рамки традиционной музейной деятельности.

В любом случае практики музейного соучастия не имеют универсальных формул, а представляют собой музейные проекты, возникающие на основе знания, полученного посредством непрерывного обмена информацией между музеем и современными зрительскими аудиториями, к которым больше не применимо определение «пассивный». Об этом говорится в работах таких авторов как Д. Виссер [306], Ф. Кэмерон [234], П. ван Менш [274], С. Радис [285], Н. Саймон [163] и др. Эти практики не являются чем-то принципиально новым в музейной области, но они требуют пересмотра в соответствии с актуальными социокультурными условиями, в которых их потенциал может быть значительно усилен благодаря цифровым технологиям.

Большое разнообразие и многогранность осуществляющихся в практике музейной работы партиципаторных проектов вызывают сложности их теоретического осмысления и классификации, что в свою очередь затрудняет их продвижение и интеграцию с традиционными формами работы музея. Тем не менее такие попытки предпринимаются. В этом отношении заслуживает внимания работа итальянского исследователя С. Радис [285], в которой осуществлена систематизация форм соучастия в различных музейных учреждениях.

Результаты исследования С. Радис [285, с. 255] представлены в виде схемы, на горизонтальной оси которой отображены роли, выполняемые посетителями музея. На вертикальной оси обозначены уровни социальной активности, которые

могут быть достигнуты посетителями в совместном проекте. По мнению С. Радис, в зависимости от контекста проекта посетители могут выполнять роль *коллекционера*, внося ограниченный вклад в строго контролируемый музеем процесс (сбор предметов или организация выставок); могут интерпретировать содержание контента (оставлять комментарии, отзывы и тому подобное), выполняя роль *критика*, или брать на себя функции *создателя*, выступая в качестве партнеров проектов и программ с использованием методов совместного проектирования. При этом может быть достигнут один из трёх уровней социального взаимодействия: не прямое социальное участие (люди косвенно взаимодействуют с другими через контент); опосредованное социальное взаимодействие (при котором взаимодействие осуществляется через посредничество других людей); прямое социальное взаимодействие (коммуникация происходит во время посещения музея или в рамках, проводимых его сотрудниками мероприятий). В результате С. Радис выделила пять способов участия посетителей: предоставление предметов и историй, комментирование, голосование, творческое самовыражение, совместное проектирование. Все они поддерживаются конкретными инструментами, такими как мобильные приложения, социальные сети, геотеги, личное посредничество. Помимо прочего, С. Радис указывает на наличие двух подходов к проектированию, существующих в музеях: *для участия* аудитории и *с участием* аудитории. Первый подход означает обновление процесса, а второй – обновление музейного продукта. Оба подхода можно рассматривать как примеры совместной музейной практики, в которых посетители могут взять на себя разные роли, однако исследователь сомневается в том, что первый подход необходимо принимать во внимание, говоря о партиципаторных практиках.

В полифонии взглядов на партиципаторный музей / «Музей 2.0» и подходов к реализации его ключевых идей, особый интерес для нашего исследования представляет точка зрения М.И. Роке [290], автора исследований в сфере истории, музеологии, искусствоведения. Она считает новые практики работы музея приемлемыми и своевременными. Единственное, что вызывает её беспокойство –



это то, что процессы такого рода происходят без глубокого осмысления. По мнению М.И. Роке, кураторы и посредники, захваченные эйфорией беспрецедентного опыта, социальных мероприятий и перформативных сценариев, уклоняются от дискуссии и вводят себя в заблуждение, реализовывая разрозненные проекты, которые не имеют теоретического обоснования в области музеологии.

Отсутствие научно аргументированной теории партиципаторных практик в музейной сфере делает процесс внедрения партиципаторных музейных проектов интуитивным, непрозрачным, часто противоречивым, вынуждая его приверженцев постоянно оправдываться, пояснять, убеждать окружающих в своей правоте. Так, в ответ на критику Н. Саймон вынуждена периодически размещать посты в своём блоге, упрекая авторов скептических заметок в близорукости; в ориентации на их субъективные предпочтения; в игнорировании других точек зрения; в следовании устаревшим представлениям о том, что музей создан для созерцания и в нём должен быть представлен только один подход к интерпретации, ориентированный на элиту. В своих музейных проектах, поясняет Н. Саймон [370; 371], мы не рассматриваем сообщество как товар и не привлекаем людей к работе над контентом ради увеличения продаж. Хотя участие сообщества действительно лежит в основе более успешной бизнес-модели, его не следует рассматривать в метафорах краудсорсинга. Люди вовлекаются в музейные проекты не для того, чтобы облегчить работу музейных сотрудников или сделать её более дешёвой. Они нужны, чтобы вдохновлять, связываться, учиться, мечтать и делиться. Эта работа с сообществом не является простой, быстрой и недорогой; она достаточно сложная и требует наличия опытных, подготовленных сотрудников.

Между тем, в мировом музейном сообществе развернулась новая дискуссия, связанная с переосмыслением музея и обновлением понятия «музей» в соответствии с актуальными процессами, происходящими в социально-культурной сфере. В 2016 г. ИКОМ запустил процесс обсуждения этих проблем в разных регионах на максимально возможном количестве языков [250; 342; 347].

Существенное место в развернувшейся дискуссии заняли вопросы, касающиеся социальной роли музеев и культивирования ими практик соучастия, о чём свидетельствуют работы Ф. К. Браун [233], Э. Геймерман [249], Ф. Мересс [130], С. Эскудеро [246] и др. В определении музея, представленном к обсуждению, указывалось что музеи «основаны на широком участии, прозрачны и работают в активном партнерстве с различными сообществами и для них»<sup>6</sup>. В 2019 г. на Генеральной конференции ИКОМ в Киото поправки в определение понятия были отклонены, а обсуждение вопроса пролонгировано. В 2022 г. обновлённое определение музея было всё-таки утверждено, правда в иных формулировках. В нём, помимо прочего указывается, что музеи осуществляют свою деятельность «при участии сообществ» [363]. Таким образом, можно предположить, что вопросы концептуализации и практического воплощения партиципаторных музейных практик в перспективе будут оставаться актуальными во всех странах мира, в том числе в России.

В отечественной музейной среде, несмотря на устойчивый интерес к возможностям применения партиципаторных практик [33; 82; 105; 134; 214 и др.], концепция партиципаторного музея или «Музея 2.0» глубокой теоретической проработки пока не получила. В настоящее время признаны авторитетными и широко цитируются только две работы, раскрывающие отдельные теоретико-методические аспекты партиципации в приложении к музейному учреждению. Первая – уже упомянутая книга Н. Саймон [163]. Вторая – статья эксперта Центра развития музейного дела г. Санкт-Петербурга Д. Агаповой, «Культура участия: миллионы диалогов». Д. Агапова определяет партиципаторный музей как «...музей, который основывает свою деятельность на содержательно существенном участии посетителей, местного сообщества, партнёров» [5, с. 8]. Она отмечает также необходимость перехода от традиционной модели музея к партиципаторному учреждению; выявляет отличительные признаки и потенциал

---

<sup>6</sup> Where's the Community in the Crowd? Framing and the Wall Street Journal's "Everybody's a Curator". Wednesday, November 05, 2014  
<http://museumtwo.blogspot.com/2014/11/wheres-community-in-crowd-framing-and.html>

партиципации в развитии музея. В сборнике 2015 г. «Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества» под редакцией той же Д. Агаповой [105] представлено описание наиболее успешных партиципаторных проектов, реализованных зарубежными и отечественными музеями. Д. Агапова указывает на существенные трудности, возникающие при работе с понятийным аппаратом нового подхода. Некоторые термины при переводе с английского языка приобретают уголовные коннотации (например, соучастие (в преступлении)), ассоциируются с бюрократическими штампами советского периода (работа с населением), остаются расплывчатыми или являются прямым заимствованием из английского языка, таким, как термин «партиципаторный». Это осложняет процесс унификации терминологии, достижения её однозначности внутри терминологического поля, порождает разнообразие трактовок и версий, приводит к необходимости «гармонизации» музееведческой терминологии для обеспечения её сопоставимости на национальном и международном уровнях.

По мнению А.В. Смирнова [171], одного из немногих отечественных исследователей теоретических оснований музея соучастия, в основе деятельности партиципаторного музея лежит концепция, принципиально отличная от той, на которой базируется традиционный музей. Это не только открывает широкие перспективы для российских музеологов, но и ставит целый ряд проблем, связанных с пониманием сущности и статуса музея в современном обществе, а также с изменением структуры музейной коммуникации. По мнению Смирнова, партиципаторный музей, в отличие от музея традиционного типа, призван решать совсем иные задачи, основанные на альтернативном понимании музейного экспоната. Музей уже не предлагает созерцать подлинник или получать научное знание о нём, а формирует так называемые социальные объекты из существующих музейных предметов, вокруг которых разворачивается социальное взаимодействие. «На смену научной или художественной ценности вещи, гарантированной авторитетом музея, приходит значимость вещи для определённой социальной группы» [173, с.129]. В результате формируется новое направление в деятельности музея, нацеленное на решение социальных задач,

далеко не всегда сводимых к научно-просветительским или образовательным. А.В. Смирнов [171] ставит под сомнение необходимость повсеместного использования партиципаторных технологий в пространстве музея и указывает на необходимость более глубокого теоретического анализа их оснований.

В настоящее время, как считает Е.Н. Мастеница [124], можно выделить три группы исследовательских позиций по вопросам применения партиципационных практик в музее. Для первой характерно восприятие партиципации как результата масштабных трансформаций и единственного возможного пути развития музея в сложившихся социокультурных условиях. Вторая группа рассматривает партиципаторные практики лишь как отдельные элементы деятельности музея, создающие условия для творческого самовыражения посетителей. Третья рассматривает партиципацию как противопоставление культуре потребления, а партиципационные практики как инструмент демократизации музея.

Анализ отечественной научно-практической литературы обнаруживает существенные различия в понимании и интерпретации музейными специалистами ключевых принципов культуры соучастия. Авторы нередко подменяют понятия или представляют «партиципаторные проекты», которые по сути основаны на принципиально иных основаниях. Так, например, в числе партиципаторных проектов, реализованных сотрудниками Свердловского областного краеведческого музея (г. Екатеринбург), Т.Ю. Быстрова [36] приводит пример книги с интерактивными элементами. Целью создания книги было обеспечение присутствия в музее разных групп населения, которым реальное присутствие по каким-либо причинам недоступно. Проект скорее можно отнести к разряду интерактивных и инклюзивных, чем к партиципаторным, так как в процесс его создания аудитория не вовлекалась, он инициировался и реализовывался исключительно сотрудниками музея.

В ряде статей (Н.М. Ланкова [107], А.К. Филякова [189]) авторами отмечается важность вовлечения посетителей, ориентации музея на культуру участия, однако воплощение принципов культуры соучастия сводится ими к

описанию интерактивных технологий, процесс создания которых не имел ничего общего с партиципаторными практиками.

Вызывают сомнение и попытки свести партиципаторные проекты к краудсорсингу – одному из маркетинговых механизмов управления производственными процессами [82; 104; 179]. Краудсорсинг понимается чаще всего как передача конкретных производственных функций специалистам-любителям, выполняющим на добровольных началах в своё свободное время за минимальную оплату или без неё чётко обозначенные действия, которые организация не в состоянии выполнить внутренними ресурсами. Например, занимаются вычиткой и редактированием оцифрованных источников, как в проекте «Весь Толстой в один клик» (проект 2013 г., осуществлённый Государственным музеем Л.Н.Толстого, Музеем-усадьбой «Ясная Поляна» и компанией АBBYY) [358].

Краудсорсинговые проекты, которые проходят этап научного осмысления и концептуализации, по многим признакам действительно схожи с партиципаторными: вовлечение сообщества, добровольность, отсутствие материальной выгоды для участников и другое. Однако, по нашему мнению, в них есть ряд принципиальных отличий. В частности, организации, использующие краудсорсинг, прежде всего ориентированы на повышение выгоды или экономию собственных ресурсов. Музеи же, реализующие партиципаторные проекты, как правило действуют на основании других исходных установок: социальных, а не экономических (сохранение культурного наследия, поддержка сообществ, повышение общественной значимости и так далее). По словам М.Б. Пиотровского [147; 188], музеи порождены обществом и обществу служат, приобщая людей к культурному наследию и достоянию. В связи с этим музейные проекты должны прежде всего исполнять свою миссию (сохранять и развивать духовное наследие), а не становиться уловками администраторов, направленными на получение экономической выгоды.

Кроме этого, краудсорсинг отличается и тем, что добровольцам поручается выполнение конкретных действий и операций, которые организация с помощью

специально разработанных информационных инструментов обозначает, фиксирует, контролирует, оценивает. Возможности добровольцев участвовать в управлении этим процессом, по сути, сводятся к нулю. В то время как партиципаторные музейные проекты призваны «разделить власть» и предусматривают возможность соучастия аудитории в принятии управленческих решений на разных этапах их реализации.

Анализ публикаций, а также представленного в отечественной литературе и СМИ музейного опыта показал, что в них чаще содержится описание отдельных партиципаторных проектов и технологий, инициированных тем или иным музеем. О партиципаторном музее как институции, существующей в объективной реальности, речи, как правило, не идёт. Партиципация скорее выступает в качестве базового принципа организации одной из множества других технологий, реализующихся в музейной деятельности наряду с театрализацией, игровыми, интерактивными и другими технологиями.

При этом отечественные музеееды, как и их зарубежные коллеги, считают, что партиципаторные практики не являются новацией в музейной работе. По сути они многие годы осуществлялись в музейной среде, но без употребления специальной терминологии. По мнению Д. Агаповой [5], В.Б. Королёвой [96], сегодня происходит переосмысление опыта и вклада предыдущих поколений в формирование культуры соучастия.

Можно констатировать, что современные партиципаторные практики, реализующиеся в музеях, по сути своей неоднозначны. С одной стороны, в ситуации общей коммодификации культуры и музея в частности они представляют собой часть маркетинговой стратегии музея как институции, вписанной в контекст культурной индустрии. Партиципаторные технологии, как отмечают Н. Копелянская [95], А.В. Смирнов [171], позволяют эффективнее конкурировать в борьбе за аудиторию, особенно тем музеям, которые не являются «брендовыми» и расположены вдалеке от крупных туристических маршрутов. В этом отношении их можно интерпретировать как тактические меры, предпринятые из соображений выживания музея в ситуации рыночной экономики

и коммерциализации культуры, в ходе которых музей нередко превращается из культурного центра в развлекательный. И хотя со времен Т. Адорно и М. Хоркхаймера отрицательный подтекст понятия «культурные индустрии» сменился скорее на индифферентный, в России отношение к индустриям такого рода по-прежнему остается скептическим.

С другой стороны, партиципаторные практики, превращающие посетителя из пассивного реципиента в активного соучастника музейного проекта, являются источником как коммуникации и групповой солидарности, так и креативности. Благодаря им участие в музейном проекте становится событием для посетителя, что в итоге содействует обретению им определенной идентичности. Если сотрудникам музея удастся соблюсти баланс между развлечением и образованием, то такие музеи становятся центром притяжения туристов и активных горожан (что, в свою очередь, благотворно сказывается как на экономике города, так и на его имидже). Города же, в которых они расположены, имеют больше шансов трансформироваться в «креативные» (М.Пахтер и Ч. Лэндри, Р.Флорида).

Это обстоятельство вынуждает даже скептиков признать необходимость их внедрения в музейные проекты.

Обобщая результаты исследования, представленные во второй главе, можно заключить, что идея партиципаторного музея / «Музея 2.0», артикулированная в музейной сфере к началу XXI в., возникла под влиянием целого ряда факторов, определявших социокультурное развитие общества на протяжении XX столетия. Появление новых информационно-коммуникационных технологий, определённые тенденции в развитии общества, сферы культуры и искусства инспирировали трансформацию музея, переоценку его сущности и значимости. Вслед за искусством музей (прежде всего, художественный) становился источником новых социальных конфигураций, стимулировал развитие социального капитала общества, содействовал активности и коммуникации реципиентов.

Последовавшее за этим становление Новой музеологии и формирование музея иного формата – постмузея, вызвало активное распространение

партиципаторных практик в музейной сфере. В российской культуре осмысление и экстраполяция западноевропейских идей «Музея 2.0» начинается в 2000-х гг. Однако, как показывает анализ культурологических и музееведческих источников, российские «протопартиципаторные» практики обнаруживаются ещё в постреволюционных музеях, когда в рамках демократизации отечественной культуры возникают новые типы музеев и формы музейных практик, схожих с партиципаторными.



## ГЛАВА 3. ПАРТИЦИПАТОРНЫЕ ПРАКТИКИ В РЕГИОНАЛЬНОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ: ОПЫТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

### 3.1. Теоретические основания и характеристика музейной партиципации в современной отечественной культуре<sup>7</sup>

Необходимость представить авторское видение музейной партиципации возникает в результате осмысления недостаточного фундирования, противоречивости и многогранности феномена партиципации в отечественном региональном музее. Однако, прежде чем приступить к изложению основных концептуальных положений, считаем важным пояснить что мы имеем в виду, говоря о музее в аспекте его региональности. Актуальной для данного исследования представляется точка зрения В. Дукельского [66, с.11], рассматривающего регион как территориальное единство, возникающее в результате взаимодействия ряда факторов: природно-географических, культурно-исторических, социально-экономических. В пространстве региона внутренние связи преобладают над внешними.

В настоящее время понятия «регион», «региональный», «регионализация» всё чаще рассматриваются в связи с процессами глобализации. По мнению

---

<sup>7</sup> Основные положения параграфа отражены в научных публикациях:

Стародубцева М.Н. Партиципаторные практики в современном региональном музее: Монография. Тюмень: Печатник, 2021. 160 с.

Стародубцева М.Н. Кокорина Г.Н. Особенности реализации образовательной функции в учреждениях культуры (на примере Исторического парка «Россия – Моя история» // Словцовские чтения – 2018: Материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции. Тюмень, 25-26 октября 2018 г. Тюмень: Печатник, 2018. С.308-311.

Стародубцева И.В., Стародубцева М.Н. Формирование образовательного пространства университета на основе взаимодействия с учреждениями культуры // Образование: молодежь, конкурентоспособность Сборник докладов Международной научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию юбилею академика Российской академии образования, доктора философских наук, профессора Г.Ф. Шафранова-Куцева. Тюмень: ТюмГУ, 2018. С. 87-90.

Стародубцева М.Н. Проблемы привлечения потенциальных посетителей в современный музей // Пятые Ядринцевские чтения Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Ответственный редактор П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2019. С. 314-317.

Р. Робертсона [288], глобализация возникает в результате гетерогенных изменений, объединённых логикой преобразования мира в единое целое. Основным вектором развития глобализации является формирование глобального сообщества как основания новой цивилизации. Характерными для данного феномена признаками считаются: создание единого финансово-экономического пространства, усиление взаимосвязи разных стран и народов, информационная революция, становление экономики знаний. А главными опосредующими факторами называют распространение в мире западных ценностей, основанных на признании индивидуальных прав и свобод человека; заимствование западных стратегий развития, базирующихся на рационализме, экономической эффективности, политической демократии.

На современном этапе глобализации выделяют несколько её важнейших особенностей. Первая состоит в возникновении проблем, которые не могут быть решены странами и народами самостоятельно безотносительно друг к другу. Вторая связана с амбивалентностью глобализационных процессов, содержанием в них как положительных, так и отрицательных сторон. Третья заключается в дисгармонии существующей модели глобализации, гиперболизации в ней экономической и финансовой составляющей в ущерб политической, духовной и культурной.

По мнению немецкого мыслителя У. Бека [25], действие механизма глобализации несёт в себе фактор угрозы и для политики как таковой, и для государства в целом. Ведь любое национальное государство – территориально, а его власть основывается на связи с определённой местностью. Мировое же сообщество, образовавшееся в процессе глобализации, ставит под сомнение могущество любого национального государства. Кроме прочего, глобализация сопровождается трансформациями в сфере культуры, так называемой «культурной глобализацией», приводящей к «фабрикации символов культуры», когда наносится серьёзный удар по обычаям и традициям, представляющим лицо народа и государства, то есть по культурной идентичности: «...локальные

культуры и идентичности утрачивают корни и заменяются символами товарного мира, взятыми из рекламного и имиджного дизайна...» [25, с.81-82].

Ряд авторов полагает, что параллельно с глобализацией (как ответ и локальный отклик на неё) развивается так называемая регионализация – «глобальный парадокс» (в формулировке А.Г. Володина [46]), связанный с тем, что глобализация реализуется через регионализацию, то есть через децентрализацию мирового пространства с последующим повышением жизнеспособности составляющих его территориальных образований. Глобализация и регионализация, следовательно, выступают как взаимодействие разнонаправленных процессов. Глобализация устремляется к единству мирового пространства, а регионализация – к его фрагментации, благодаря чему внутри национальных государственных границ происходит возрастание роли локальных мест (регионов, городов и др.). Эту точку зрения высказывают, например, П. Бергер [26], С. Хантингтон [132], Е.Н. Мастеница [123], Р. Робертсон [288; 289], А.И. Трейвиш [56; 183] и многие другие.

Соотношение глобализации с одной стороны, и локализации – с другой, выраженное понятием «глокализация» (термин Р. Робертсона), указывает на бинарность происходящих процессов, взаимопроникновение глобального и локального, установление связи между ними. Согласно Р. Робертсону [288], эти процессы являются двумя сторонами одного и того же явления. В сущности, отмечают Н.Н. Кожевников, Н.Л. Пашкевич [91], глокализация становится мерой сближения глобального и локального и по многим параметрам она соответствует понятию «новый регионализм». Последний отличается от регионализма XX в. тем, что реализуется снизу. Помимо экономических вопросов он ориентирован также на решение проблем экологии и безопасности, в связи с чем задействует широкий спектр различных социальных институтов.

Таким образом, современное культурное пространство становится пространством глокализационных процессов, направленных на сочетание глобальных и локальных интересов в политике, экономике, культуре. Глокализация стимулирует возрастающую роль локальных местностей и

повышение внимания к самобытности, традициям и обычаям проживающих на них этносов и народностей, обеспечивая пересечение ценностей национальной культуры с ориентирами и наследием мировой культуры. В этом процессе становления глокализма складываются принципиально иные стратегии и культурные практики, актуализируется поиск идентичности, формируется пространство, в котором сосуществуют многообразные локальные культуры.

Обозначенные ценностно-смысловые основания глобализации, регионализации, глокализации определили новые ориентиры в деятельности разнообразных локальных культурных институций, в том числе музеев. Вместе с другими институтами исторической памяти, такими как библиотеки и архивы, отмечает Е.А. Воронцова [48], музеи, с одной стороны, столкнулись с вызовами, грозящими потерей их сущности и социальной идентичности, а с другой стороны – обрели новые ресурсы и инструменты для своего развития. Усиление региональной направленности, укрепление связи с локальной культурой и местным сообществом становится всё более значимым направлением деятельности современного музея [8; 9], позволяющим эффективно противостоять глобалистским тенденциям к стандартизации и унификации.

В отечественном музееведении термин «региональный музей» используется для стратификации музеев по категориям культурной значимости. В классификации музеев, помимо региональных, выделяют музеи федерального и местного значения [170]. Как отмечает В. Дукельский [66], предполагается, что музеи федерального значения должны демонстрировать высокие достижения страны, которые можно предъявлять вовне, на международном уровне, тогда как региональные и тем более местные музеи – это просто «необходимая в хозяйстве» вещь, нужная региону, заботиться о которой должен он сам. С нашей точки зрения такой подход требует переосмысления. В современных условиях, когда всё более очевидно, что глобальное не может существовать без локального, региональные и местные музеи обретают особую значимость.

По мнению культуролога К.Ф. Катковой [85; 86], региональные музеи ведут свою историю от музеев «на местах». Они могут быть определены как

учреждения, занимающиеся сохранением регионообразующих признаков путём выявления, изучения, актуализации историко-культурного и природного наследия локальной территории; удовлетворяющие духовные потребности её жителей; поддерживающие целостность и многообразие региона. Региональные музеи, по словам автора, выполняют те же функции, что и любые другие музеи (документирования, образовательно-воспитательную, культурно-досуговую), но с большей ориентированностью на конкретную локальную территорию и её население.

В последнее время, после долгих десятилетий советской эпохи, насаждавшей культурный универсализм, когда актуальный регионализм всячески подавлялся, а длительное и масштабное перемещение населения привело к утрате региональной идентичности, происходит постепенная переоценка взглядов на культуру, территорию и региональную специфику.

Принципиально иная ситуация складывается на Западе, где регионализм, по словам А.И. Трейвиша и С.С. Артоболевского [156], изначально рассматривался как триада самобытного духа региональных сообществ и их идентичности. Он представляет собой движение за сохранение этого духа и самоуправление провинций; ориентирован на разносторонний учёт интересов и нужд регионов. Начиная с 1970 - х гг. в Западной Европе внимание было обращено к региональным социокультурным факторам, а в фокусе культурной политики оказались усиление локальной идентичности и вовлечение в культурную жизнь регионов местного населения. Закономерным следствием стала децентрализация управления культурой. В Советском Союзе же в это время исключительно центр создавал эталонные культурные ценности и нормы и транслировал их на периферию, адаптировав полученные образцы к местным условиям. Вероятно, поэтому в повседневной практике понятие «региональный музей» до сих пор ассоциируется с музеем провинциальным, территориально расположенным вдали от «центра» или «столицы».

В настоящее время российским регионам ещё далеко до доминирования альтернативного сектора культуры на региональном уровне, но распад прежней

системы уже начался. Об этом говорит В. Дукельский [66] и мы разделяем его мнение. Переосмысление взглядов на культуру и территорию все больше связывают культуру с местными сообществами, социокультурными группами, социальной средой. Региональный и локальный уровни становятся главными в отечественной культурной политике. При этом культурные границы региона зачастую не совпадают с административными или территориальными. В условиях объективно существующей ограниченности ресурсов региональное неизбежно сплетается с муниципальным и создаёт интегрированное целое, составляющее основу региональных проектов, которые всё чаще становятся двунаправленными, обращёнными как вовнутрь, так и вовне региона, способствуя позиционированию региона в глобальном пространстве.

Этот факт, на наш взгляд, подтверждает справедливость точки зрения таких музеологов как Е.М. Цилага [199] и А. Хауншилд-Франк [255], обращающих внимание на возможность использования термина «регион» при рассмотрении музея не в строго географическом или административном значении, а для очерчивания местности, имеющей некие характерные границы: этнические, культурные, социальные, экономические, природные. В качестве такого региона может выступать и город, и пригород, и деревня, поэтому вслед за указанными исследователями, мы будем трактовать *региональный музей как музей, отвечающий запросам населения конкретных районов с целью развития идентичности и культуры локальных сообществ*. Его деятельность связана с поддержанием образования внутри общины; содействием сохранению культурного своеобразия; стимулированием возрождения региона; музеефикацией предметов материальной культуры региона для пользы и развития местного сообщества.

Анализ партиципаторных проектов в контексте «центр-периферия» не выявил существенных различий, несмотря на объективно более высокие возможности учреждений, расположенных в центральных городах России, таких как Москва и Санкт-Петербург (значимость коллекций, близость к основным туристическим потокам и др.). Партиципаторные проекты центральных музеев

так же, как и проекты музеев, функционирующих в провинции, осуществляются прежде всего в интересах местных жителей и сосредоточены в первую очередь на культуре и событиях, значимых для прилегающей локальной территории. Среди них можно обнаружить проекты, адресованные разным категориям населения, ориентированные на решение частных задач музея или передачу исторического опыта [59; 125; 150; 318].

В оптике федеральных музеев, реализующих партиципаторные практики, также находится культура конкретной локальной территории или населяющие её жители. Даже если проект позиционируется как «проект без границ». В частности, организаторы конкурса «Создай экспонат для Эрмитажа», акцентируют внимание на том, что в конкурсе «нет ограничений по географии участников и их возрасту, участвовать могут все»<sup>8</sup>. Однако даже беглое знакомство с условиями конкурса, предполагающего создание ёлочного украшения для новогоднего оформления залов музея, позволяет констатировать, что число партиципантов, которым предлагают изготовить украшение, затем принести его или выслать на адрес музея за собственный счёт, а в случае удачного прохождения конкурсного отбора, получить приз, или полюбоваться результатом своего труда, будет значительно ограничено территориальной близостью к музею.

Таким образом, ориентированность на местные/региональные социально-культурные проблемы можно назвать признаком, объединяющим музеи, реализующие партиципаторные практики. Независимо от статуса, культурной значимости и территориальной расположенности они ведут активный диалог с общественностью (в том числе и на уровне различных форм музейной культурно-просветительской работы), используют схожие стратегии и музейные технологии работы с сообществом, становясь частью местной социокультурной среды. Именно это понимание лежит в основе авторского видения музейной

---

<sup>8</sup> Технопарк Айра [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://aira.ru/novosti/konkurs\\_hermitage2020/](https://aira.ru/novosti/konkurs_hermitage2020/) (дата обращения: 15.12.2020).

партиципации, которое включает интерпретацию ключевых понятий, описание теоретических оснований, характеристик и функций музейной партиципации.

В качестве базовой и тождественной понятию «практики соучастия» нами используется категория «партиципаторные практики». Употребление англицизма (*participatory practices*) в данном случае обусловлено несколькими причинами. Первая связана с тем, что он уже получил широкое распространение в профессиональной лексике, а его употребление позволяет эффективно осуществлять профессионально-ориентированную коммуникацию и обмениваться информацией со специалистами. Вторая причина обусловлена стремлением избежать многозначности, которая неизбежно возникает при обращении к термину «соучастие». Долгое время он трактовался в русском языке исключительно как «умышленное совместное участие 2 и более лиц в совершении одного и того же преступления»<sup>9</sup>. Третья причина вызвана тем, что указанный англицизм, приобретая в процессе адаптации вариативность свойственную лексике русского языка, становится более гибким, ёмким и удобным для использования в профессиональной речи.

Таким образом, понятийное поле в рамках концепции музейной партиципации, включает следующие терминологические единицы:

*Партиципация* (от *франц.*: *participation* – соучастие), понимаемая как соучастие – совместное действие, в отличие от участия, которое может рассматриваться как нахождение рядом, поблизости.

*Партиципаторный музейный проект* – форма организации музейной деятельности, предполагающая создание определённого музейного продукта или услуги на основе соучастия посетителей, различных сообществ, партнёров.

*Музейный проект с элементами партиципации* – форма организации музейной деятельности, предполагающая создание определённого музейного продукта или услуги на основе соучастия посетителей, различных сообществ, партнёров на отдельных этапах реализации проекта.

---

<sup>9</sup> Большой энциклопедический словарь: [А-Я] / Гл. ред. А.М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Большая рос. энцикл.; СПб.: Норинт, 1997. С.1130.



*Партиципаторные музейные практики* – совокупность различных форм организации музейной деятельности, предполагающих соучастие посетителей, сообществ, партнёров в создании музейного продукта или услуги.

*Партиципаторность музея* – характеристика, указывающая на следование музея принципам культуры соучастия; проявляется в интенсивности использования музеем совокупности методов, приёмов, технологий, обеспечивающих соучастие посетителей и представителей сообществ в осуществлении социальных функций музея (документирование, хранение, исследование, образование, воспитание и др.) на условиях паритетного взаимодействия.

Партиципаторность музея является характеристикой универсальной и не зависит от типа, вида, профиля или значимости музейного учреждения.

Основу концепции составляет интеграция базовых положений партиципации, представленных в политологии, искусствоведении, музеологии как ключевых научных дисциплинах, предопределивших появление партиципаторных музейных практик в культуре.

*Политологический контекст* (Н. Карпентье, К. Пейтман) позволяет описать партиципацию как ключевой элемент содействия демократии путём соучастия посетителей в процессах принятия решений, планирования, организации, выполнения и оценки результатов совместной с музеем деятельности, способствующей в том числе развитию и самореализации личности.

Базисные принципы *партиципаторного искусства* (К. Бишоп, А.В. Вальковский) дают основание рассматривать партиципацию как процесс совместного творчества, в котором формируется социокультурная общность с особыми интересубъективными отношениями. Совместное творчество, в котором музейное учреждение и аудитория работают вместе над созданием музейного продукта, позволяет достичь большего, чем если бы каждый действовал по отдельности, то есть достичь результата, который Дж. Виссер [306] описывает формулой «один плюс один равно трем».

Ключевые положения *новой музеологии* (Д. Агапова, П. Верго, Н. Саймон, А. Хупер-Гринхилл и др.) позволяют представить партиципацию как вектор развития музея в контексте социокультурных трансформаций, предполагающих переориентацию на потребности местного сообщества. В новой ситуации посетитель музея выступает в качестве производителя, а не только потребителя музейных продуктов и услуг, получая возможность представлять свою позицию, формировать собственные смыслы и обмениваться ими с другими.

Обозначенные теоретические основания предопределяют *функции*, которые выполняет партиципация в музейной сфере. Предварительно отметим, что их выделение носит ориентировочный характер и не претендует на окончательные решения, так как, во-первых, функции изменяются под воздействием социокультурных факторов. Во-вторых, начало изучению музейной партиципации положено относительно недавно, а потому представления о ней в перспективе могут уточняться и дополняться.

В условиях музейного учреждения партиципация приобретает формы общественного назначения, которые свойственны музею как социальному институту (документирование, хранение, исследование, образование, воспитание и др.), а значит, призвана способствовать более эффективному их выполнению. В частности, фиксируя свои воспоминания о том или ином событии/предмете при подготовке выставки, участники музейного проекта вносят существенный вклад в выполнение функции документирования. Обозначим эти функции как *общие*. При этом возникают *специфические функции*, которые отличают роль партиципаторных практик от всех остальных (игровых, театрализованных, интерактивных и т.д.). Они определяются особенностями партиципации и присущими ей свойствами. И.А. Скалабан обозначает их как свойства социальных действий и социальных отношений, т.е. активности и принадлежности [169, с.11]. В числе специфических функций можно выделить главным образом следующие:

- объединения музейной аудитории;
- генерации социально-культурной активности;
- содействия самореализации личности.

*Функция объединения музейной аудитории* заключается в создании условий для формирования групп и сообществ, ориентированных на взаимодействие и сотрудничество с музеем для достижения социально значимых результатов. Такое партнёрство, с одной стороны, содействует демократизации музея, обеспечивает открытость и прозрачность музейной деятельности, так как подразумевает отказ от гегемонии и перераспределение контроля и ответственности между музеем и сообществом в вопросах принятия решений как о содержании музейных коллекций и их интерпретации, так и о методах музейной деятельности. Оно предоставляет «равенство культурных возможностей» [234, с.23] и состоит в освобождении «процесса означивания и селекции от Авторизованного дискурса наследия» [129, с.51] при котором музей, по выражению П. ван Менша, открывает «свой нарратив для сгенерированного пользователями контента и совместного творчества» [там же, с. 95]. С другой стороны, вовлечение аудитории способствует преодолению социальной разобщённости, служит объединению людей, формированию у них традиционных ценностей, в том числе, обозначенных в Указе Президента РФ № 809 от 09.11.2022<sup>10</sup>. Наряду с этим объединение музейной аудитории расширяет представления участников о роли и деятельности музея, помогает осознать важность личного вклада в сохранение культурного наследия, обрести ощущение своего места в музее.

*Функция генерации социально-культурной активности* предполагает использование имеющихся у музея ресурсов для организации созидательной культуротворческой деятельности как отдельных субъектов, так и сообществ.

Активность, которая по выражению М.С. Кагана, «призвана воспроизводить сверхприродные условия его бытия — социальные отношения, культуру, наконец, его самого» [74, с.48], рассматривается как важный фактор обретения социальной идентичности, в том числе территориальной, связанной с определенным местом (регионом, городом). Так же, как и другие виды идентичностей, территориальная

---

<sup>10</sup> Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей: [Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809]

идентичность способствует осознанию целостности личности, задаёт вектор её взаимоотношений и взаимодействий с другими индивидами, позволяет человеку ощутить себя частью именно этого места. На фоне масштабной урбанизации и глобализации территориальная идентичность обеспечивает эффективность взаимодействия представителей разных культур; является одним из условий совместного устройства комфортной социокультурной среды, учитывающей интересы всех членов местного сообщества; содействует укреплению чувства сопричастности человека конкретному региону.

Вместе с тем деятельная активность аудитории, участвующей в различных партиципаторных проектах, непосредственно связана с символическим производством. Это в немалой степени способствует повышению значимости конкретного региона, привлекательности его образа и росту символического капитала территории.

*Функция содействия самореализации личности* сопряжена с предыдущей и состоит в конструировании условий, способствующих раскрытию человеком его сущностных сил, реализации возможностей и способностей в созидательной культуротворческой деятельности. Данная функция вызвана сменой образовательной парадигмы, ценностной установкой которой становится приоритет личности, саморазвития, а не императивное обучение и формальная передача знаний. Самореализация выступает необходимым компонентом саморазвития личности, способной ориентироваться в социокультурных процессах, проявлять социально-культурную активность и принимать на себя ответственность в процессе решения актуальных задач культуротворческой деятельности.

Необходимо подчеркнуть, что выделенные функции в полной мере могут проявляться лишь при условии адекватных мер по их реализации.

*Сущностные характеристики партиципации в музейной сфере* сводятся к следующему.

*Партиципация предполагает осуществление осознанной, целенаправленной, совместной с другими творческой активности (деятельности)*, которая может

разворачиваться на разных уровнях в зависимости от возможностей человека, его стремления внести вклад в социокультурное развитие общества и стремления к самореализации. Активность может осуществляться на репродуктивном уровне (связанном с механическим воспроизведением предлагаемых действий и операций по заданному образцу без признаков творчества); воссоздающем (связанном с самостоятельным поиском способов выполнения действий или воссозданием существовавшего ранее); творческом (связанном с созданием нового на основе интеллектуального и эстетического выбора).

Благодаря собственной активности субъекта соучастие в музейном проекте становится актом «присвоения» культуры. По мнению итальянского исследователя Л. Анолли, присвоение связано с преодолением концепта разделения между внешним и внутренним. Это процесс преобразования, который ссылается на изменения, происходящие с человеком из-за его участия в каких-либо активных действиях. Внимание в данном случае акцентируется не на процессе как таковом, а на способах активного участия в нём, благодаря чему человек становится «культурально компетентным» [15, с.170]. Таким образом, *партиципация не ограничивается вовлечением реципиента в коллективные действия*, а включает их в качестве необходимого условия для соучастия, которое представляется действенным средством развития всех субъектов совместной деятельности (аудитории, музейных работников) и музея как институции.

Результаты включённого наблюдения, анализ опыта и публикаций сотрудников региональных музеев позволяют констатировать, что культура соучастия в отечественной музейной среде часто приобретает черты мейнстрима. Нередко руководители и сотрудники музейных учреждений, пытаясь не отставать от модных тенденций, торопятся внедрить их в свою деятельность, понимая, что если они не будут активировать свою аудиторию, то проиграют ее конкурентам. При этом за основу берутся не сущностные признаки и целевые установки партиципации, а поверхностно декларируемые. Возникает искажённое понимание партиципации как любой активности музейной аудитории, в соответствии с которым внимание фокусируется на способах повышения подвижности и

динамичности посетителей музея. В представлении Ж. Рансьера восприятие зрителя как пассивности, которую нужно превратить в активность, является глубоким заблуждением, обесценивающим зрителя «на том основании, что он ничего не делает». Очевидно, что «взгляд – это тоже действие» и зритель действует, когда «наблюдает, отбирает, сравнивает, интерпретирует» [154, с. 16]. Политика участия состоит не в утверждении приоритета простой физической активности, а в реализации идеи, что мы все в равной степени способны к интерпретации и творчеству.

*Партиципация всегда связана с особенностями конкретной местности, сообщества, музейного учреждения, контекстом происходящих социокультурных процессов.* Это означает, с одной стороны, что музей является частью гораздо большего диалога и должен «отражать мир за своими дверями», как отмечает Р. Штейн [300]; с другой стороны – что подходы к реализации партиципаторных практик в музейной сфере не могут быть универсальными: они многогранны, подчинены потребностям определённого региона и сообщества, обусловлены его возможностями, вследствие чего не могут тиражироваться простым копированием.

*Партиципация выстраивается в контексте фактов, предметов, тем, событий, связанных с основной деятельностью музея, способствующих его развитию и выполнению им миссии по сохранению и развитию культурного наследия.* Данное положение ограничивает возможности представления в качестве партиципаторных проектов тех из них, что не связаны прямо или косвенно с музейной деятельностью. Такие проекты Н. Саймон [163] описывает как «гостевые». В рамках гостевых проектов музей по сути сдаёт сторонним организациям или заинтересованным лицам в аренду свои помещения и ресурсы, что способствует привлечению в музей новой аудитории и формированию новых сообществ. Совместная деятельность «гостей» с музеем в данном случае отсутствует, а содержание и тематика мероприятий ничем не регламентируется (это могут быть встречи однокурсников, кружки по интересам и др.). Такие проекты создаются для потенциального участия, что принципиально отличает их

от проектов с актуальным, непосредственным участием аудитории, поэтому, на наш взгляд, они не могут быть отнесены к разряду партиципаторных.

*Партиципация не отменяет традиционную модель функционирования музейного учреждения и не устраняет музейных работников как профессионалов, но предполагает перераспределение властных полномочий в процессах культурного воспроизводства между профессионалами и непрофессионалами. Следование принципам культуры соучастия не подразумевает отказ от профессионалов в сфере культуры (кураторов, художников, музейных работников), но приводит к необходимости пересмотра ими собственных устоявшихся представлений о своей профессиональной сфере, а также к необходимости обретения ими новых компетенций через обучение навыкам использования своего таланта и профессионализма в условиях диалога и партнёрства. Будучи профессионалами, сотрудники музея должны научиться конструировать ситуации, поддерживающие соучастие каждого потенциального посетителя и очерчивать наиболее подходящие для них виды деятельности, чтобы поддержать тех, кому есть чем поделиться или, как отмечает Н. Саймон [367], «дать кисть и сказать, где рисовать» тем людям, которые этого ждут.*

*Партиципация основана на идее добровольного участия, является пригласительной, предполагает уважение права на неучастие. Данное положение основано на том, что соучастие как деятельность сохраняет свои сущностные свойства только в случае осознанности и добровольности действий субъектов соучастия. Как механизм формирования коллективного и обеспечения присутствия в коллективном индивидуального соучастия предусматривает определённую свободу воли всех участников. Только при условии соблюдения этого принципа партиципаторные практики могут привести к качественным изменениям как коллективного, так и индивидуального. В противном случае, по мнению социолога И.А. Скалабан [169, с.20], речь может идти о квазиучастии. Такие музеологи как Дж. Грэм [253], Э.Л. Коте [262], П. О'Нил и М. Вилсон [281] акцентируют внимание на том, что в ситуации проведения подобных музейных встреч посетителю важно знать, что соучастие в том или ином мероприятии не*

является для него императивным, соучастие необязательно. Без этой возможности отказа со стороны потенциальных участников музейный персонал рискует дистанцироваться от них. Организация совместных действий подразумевает свободное приглашение, а не убедительные требования, вынуждающие к соучастию.

Нередко партиципацию рассматривают в качестве синонима интерактивности. *Принципиальное отличие партиципаторных практик от практик интерактивных состоит* в том, что первые ориентированы на социальное в человеке, вторые же акцентируют его телесность. Партиципаторные практики предполагают диалог посетителя музея не с экспозицией или отдельным произведением, а с членами сообщества в процессе совместной социокультурной деятельности и культурного обмена. Они предоставляют соучастникам больше свободы при выборе конкретных действий. О необходимости разграничения практик соучастия и интерактивных практик пишут многие авторы. В частности, К. Бишоп [159] видит отличительные черты соучастия в том, что произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом. С точки зрения Кр. Краванья [264], интерактивность ограничивается тем, что допускает какие-то реакции участников, которые оказывают определенное воздействие на артефакт, но не фундаментально, а кратковременно и обратимо. Они чаще адресованы индивиду и не предполагают совместных действий. Например, посетитель может нажать на кнопку, потрогать экспонат и тому подобное. По мнению Д. Агаповой [5], партиципаторные практики не отменяют интерактивности, но обращаются к другой стороне субъекта – социальной, а не познавательной. Если результатом интерактивного проекта является только увеличение знаний посетителя, то партиципаторный проект трансгрессивен: он позволяет участникам выходить за пределы собственных границ, взаимодействовать с другими и устанавливать новые взаимосвязи.

Еще одной специфической особенностью партиципаторных музейных практик является то, что *партиципация осуществляется на безвозмездной основе*, она не предполагает материального вознаграждения. Данное положение является



важным для отделения партиципаторных практик от множества других, схожих с ними по некоторым признакам, например – от партнёрских проектов (коллабораций), которые могут создаваться с целью увеличения прибыли. Совместное создание продукта становится только средством реализации этой цели. В партиципаторном проекте целью взаимодействия, как правило, является музейный продукт, а выгода для участников определяется другими ценностями, не материальными, а социокультурными. Именно они и задают векторы действий участников, определяют их отношение к деятельности, регулируют поведение и социальную перцепцию.

По мнению Дж. Виссера [306], многие организации, включая музеи, имеют узкое понятие ценности: деньги (или прибыль). Ориентация на экономические ценности, подчёркивает К. Бишоп [27], вредит не только музеям, а всей гуманитарной сфере, которая вынуждена отстаивать свои системы оценки согласно количественным показателям, таким как доход, экономический эффект, поступления от грантов и так далее. Дж. Виссер [306] считает, что учреждение и аудитория должны работать вместе. При этом долгосрочное взаимодействие происходит лишь в случае, когда создание ценности является взаимовыгодным. Этой же точки зрения придерживается Н. Саймон [163, с.34-40], указывая, что партиципаторные проекты должны обладать ценностью как для учреждения культуры, так и для участников проектов и даже сторонних наблюдателей.

В настоящее время нет однозначного понимания того, какие же ценности должны стать приоритетными при реализации партиципаторных практик как в искусстве, так и в музейной сфере. Так, А.А. Деникин [63] говорит о том, что ценность партиципаторных взаимодействий состоит в самих процессах совместной активности, а не в решении какой-то конкретной задачи. Иной точки зрения придерживается А.В. Вальковский [43], который считает, что ценность партиципаторных практик проявляется в их влиянии на личность и сознание человека. Н. Буррио в свою очередь акцентирует внимание на ценности общения, возможности партиципаторных практик «налаживать взаимоотношения людей» [34, с.18].

Такие авторы как Н. Саймон [163], П. Бауэрс [231], Н. Мулхейсен [277], точка зрения которых нам видится наиболее перспективной, постулируют совокупность ценностей – социальных, экономических, политических, интеллектуальных, – которые могут быть представлены на уровне социума, музея как институции, а также отдельной личности.

Таким образом, при построении авторской концепции мы исходили из понимания того, что в ходе своего становления партиципация не только получила широкое распространение, но и приобрела свою специфику в разных сферах культуры. Этому в немалой степени способствовали социокультурные изменения, связанные с процессами глобализации с одной стороны, и регионализации – с другой. Рассмотрев феномен партиципации в междисциплинарном контексте, определив в качестве наиболее значимых для нашего исследования положения партиципации, представленные в политологии, арт-критике и музеологии, мы интегрировали их в концепции партиципации музея как институции, ориентированной на запросы локальных сообществ конкретных районов с характерными для них культурными границами и региональными особенностями.

### **3.2. Партиципаторные практики отечественных региональных музеев: виды, содержание, социокультурные эффекты<sup>11</sup>**

С конца XX – начала XXI вв. партиципаторные практики начинают играть существенную роль в работе отечественных музеев. Значительный вклад в стимулирование практик такого рода через их грантовую поддержку осуществляет Благотворительный фонд В. Потанина. С 2003 г. фонд проводит

---

<sup>11</sup> Стародубцева М. Н. Партиципаторные музейные проекты: отечественный опыт и зарубежные практики // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4. С. 55-59.

Стародубцева М.Н. Партиципаторные практики в деятельности регионального музея // Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам XXI международной научно-практической конференции 26 июня 2020 г. Санкт-Петербург: ЦНК МОАИ, 2020. С.43-44.

конкурсные мероприятия, такие как «Меняющийся музей в меняющемся мире», «Музей 4.0», направленные на поддержку и продвижение музейных проектов вообще и проектов, развивающих культуру соучастия в частности. Размещённые на сайте фонда статистические данные за период с 2017 по 2020 гг. информативно отражают актуальную ситуацию, связанную с реализацией партиципаторных практик в отечественной музейной сфере. Представленные данные свидетельствуют о стабильном интересе к музейному проектированию, в том числе основанному на принципах культуры соучастия. При этом фиксируется достаточно устойчивая статистическая картина. По числу подаваемых заявок номинация «Культура участия» ежегодно располагается на третьем месте из четырёх возможных. Больше всего заявок подаётся в номинациях «Технологии и инструменты» и «Новые вызовы» (первое и второе место соответственно), в которых тоже нередко обнаруживаются проекты с элементами партиципации. Наименьший интерес представителей музейных сообществ вызывает номинация «Сетевые партнёрства» (вероятно, это объясняется отсутствием разработанных механизмов и сложностью преодоления бюрократических препятствий при организации сетевых программ в нашей стране). Регионы-лидеры по числу заявок, прошедших в финал, на протяжении последних нескольких лет, стабильны: г. Москва, г. Санкт-Петербург, Свердловская область, Пермский и Красноярский край [313]. Именно эти территории в настоящее время доминируют как в контексте созидания партиципаторных проектов, так и их опытно-экспериментальной апробации. Они же являются лидерами по числу публикаций, посвящённых музейной партиципации.

Реализуемые отечественными музеями партиципаторные проекты разнообразны и по организационным признакам, и по своим сущностным характеристикам. Они имеют различные целевые установки; решают разные задачи; подразумевают получение широкого спектра музейных продуктов; реализуются с использованием множества инструментов. Объединяет их то, что все они так или иначе связаны с профилем музея, его коллекциями и основными функциями. По сути партиципаторные практики выступают в качестве одной из

музейных технологий, отличительной особенностью которой является *соучастие аудитории в музейной деятельности*.

С целью систематизации и дальнейшей классификации наиболее заметных региональных партиципаторных музейных проектов дадим их краткую характеристику. Информация была получена на основе анализа текстов научных публикаций, статей в средствах массовой информации, сообщений на сайтах музеев и в социальных сетях. Большую часть проектов сами организаторы презентовали как партиципаторные, поэтому текст рассматривался, с одной стороны, как часть локальных культурно-исторических событий, с другой стороны, как источник знаний об опыте реализации культуры соучастия в музейных учреждениях. К сожалению, далеко не все инициативы региональных музеев развёрнуто отражены в информационном пространстве. Мы постарались обобщить наиболее значимые для исследования данные: регион, в котором осуществлялся проект; его концептуальные положения; его целевую аудиторию и содержание деятельности участников проекта. За границами исследования осталась информация, связанная с отношением, чувствами, мотивами деятельности участников (как сотрудников музея, так и музейной аудитории). Эти не менее важные факты практически не упоминаются в данном дискурсе.

В связи с тем, что аудитория играет ключевую роль в партиципаторных проектах, важно прежде всего остановиться на том, какие именно сообщества чаще всего оказываются в фокусе внимания региональных музеев. Говоря о сообществах, мы имеем в виду в первую очередь группы, характеризующиеся упорядоченными социальными связями, основанными на чем-то общем для всех участников. В ситуации глобализации для подобных локальных сообществ культура соучастия выступает в качестве одного из императивов жизнеспособности, сохранения культурного наследия, формирования идентичности. Подавляющее большинство крупных музейных инициатив основывается на принципах демократической открытости и ориентируется на привлечение широкого круга соучастников, проживающих на территории региона или каким-либо образом связанных с ним. Явных требований к возрасту

или профессионализму участников в таких проектах не предъявляется, однако неявно их число ограничивается логикой тех действий, которые предположительно должны осуществлять участники партиципаторных проектов.

К проектам, ориентированным на широкую аудиторию, можно отнести, например, проект «Воздушные причалы Белого моря». Федеральное государственное бюджетное учреждение Национальный парк «Кенозерский» (г. Архангельск), 2019–2020 гг. Проект направлен на развитие положительного личностного отношения жителей Архангельской области к значению малой гражданской авиации через создание музейно-этнографического комплекса. Для достижения этой цели организаторы проекта пригласили не только профессиональное сообщество (представителей авиапредприятия, ветеранов авиации, музейные центры области), но и местных жителей, волонтеров [349]. Жители деревни Лопшеньга, ставшей родиной воздушного сообщения на Онежском полуострове, поделились воспоминаниями о том, как создавался и функционировал местный аэропорт, а также предоставили музею более 300 экспонатов советской поры, из которых сотрудники отобрали самые значимые раритеты [329]. Совместными усилиями здесь в 2020 г. был реализован проект, обладающий не только культурной, но и большой социальной ценностью: в маленькой деревне с числом жителей чуть более двухсот человек удалось реконструировать действующий аэровокзал, построенный в 1960-е гг., сделав его удобным и комфортным; расположить в нём музейную экспозицию об истории малой авиации и организовать тематические интерактивные зоны, воссоздающие атмосферу советского периода [339].

На широкую аудиторию ориентирован и проект «Бажов. ОГО!род», Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Объединенный музей писателей Урала», (г. Сысерть, Свердловская область). Проект стал победителем конкурса грантов В. Потанина в 2020 г. Цель проекта – знакомство местных жителей и туристов с историей и традициями культуры огородничества путём воссоздания на подворье дома - музея семьи Бажовых типичного огорода XIX в. с соответствующей инфраструктурой и возможностью проведения интерактивных и

образовательных программ для детей и взрослых [312]. К работе в огороде (посадкам, уходу за растениями, сбору урожая) планировалось привлечь всех желающих. В соответствии со своими интересами участники проекта могут выбрать из числа предложенных культур те, которые впоследствии будут выращивать. Процесс создания огорода можно отслеживать по публикациям на страничке музея ВКонтакте [321]. В дальнейшем с помощью специально созданной онлайн-площадки любой пользователь сможет следить за судьбой растений или использовать этот материал, например, для организации учебных занятий со школьниками.

Ещё одним примером является проект «Советский гараж – территория творчества» Музея истории г. Заволжья (г. Заволжье) [337]. Он был реализован в 2019–2020 гг. и предполагал подготовку музейной экспозиции, воссоздающей обстановку типичного гаража советского периода и открытого мультимедийного архива. Планировалось, что это станет основой для разработки виртуальных экскурсий, мастер-классов, музейных уроков, а также пространством формирования любительских объединений («Левша 21 века», «Ретро-гараж»). К работе по реконструкции гаражного пространства были приглашены жители города. Любой желающий мог поделиться сохранившимися предметами, которые являются неперенными атрибутами «гаражного хозяйства» советской эпохи: мебель, инструменты, техника, хозяйственные предметы [317; 320].

Ряд реализованных проектов адресован конкретным сообществам: как организованным, так и неорганизованным. Среди них выделяются проекты, ориентированные на участников определённых возрастных категорий, социального статуса, особенностей развития или имеющегося опыта профессиональной деятельности. Так, в частности, можно констатировать значительный интерес музеев к работе с формально организованными сообществами школьников и студентов. Такая избирательность не случайна: она вызвана не только необходимостью социализации подрастающего поколения. Работа с уже существующими сообществами имеет свои несомненные преимущества. Во-первых, при этом минимизируется время, необходимое для

поиска, объединения, налаживания коммуникации с аудиторией. Во-вторых, музейные работники в этом случае получают дополнительных помощников в лице учителей и преподавателей, помогающих выстраивать взаимодействие, проводить работу с соучастниками и решать вопросы реализации других музейных функций.

В числе проектов, *ориентированных на соучастие школьников*, выделяется проект «Ближний космос. Эволюция мечты» Муромского историко-художественного музея (г. Муром, 2018 г.). Он включает в себя просветительскую и исследовательскую часть, в рамках которых представители музея, пригласив к участию школьников, интересующихся вопросами космоса, собирали материал, изучали его, готовили выставку соответствующей тематики [338]. В процессе реализации проекта школьники и другие желающие могли посетить лекторий популяризаторов космоса, мастер-классы в творческой лаборатории, тематические экскурсии, принять участие в исследовании архивных документов и космических раритетов. Итогом проекта стало открытие выставки, помогающей посетителям проследить, как изменялись представления человека о космосе и какую роль сыграли уроженцы Владимирской земли в освоении космического пространства.

К этой же группе относится проект «Подойди ближе, чтобы увидеть меня» Музея современного искусства PERMM (г. Пермь, 2019 г.). Это выставка о подростках, созданная с помощью подростков же, представляющих объекты – высказывания о всевозможных границах: между взрослым и детским, личным и общественным, разрешённым и запрещённым [350].

В проектах, *ориентированных на соучастие студентов*, более старшей возрастной группы, участникам предоставляют большую свободу действий и доверяют решение более сложных задач. К таким проектам можно отнести проект «В альбом к Л» Музея «Литературная жизнь Урала XIX века» Уральского государственного горного университета (г. Екатеринбург, 2014 г.). Этот художественный проект был реализован в рамках творческой музейной лаборатории, которая ведётся музеем совместно с кафедрой анимации. Его цель –

актуализация работы с подростками и студентами. Оттолкнувшись от того факта, что М.Ю. Лермонтов писал много стихотворений в альбомы петербургским красавицам и армейским друзьям, студенты представили свой дар на юбилей поэта – альбом. Он стал метафорическим «подношением» от потомков, которых объединяет с поэтом возраст, художественные способности и поэтическое видение окружающего мира [335]. Каждая страница альбома посвящена одному стихотворению Лермонтова. У каждой страницы есть свой художник. Оформление отсылает к традиции дамских альбомов XIX столетия, а иллюстрации выполнены в разных техниках – графика, акварель, мозаика, скрапбукинг. Студенческий альбом был включён в выставочный проект «Мир Лермонтова» и вызвал большой интерес у посетителей музея, а соучастие студентов в подготовке выставочных проектов стало в данном музее традиционным. Обращение к молодёжному взгляду и художественному языку способствует, по словам организаторов, обновлению дискурса, преодолению коммуникативных барьеров, росту интереса к музею различных категорий посетителей [101].

Целью проекта выставки одного экспоната «История веретена» Музея истории университета Оренбургского государственного университета (г. Оренбург) стало приобщение студентов к культуре и искусству на основе современных музейных практик путем привлечения к созданию временных выставок [103]. В рамках проекта студентам, желающим принять участие в культурно-образовательной деятельности музея, предлагалось смоделировать «выставку одного экспоната». Участники обосновывали выбор идеи, определяли цель и задачи выставки, форму презентации музейного экспоната, оформление, этикетаж, сопроводительные тексты, вспомогательный материал.

Вятским художественным музеем им. Васнецовых (г. Киров) в 2018 г. был реализован проект «Вятка глазами художников», предполагающий широкое участие общественности, в том числе студентов профильных кафедр Вятского государственного университета [316]. Цель – заинтересовать молодёжь изобразительным искусством и историей его развития через демонстрацию



произведений искусства из коллекции музея на улицах города. С помощью студентов было разработано приложение для мобильного телефона и новый туристический маршрут, по ходу которого расположились шесть арт-объектов, представляющих изображение исторических зданий города и памятников архитектуры. Пользователи, наведя телефон на любой из них, получили возможность рассмотреть коллекцию картин из собрания музея с изображением этого памятника в их «прошлом облике» [55]. Благодаря проекту с использованием современных технологии дополненной реальности удалось «вынести коллекцию» за стены музея, по-новому представить визуальную информацию и расширить аудиторию, взаимодействующую с произведениями искусства.

В числе перспективных направлений развития партиципаторных музейных проектов нам видится работа с представителями старшего поколения. Пока эта возрастная категория недостаточно вовлекается в деятельность отечественных музеев. Правда, при желании они могут присоединиться к другим проектам, в которых не ограничивается возраст участников. По факту так и происходит, однако опыт показывает, что в специально организованных группах сверстников пожилые люди чувствуют себя более уверенно, а их взаимоотношения продолжают и после завершения проекта. В числе *проектов, ориентированных на соучастие представителей старшего поколения*, можно отметить проект «Музей без возраста» Музея современного искусства PERMM (г. Пермь, 2016 г.). Цель проекта – знакомство людей старшего поколения с арт-практиками, фокусирующимися на разных органах чувств, которые, как известно, с возрастом постепенно теряют свою чувствительность. В рамках проекта участники не только обрели специфические знания, но и получили возможность создать свои мини-выставки, инсталляции, перформансы, представив их заинтересованной публике [350].

Ещё одной заметной инициативой с участием старшего поколения стал выставочный проект «ВКомсомоле» Тюменского музейно-просветительского объединения (г. Тюмень, 2018 г.). Организаторы посвятили проект 100-летию

создания Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи (ВЛКСМ) [314]. Его концепция основывалась на убежденности организаторов в значимости той роли, которую в истории Западной Сибири сыграл комсомол. Комсомольцы помогали ликвидации безграмотности, сражались за Родину, работали на Всесоюзных ударных стройках, участвовали в разведке нефтяных и газовых месторождений Тюменского региона. Однако сегодня эти факты практически не известны молодёжи. Выставка стала своеобразной диалоговой площадкой на базе музейного комплекса и помогла укреплению связей между поколениями. Значимое место в создании проекта было отведено партиципаторным технологиям, предполагавшим соучастие комсомольцев прошлых лет. В процессе совместной деятельности ветеранов комсомольского движения и сотрудников музея была организована экспозиция на основе предметов из фондов музея, а также экспонатов из личных архивов, предоставленных участниками проекта. Важным дополнением выставки стали купольные системы направленного звука, благодаря которым посетители могли прослушать рассказы и воспоминания комсомольцев, записанные к открытию выставки. Выставка вызвала большой интерес общественности и содействовала решению как специфических задач (подготовка экспозиции, привлечение аудитории), так и социальных, связанных с поддержанием исторической памяти, воспитанием подрастающего поколения.

Ещё реже организаторы адресуют партиципаторные проекты людям с особенностями развития. Возможно, это связано с тем, что инклюзивная культура в нашей стране пока находится в стадии становления, большинство социальных объектов остаётся слабо приспособленными под нужды людей, имеющих отклонения в состоянии здоровья, а специалисты зачастую не имеют необходимых навыков работы с такой аудиторией. Тем не менее, *проекты, ориентированные на соучастие лиц с особенностями развития*, уже реализуются. Например, проект «Люблю жить!» (Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина, филиал Астраханской картинной галереи «Дом-музей Б.М. Кустодиева», г. Астрахань, 2019 г.) [311]. Проект является социальным и ориентирован на людей с особенностями ментального развития.

Его задача – формирование позитивного отношения к жизни и социализация людей с инвалидностью через создание возможности для коммуникации и творческого самовыражения в пространстве музея. Для участников проекта на базе музея были организованы занятия, экскурсии, мастер-классы, в рамках которых они готовили собственные творческие работы, выполненные в разных техниках (рисование гуашью и акварелью, роспись по текстилю, ниткография, эбру, обрывная аппликация, смешанная техника). Итогом стала выставка, на которой были представлены работы авторов и блок фотографий, отражающих ход проекта [336]. Организаторы отмечают разнообразные личностные эффекты участия в проекте людей с особенностями развития: они стали менее тревожными, более самостоятельными, научились ориентироваться в пространстве музея, получили импульс к творческому развитию и самореализации.

Примером инициативы, ориентированной на участие людей с ограниченными возможностями, является и проект «Увидеть невидимое!» Московского музея «Огни Москвы» (2018–2020 гг.). Проект интересен тем, что не ограничивается созданием какого-то конкретного музейного продукта, а направлен на адаптацию музейного пространства в целом для слабовидящих посетителей. С помощью слабовидящих посетителей музея, составивших фокус-группу, сотрудники музея несколько месяцев изучали особенности зрения слабовидящих, подбирали вспомогательные средства музейной экспозиции, разрабатывали приёмы работы с такими людьми, готовили методические рекомендации для сотрудников других музеев [357].

Отдельную группу в числе партиципаторных практик занимают *проекты, ориентированные на участие профессионалов или любителей, обладающих определёнными профессиональными компетенциями*. Таких проектов нам удалось обнаружить немного, но каждый из них интересен и заслуживает внимания. Например, необычный проект Фотографического музея «Дом Метенкова» (г. Екатеринбург) – Арт-резиденция «Новые истории Екатеринбурга» [343]. Он направлен на изучение повседневной жизни, структур городского пространства,

отдельных сообществ Екатеринбурга и создание фотографических историй о конкретных кварталах и горожанах с помощью иногородних резидентов. Замысел состоял в том, чтобы представить актуальные визуальные образы города, познакомить городское сообщество с возможностями фотографии в исследовании пространства, а также вовлечь разные группы жителей в создание произведений визуального искусства [70]. Программа подразумевает приглашение на конкурсной основе молодых фотохудожников, которым предоставляют жильё, создают все необходимые условия, оказывают техническую и финансовую помощь в организации съемок и подготовке выставки. На протяжении двух месяцев художник взаимодействует с местным сообществом в рамках различных мероприятий (дней открытых дверей в мастерской, круглых столов, конференций, лекций, мастер-классов) и работает над своим проектом. Произведения искусства, созданные по итогам пребывания художника в резиденции, поступают в коллекцию музея на безвозмездной основе.

Исследовательско-экспериментальный проект «Лаборатория воспоминаний» (Музей истории Екатеринбурга, АНО «Волонтерское общество Свердловской области», издательский сервис Rideró, г. Екатеринбург) был реализован с целью содействия публикации воспоминаний горожан о том, как менялся город и его жители на протяжении десятилетий [327]. Участники лаборатории после конкурсного отбора два месяца посещали теоретические и практические занятия, где знакомились с особенностями документальной прозы, узнавали о том, где искать факты для своего исследования, овладевали методиками интервьюирования, приёмами и средствами языковой выразительности и так далее. По завершении учебного курса каждый подготовил своё литературное исследование, которое внесло вклад в изучение и представление истории развития города. Лучшие книги были изданы ограниченным тиражом [328].

Ещё один подобный проект – «Мир – текст – музей» (Самарский литературно-мемориальный музей им. М. Горького, г. Самара, 2013 г.) был посвящен исследованию методов представления современной литературы в музее

и создавался с расчётом участия в нём широкого круга профессионалов и любителей, интересующихся поэзией. К реализации проекта были привлечены исследователи поэтического опыта в контексте различных общественных наук (культурологии, социологии, экономики и др.), а также художники, дизайнеры, музейщики, литераторы, архитекторы, которые занимались разработкой визуальной концепции выставки в режиме объединённой мастерской [351]. В рамках проекта прошло множество мероприятий: семинары, лаборатории, фестиваль, конференция, посвящённые изучению поэзии в дискурсе проблем современности. Одним из результатов стала выставка «Поэтические машины», представившая пять течений современной литературы в виде внушительных двухэтажных интерактивных устройств, спроектированных студентами архитектурно-строительного университета и позволяющих посетителям создавать собственные произведения на основе творческих методов поэтов разных школ и течений современной литературы. Проект вызвал большой интерес и был представлен в адаптированном варианте в Москве на акции «Ночь искусств» [352], после чего продолжился. По словам организаторов, сообщество, являющееся носителем альтернативного образа жизни, к которому может присоединиться любой посетитель музея, живёт, пока у него есть «работа» [161].

Проект «Мой взгляд» (Тюменское музейно-просветительское объединение, г. Тюмень, 2020 г.) был направлен на популяризацию истории г. Тюмени [323]. Организаторы предполагали, что осмысление роли города в истории страны посредством сочетания различных визуальных форм будет способствовать процессу формирования региональной идентичности у жителей. Участниками создания выставочного проекта, посвящённого историческому образу города Тюмени, стала местная творческая молодежь. На этапе конкурсного отбора молодые профессиональные художники и художники-любители представили эскизы работ, которые хотели бы реализовать в стенах Исторического парка «Россия – Моя история». Организаторы, отобрав самую интересную на их взгляд работу, предоставили победителю реализовать идею за счет средств музея и стать полноправным соучастником подготовки выставочного проекта.

Не менее важные результаты даёт анализ *целевых установок и результатов партиципаторных музейных проектов*. Они демонстрируют целый спектр потенциальных возможностей партиципаторных практик: от минималистских, связанных с подготовкой одного музейного мероприятия или с удовлетворением культурных потребностей узкого круга людей, до масштабных, направленных на решение социально-культурных задач, значимых для целого региона или большого сообщества. Как правило, партиципаторные музейные проекты изживают себя достаточно быстро и срок их жизни во многом зависит от масштабности поставленной цели.

Так, например, среди *проектов, ориентированных на создание выставки*, можно обнаружить краткосрочные программы, которые не требуют привлечения значительных ресурсов, но в то же время позволяют музею разнообразить рутинную работу посредством внесения элементов за счёт соучастия аудитории в этом процессе.

Примером такого проекта является выставка «Русская живопись: избранное. Сделаем выставку вместе» [315] (Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля г. Омск, 2015 г.). В рамках проекта, приуроченного к 300-летию города, омичам было предложено поучаствовать в создании выставки картин, хранящихся в фондах музея. Для этого в социальных сетях были размещены изображения произведений искусства и организовано голосование. В результате сто картин, отобранных работниками музея, получили 15 000 оценок пользователей. Двадцать картин, набравших наибольшее число голосов, были представлены на выставке офлайн. Организаторы отметили «хороший вкус народных кураторов», их склонность к классическому искусству и пейзажному жанру [24]. Очевидно, что с одной стороны, подобное «народное кураторство» может оказаться рискованным по своим эстетическим установкам; с другой – оно выявляет срез массового эстетического сознания, что также представляет интерес.

Спектр партиципаторных проектов, реализованных в региональных музеях России, достаточно широк – от камерных до масштабных, требующих длительной подготовки и соучастия большого числа участников.

Примером крупного проекта такого рода является «Искусство путешествий» (Свердловский областной краеведческий музей, г. Екатеринбург, 2013–2014 гг.) [322]. Цель проекта – исследование и актуализация музейных собраний, связанных с темой путешествий, превращение музея в место, значимое и актуальное для путешественников. Суть проекта состояла в подготовке выставки, включающей экспонаты XVIII–XIX вв. из фондов музея и артефакты XX–XXI вв., переданные местными жителями. Всем желающим предлагалось поделиться артефактами, «добытыми» или «открытыми» в путешествии, и рассказать связанные с ними личные истории, без которых предметы теряют свой смысл. Выставка разместилась в пяти тематических залах и включила более пятисот артефактов и историй о путешествиях. На её основе была создана передвижная выставка, а специфическим продуктом проекта и его продолжением стал Виртуальный музей путешествий [334]. Главный идеолог проекта С. Каменский [81] признаётся, что искать механизмы вовлечения аудитории пришлось наощупь, в основном через знакомых и людей, обладающих широкими контактами и ставших в итоге медиаторами. Концепцию тоже пришлось развивать в процессе, апробируя различные формы взаимодействия: интервью, опросы, мозговой штурм, фокус-группы, сбор артефактов, встречи с обсуждением, тестирование разделов выставки, на которой было использовано большое количество интерактивных и игровых технологий. Соучастие, по мнению С. Каменского, должно строиться прежде всего на понимании того, какие форматы будут работать, а какие нет. При этом важную роль может сыграть любая деталь. Для оптимальной работы партиципаторного проекта необходимо: предлагать разные форматы участия, адекватные возможностям каждого; предусматривать возможности участия даже для тех, у кого мало свободного времени и ограничены возможности личной коммуникации. Желательно минимизировать затраты, связанные с участием, а также соотносить затраты с результатами, получаемыми всеми участниками.

Проект «Перемещение зрителей» (Музей современного искусства PERMM, г. Пермь, 2015 г.) посвящен концептуальному искусству. Его название отсылает к

акциям московской арт-группы «Коллективные действия» [346]. Участникам, в числе которых мог оказаться любой желающий независимо от возраста и уровня профессионализма, предлагалось: стать художником, создать собственные произведения-интерпретации; узнать о концептуальном искусстве и Московском Архиве Нового Искусства (МАНИ); стать участником перформансов и реконструкций; поработать в фондах музея; пообщаться с сотрудниками музея, приглашёнными лекторами и исследователями. Итогом образовательного проекта, рассказывающего о концептуализме, стало создание экспериментальной выставки в музее. В процессе реализации проекта было обнаружено наличие разной мотивации и активности у тех, кто изъявил желание принять участие в создании выставки в музее. По словам организаторов, аудитория разделилась на две неравные группы, что означает необходимость проектирования разных уровней и форм участия посетителей в партиципаторных проектах. Первую группу образовало меньшинство, готовое к активной деятельности и исполнению различных ролевых функций в рамках проекта. Вторую группу составило большинство участников, пожелавших играть роль наблюдателей, слушателей, трансляторов информации о выставке [206].

*Проекты, предполагающие разработку экскурсионных программ, также заметно отличаются своими масштабами. Например, проект «История в деталях» Исторического парка «Россия – моя история» (г. Омск) [333], начавшийся как курс мини-лекций на исторические темы, постепенно перерос в экскурсионный проект с элементами партиципации. Каждый подписчик группы ВКонтакте [324], принявший участие в голосовании, мог влиять на ход проведения очередной экскурсии. Аудитории предлагалось выбрать отдельные аспекты еженедельной тематической экскурсии в рамках экскурсионного конструктора. К сожалению, проект не получил должного развития. Несмотря на то, что новости с анонсом экскурсий просматривало достаточно большое число пользователей (от 400 до 850 человек), в голосовании участвовали единицы – от 9 до 38 человек.*

В свою очередь, проект «Школа городских маршрутов» АНО «Волонтерское общество Свердловской области» и Музея истории Екатеринбурга



(г. Екатеринбург) решает более масштабные задачи [359]. Его локус вынесен за стены музейной институции и очевидно требует от организаторов гораздо больших усилий, чем при реализации практик «в стенах музея». В рамках проекта любому жителю города старше 22 лет, прошедшему конкурсный отбор, предлагается стать слушателем школы, посетить курс лекций и научиться создавать авторские экскурсии по районам и окрестностям Екатеринбурга [340]. Инициатива предполагает разработку экскурсионных маршрутов для всех семи районов города, а также подготовку серии путеводителей и карт по городским локациям, которые будут являться подспорьем для жителей города и туристов. По мнению организаторов, подготовка собственной экскурсии может стать не только интересным опытом для участников, но и помочь в научной работе и творческой самореализации.

В списке *проектов, ориентированных на усиление туристической привлекательности города/региона*, особо выделяются те, в оптике которых находятся крупные, регионообразующие культурные объекты. Например, проект «Открой пермский период!» (Музей пермских древностей (филиал Пермского краеведческого музея, г. Пермь)) [344]. Проект был реализован в 2013–2014 гг. и состоял в разработке мобильного приложения для туристов, путешествующих по Пермскому краю. В рамках проекта организаторы объединили местных учёных, студентов, подростков, родителей с детьми, представителей туристической отрасли для обсуждения и интерпретации единственного геологического периода в истории Земли, открытого на территории России – Пермского периода. С помощью жителей организаторам удалось включить разрозненные геокультурные символы в информационное, туристическое и культурное поле Пермского края. Необходимо отметить впечатляющий масштаб реализованного проекта как в территориальном, так и в социальном измерении. Дети и взрослые, профессионалы и любители, представители музеев и люди, не имеющие отношения к музейной сфере, в течение года изучали и фотографировали местность, разрабатывали экскурсионные маршруты, писали тексты к мультимедиагиду, участвовали в лектории, вели дневник проекта, готовили

презентацию и другое. Благодаря участникам этого партиципаторного проекта не только удалось сделать больше, чем задумывалось, разработать одиннадцать маршрутов вместо четырёх. Важным сопутствующим обстоятельством было и осознание организаторами того факта, что работа с аудиторией накладывает определённые обязательства: необходимо быть гибкими, уметь слушать, искать и находить компромисс. Нельзя «выслушать и сделать по-своему». Важно понимать, что настроения, потребности, ресурсные рамки аудитории могут значительно изменяться [52].

В настоящее время партиципаторные практики используют не только музеи, расположенные в крупных и средних городах, но и те, что находятся в совсем небольших провинциальных поселениях. Ярким примером является проект «Люди Слюдяной горы» (Центр развития туризма Кыштымского городского округа, Кыштымский историко-революционный музей и спортивно-туристический центр «Провинция», 2017–2018 гг.). Его цель – музеефикация территории южного склона Слюдяной горы в пос. Слюдорудник Кыштымского городского округа. Поселок возник благодаря слюде – минералу, который добывали на прилегающей территории до 1963 г. Дальнейшее развитие посёлка связано с разведкой и добычей другого полезного минерала – кварца [326]. В рамках проекта с помощью местных жителей, которые делились воспоминаниями и материалами, связанными с жизнью посёлка, была обновлена туристическая тропа, установлены информационные модули, рассказывающие об истории места через повествование местных жителей [331]. Благодаря проекту удалось не только создать удобную логистику по туристической тропе, но и обеспечить знакомство туристов с историей места в контексте общей истории развития горного дела, собрать и актуализировать воспоминания людей, жизнь которых тесно связана со Слюдяной горой [332].

Немаловажное место среди партиципаторных музейных практик занимают *проекты, ориентированные на сохранение исторического опыта и укрепление связи между поколениями*. К их числу можно отнести, например, проект «Тайны старого Липецка» Липецкого музея народного и декоративно-прикладного

искусства (г. Липецк, 2013 г.). Проект направлен на сохранение взаимосвязи и взаимопонимания между поколениями липчан, которым было предложено через воспоминания, старые предметы и вещи показать повседневную историю Липецка XX в. [345]. Для желающих участвовать в проекте были разработаны различные форматы участия [330]. Одни вносили свой вклад в благоустройство исторического здания, на базе которого был реализован проект и создан музей истории Липецка. Другие помогали собирать воспоминания жителей о родном городе. Третьи приносили вещественные материалы, позволившие реконструировать жизнь простых жителей. Итогом работы стала выставка, приуроченная к празднованию дня города.

Тольяттинский краеведческий музей (г. Тольятти) в 2013–2014 гг. реализовал проект «20-й век в кадре и за кадром» [319; 356], направленный на создание интерактивной выставки, посвящённой истории города в XX в. В процессе подготовки выставки были собраны интервью с горожанами, участвовавшими в строительстве заводов, переносе города на новое место и других событиях; проведена акция «День дарения», в ходе которой представители городского сообщества передали музею более 300 предметов, связанных с жизнью города в XX веке, и рассказали их историю; проведено несколько конкурсов для горожан; организовано публичное обсуждение актуальных для города тем, таких, как возвращение городу исторического названия; налажено взаимодействие с рядом организаций, оказавших посильную помощь в реализации проекта [162]. Можно предположить, что в процессе работы над проектом, сотрудники музея сумели «нащупать» действенные механизмы взаимодействия со своей аудиторией, так как в последующие годы они не возвращались к идее привлечения сообщества к созданию различных тематических выставок в ходе акции «Делаем выставку вместе».

В рамках выставки «Уралмаш: производство будущего» Свердловским областным краеведческим музеем (г. Екатеринбург, 2015–2016 гг.) был проведён фотоконкурс «Стань своим дедушкой». Его цель – изменение отношения жителей города к району Уралмаш, имеющему неоднозначную репутацию, включающую в

себя не только достойную трудовую и творческую историю, но и негативные имиджевые «шлейфы» 1990-х гг. В подготовке проекта приняли участие фотографы, стилисты, дизайнеры одежды, участники-модели (потомки жителей Уралмаша и люди, просто откликнувшиеся на просьбу музея). Им было предложено разбиться на творческие группы и воспроизвести один из снимков прошлого (1930–1980 гг.), на котором запечатлены родные и близкие участников, воссоздав при этом особенности эпохи и быта того времени. Результаты работы выставлялись «ВКонтакте» [325] вместе с исходным фото, проходили процедуру голосования и оценивались профессиональным жюри. В процессе работы участники, по словам организаторов [36], перешли от стремления воспроизвести внешнее подобие к переживанию истории и представленного на фото сюжета. Фото стало проводником в предметный мир, о котором участники проекта изначально не подозревали; позволило актуализировать моменты истории через проживание запечатлённых на фото ситуаций. Конкурс способствовал созданию групп и сообществ, актуализирующих моменты истории и продолжающих их через совместные творческие практики.

Существенное влияние на музейные практики оказали информационные технологии. Они являются значимым фактором эволюции музея во всех сферах его деятельности. Партиципаторные проекты сегодня нередко *ориентированы на информационные технологии*. Цифровая эпоха переформатирует оппозицию «центр-периферия», нивелирует иерархии, открывает перед региональными музеями новые перспективы. Современные возможности интернета позволяют каждому пользователю не только стать посетителем виртуального музея, обратившись к интернет-ресурсам известных музеев, но и поучаствовать в создании своего «воображаемого Музея» (термин А. Мальро [119]), наполнить его лично значимыми артефактами сообразно собственным вкусам и пристрастиям. В ситуации цифровой культуры, сделавшей возможным перемещение музейных собраний в Интернет, теоретик медиаискусства П. Вайбель [39; 40] констатирует дальнейшую демократизацию музея, вплоть до составления зрителями собственных кураторских проектов: «Окончательный

результат всего этого состоит в эмансипации зрителя, посетителя, пользователя» и «...свидетельствует о рождении нового вида искусства, открытого для участия всех» [39, с.153]. Актуальность и перспективность таких проектов стала особенно очевидна в период пандемии, когда жёсткие карантинные ограничения инспирировали множество нестандартных практик в виртуальном пространстве.

Примером партиципаторных проектов, реализующихся в сети Интернет, является проект «*Сибиряки вольные и невольные*»: *осмысляя прошлое, понимая настоящее, формируя будущее*» Томского областного краеведческого музея им. М.Б. Шатилова (г. Томск, 2013 г.) [355]. Проект включал в себя две части: собственно выставку и сайт, на котором любой желающий мог разместить семейные материалы, связанные с заселением Сибири, помогая тем самым воссоздать историю своего края. Выставка, созданная в том числе благодаря помощи заинтересованных лиц, позволяет в режиме офлайн знакомиться с документами и предметами, относящимися к основным периодам крестьянских миграций. По прошествии нескольких лет авторы проекта отмечают, что наблюдается его стагнация и исчерпанность первоначального замысла [69]. Снижается не только количество публикаций на сайте, но и число посетителей выставки. Однако несмотря на исчерпанность данного конкретного проекта оказалось, что вокруг него сформировалось устойчивое сообщество активных людей, которые длительно и постоянно взаимодействуют с музеем на основе собственного интереса. Таким образом, благодаря проекту удалось создать инфраструктуру и механизмы взаимодействия с заинтересованной музейной аудиторией. В перспективе это может стать выходом на создание городских сообществ, активно участвующих в социально-культурной жизни своего региона, как это произошло, например, в случае с проектом партиципаторного планирования публичного парка в одном из районов Гамбурга. В конце 1990-х инициативная группа местных жителей выступила против застройки района, прилегающего к набережной, элитными высотками. В результате совместных действий жителей, художников, других представителей творческой

интеллигенции и различных организаций на берегу Эльбы был открыт «Парк фантастики», ставший зоной отдыха и развлечений для всех желающих [89].

В рамках проекта Музея современного искусства PERMM (г. Пермь, 2016 г.) «Цифровой мир» студентами была создана одноимённая выставка. Она стала итогом работы творческой лаборатории, в которой участники вместе с художниками и исследователями обсуждали вопросы влияния технологий на пространство культуры, изучали различные явления современного искусства (сайнс-арт, медиа-арт, кибернетическое искусство), разрабатывали проекты собственных технологичных объектов [350].

Информационные технологии были активно задействованы и в конкурсе видеороликов «Художественные музеи Поволжья» Нижегородского государственного художественного музея (г. Нижний Новгород), реализованного в 2018 г. совместными усилиями музея и Нижегородской гимназии №13 [341]. Его цель – приобщение школьников к культурным объектам региона и созданию бренда местного музея, а также расширение коммуникативных компетенций участников. В рамках конкурса школьникам средних и старших классов было предложено снять видео с рассказом о художественном музее или галерее своего города на русском и одном из иностранных языков (английском, немецком, французском), которое размещалось на канале You Tube [360]. За два года существования конкурса удалось расширить географию и число участников (с 14 до 48 городов), которые своими действиями способствовали брендированию региональных музеев [180]. К сожалению, проект не получил продолжения и страница с конкурсными материалами уже не вызывает интереса у пользователей. Большинство просмотров датируется сроками конкурсных мероприятий, отзывы к видеоматериалам отсутствуют, хотя инструменты для этого созданы и площадку можно было бы использовать для организации заинтересованного сообщества или других проектов соучастия.

В результате обобщения партиципаторных музейных проектов, реализующихся в региональных музеях, мы разработали их многоуровневую классификацию (таблица 1). Представленная классификация позволяет

зафиксировать существующее разнообразие партиципаторных практик и может служить инструментом для их анализа. На первом уровне классификация строится по организационным признакам, в результате чего партиципаторные музейные проекты подразделяются на четыре подгруппы. На втором уровне на основании выявления содержательных признаков выделяется ещё четыре подгруппы партиципаторных музейных проектов.

Таблица 1

## Классификация партиципаторных музейных проектов

<i>Уровень классификации</i>	<i>Основание классификации</i>	<i>Виды партиципаторных музейных проектов</i>
1. По организационным признакам	По соучастникам	ориентированные на организованные сообщества (формальные / неформальные), ориентированные на неорганизованные сообщества (однородные/неоднородные)
	По формам взаимодействия участников	основанные на кооперации, основанные на конкуренции, смешанные проекты
	По продолжительности	постоянные и временные (краткосрочные, долгосрочные)
	По способу реализации и/или демонстрации результатов	онлайн и офлайн
По содержательным признакам	По решаемым задачам	образовательные, научно-исследовательские, досуговые, коммуникативные, смешанные
	По доминантным	выставки, конкурсы, игры, конференции,

формам музейной деятельности	кружки, интегрированные
По видам музейной деятельности	предполагающие коллекционирование или собирание предметов, изучение, публичное представление предметов, хранение, образование, просвещение
По форме производимого музейного продукта	связанные с производством материальных/нематериальных/информационных музейных продуктов

Так, например, фотоконкурс «Стань своим дедушкой» по организационным признакам ориентирован на неорганизованное, неоднородное сообщество (участие в нём мог принять любой желающий), по формам взаимодействия – основан на конкуренции (результаты соучастников оценивались, определялись победители), был краткосрочным и предполагал демонстрацию результатов работы в режиме онлайн. По содержательным признакам был смешанным, так как решал ряд задач (научно-исследовательских, досуговых, коммуникативных); интегрированным (так как сочетал конкурс и выставку); предполагал публичное представление предметов; направленным на производство материальных предметов (фотографий, воспроизводящих события прошлого).

В контексте разработанной автором классификации партиципаторных проектов уже упоминавшийся проект «В альбом к Л» (г. Екатеринбург) может быть описан следующим образом. По организационным признакам: проект ориентирован на формально организованное сообщество студентов, основывался на кооперации усилий участников, был краткосрочным; реализовывался оффлайн. По содержательным признакам: является смешанным, так как решает комплекс различных задач; предполагает прохождение студентами всех этапов создания



выставочного проекта; связан с публичным представлением предметов материального мира.

Анализ партиципаторных музейных проектов позволяет заметить, что соучастие в них затрагивает различные социокультурные аспекты данного понятия. Помимо деятельностного аспекта, осмысление партиципации происходит в контексте взаимосвязи личности и общества, социализации, свободы и ответственности [174]. При этом ключевым, системообразующим концептом для всех партиципаторных музейных проектов, как особых культурно-событийных практик, является деятельная активность аудитории.

Активность аудитории может быть представлена совокупностью различных **видов действий, доступных участникам партиципаторных проектов** и обусловленных спецификой вида деятельности, осуществляющейся совместно с музеем.

В частности, при реализации *научно-исследовательской деятельности*, предполагавшейся в партиципаторных проектах «Ближний космос. Эволюция мечты», «Воздушные причалы Белого моря», «Люди Слюдяной горы», «Сибиряки вольные и невольные», «Лаборатория воспоминаний», участникам партиципаторных музейных проектов из числа аудитории были доступны такие виды действий как:

- работа с архивными документами,
- документирование воспоминаний,
- сбор, анализ и интерпретация артефактов.

При подготовке *выставочных проектов* «Воздушные причалы Белого моря», «Советский гараж – территория творчества», «20-й век в кадре и за кадром», Арт-резиденция «Новые истории Екатеринбурга», «Русская живопись: избранное», «Люблю жить!», «Стань своим дедушкой», «В альбом к Л», «ВКомсомоле» действия аудитории включали:

- проектирование,
- дарение,
- изготовление или отбор экспонатов,

- подготовку и сбор воспоминаний,
- этикетаж,
- дизайн выставки,
- презентация выставки.

*Разработка цифровых инструментов* (сайты, приложения) в проектах «Сибиряки вольные и невольные, «Открой пермский период!», «Вятка глазами художников» предполагала:

- разработку цифровых инструментов,
- наполнение текстовыми, фото и видеоматериалами,
- тестирование сайтов и приложений.

При *разработке экскурсионных программ* в проектах «Вятка глазами художников», «Открой пермский период!», «История в деталях», Выставка одного экспоната «История веретена», «Школа городских маршрутов» аудитории предлагалось:

- определить или уточнить тему экскурсии,
- изучить и отобрать экскурсионные объекты,
- составить маршрут экскурсии,
- протестировать и презентовать экскурсию.

Соучастие в деятельности, связанной с *музеефикацией* культурных объектов в проектах «Бажов. ОГО!род», «Люди Слюдяной горы», «Воздушные причалы Белого моря», «Открой пермский период!», открывало аудитории возможности выполнять следующие действия с объектами музеефикации:

- исследование объектов,
- отбор объектов,
- фиксация сведений об объектах,
- восстановление, реконструкция, облагораживание объектов,
- документирование сведений,
- интерпретация сведений,
- этикетаж.

*Брендинг и рекламная деятельность*, ставшие основной сферой приложения усилий участников проектов «Художественные музеи Поволжья», «Открой пермский период!», обозначили перед аудиторией следующий спектр доступных действий:

- разработка бренда,
- формирование общественного мнения,
- продвижение услуг с помощью отзывов и голосования,
- информирование об услугах (в том числе через социальные сети).

Обобщая представленный в социокультурном пространстве опыт отечественных музеев, можно констатировать, что следование принципам культуры соучастия даёт импульс к развитию принципиально иных форм взаимодействия музеев с аудиторией. Это приводит к нарастанию *социокультурных эффектов музейной деятельности*. В частности, применение партиципаторных практик в музее стимулирует развитие социального капитала общества, способствует образованию сообществ, демонстрирующих новые формы культурной активности, содействует познавательной и творческой инициативности, создаёт условия для коммуникации, интеграции и обмена смыслами реципиентов. Музей обретает возможность развиваться, оптимизировать свою деятельность, повышать эффективность решения задач за счёт приобретаемой возможности выходить за рамки собственных представлений о музейной деятельности, быстро получать актуальную информацию о потребностях аудитории, использовать дополнительные ресурсы участников (интеллектуальные, социальные, творческие), расширять круг посетителей, вовлекая местных жителей в культурную жизнь региона, и так далее. Посетители в результате могут персонализировать свой музейный опыт, обрести ощущение своего места в музее, реализовать свою самобытность, найти дополнительную сферу для самореализации и применения творческих способностей в созидательной деятельности, повысить уровень знаний, получить новые навыки и эмоции, найти единомышленников.

Кроме этого, знакомство с партиципаторными проектами отечественных музеев позволяет выявить ряд *условий, способствующих повышению их успешности*, востребованности, социокультурной значимости и эффективности:

- *наличие дополнительной финансовой поддержки*, без которой реализация подавляющего большинства представленных проектов была бы невозможна; средства могут быть привлечены со стороны организаций-грантодержателей, организаций-партнёров, спонсоров;

- *интегративный подход к конструированию содержания деятельности в процессе реализации проекта*; наиболее успешные партиципаторные проекты совокупно решают исследовательские, образовательные, воспитательные задачи, предлагая для этого разные формы музейной работы (лекции, дискуссии, встречи, интервью, мастер-классы и др.); это повышает динамичность проекта и позволяет поддерживать интерес к нему длительное время;

- *участие, помимо сотрудников музея, профессионалов*, задействованных в чтении лекций, проведении мастер-классов, воркшопов и так далее, обусловленных тематикой проекта, что значительно повышает его ценность и привлекает большее внимание;

- *использование разных форматов и гибких условий соучастия* в проекте; ориентация на возможности аудитории (временные, ресурсные), отсутствие требования подстраиваться под график работы музея делает проект более доступным и массовым;

- *наличие разнообразных средств коммуникации соучастников* (телефон, социальные сети, личные встречи и так далее) повышает качество, скорость и достоверность процесса обмена информацией;

- *разноплановая информационная поддержка и сопровождение*, освещающая не только старт и завершение процесса, но и фиксирующая ход реализации проекта, позволяет увеличить число участников, которые по каким-то причинам пропустили начальную стадию.

Таким образом, обобщение информации о *социокультурных контекстах* партиципаторных практик, внедряющихся в отечественных музеях, позволяет

констатировать существующее разнообразие музейных инициатив, их нацеленность на решение традиционных задач музейной деятельности и не только. Не менее важной составляющей подобных проектов является их тесная связь с проблемами и культурными событиями локальной местности (региона) или сообщества. Анализ представленного в информационном пространстве опыта позволил осуществить уровневую классификацию партиципаторных музейных проектов; обозначить действия, доступные их участникам; определить условия, содействующие успешности проекта и усиливающие социокультурные эффекты от его проведения, которые могут служить инструментами для дальнейшего изучения и объяснения подобных практик. Очевидно, что вероятность реализации партиципаторных проектов конкретным музеем определяется наличием в нём инициативных музейных работников, усилиями которых продвигаются идеи культуры соучастия не только в крупных городах, но и в малых, отдалённых местностях.

### **3.3. Проблемы перехода от традиционных музейных практик к партиципаторным в отечественной культуре<sup>12</sup>**

Партиципаторные проекты, как специфические культурно-событийные практики, несомненно, способствуют развитию музейного учреждения, обновлению форм и методов работы с аудиторией. Однако процесс их внедрения в отечественной культуре не лишён трудностей, которые требуют обобщения и осмысления<sup>13</sup>. Рассуждая о тенденциях развития культуры соучастия как глобального общественного проекта, И.А. Скалабан отмечает, что современные

---

<sup>12</sup> Основные положения параграфа отражены в статьях:

Стародубцева М.Н. Проблемы реализации партиципаторных проектов в региональной музейной сфере // I Тюменский музейный форум: Сборник материалов. Тюмень: Печатник, 2022. С.331-334.

Валитов А.А., Стародубцева М.Н. Инновационные технологии в музейной среде: состояние, проблемы, перспективы // I Тюменский музейный форум: Сборник материалов. Тюмень: Печатник, 2022. С. 82-85.

практики соучастия во многом инспирированы культурой модерна. Главные из них располагаются в пределах взаимоотношений общества и государства, контроля и доступа к власти [168]. В определённом смысле эти проблемы можно назвать универсальными, так как они свойственны любому обществу, принявшему идеи культуры соучастия в качестве стратегического направления своего развития. Однако в рамках данного исследования требуется их конкретизация с учетом специфики отечественной культуры.

По мнению Н.М. Лебедевой и Е.Г. Ясина [108], при внедрении любых инноваций часто обнаруживается тенденция к недооценке национальной культурной специфики, менталитета, который выражается в устоявшихся моделях поведения, основанных на неосознаваемых, веками формировавшихся культурных ценностях и представлениях. Это может привести к отторжению нововведений, особенно социальных, тесно связанных с культурой конкретного общества и зависящих от групповых и личных качеств его членов. Игнорирование традиционного уклада, сложившихся экономических и политических систем, а также социальных институтов ведёт к неприятию обществом тех инноваций, в которых трансформации подвергаются сами люди, их привычки, ценности, представления. Так, кросскультурные исследования, изучающие отношение российской молодёжи к инновациям, выявляют различия в установках и культурных ценностях не только в сравнении с представителями других государств, но и при сопоставлении сверстников, проживающих в разных федеральных округах нашего государства. В частности, для студентов Южного федерального округа, расположенного вдали от крупных инновационных центров, приоритетными являются безопасность, конформность, традиции, универсализм. В то время как москвичам присущи самостоятельность, стимуляция, гедонизм, достижение. Вероятно, подобные различия играют немаловажную роль в определении вектора принятия и внедрения инноваций социальными институтами, в том числе музеями, расположенными на территории России. Но несовпадение ценностных и культурных установок – не единственная причина,

затрудняющая повсеместное внедрение партиципаторных практик в музеях современной России.

К числу проблем такого рода относятся проблемы темпоральные, национальные, институциональные, профессиональные и индивидуально-типологические. Отметим также, что все виды трудностей между собой тесно переплетены и взаимосвязаны (одна проблема обуславливает другую или зависит от предыдущей), поэтому их дифференциация является условной.

*Темпоральные трудности* обусловлены тем, что тенденции массового участия в чём-либо, зародившиеся и активно распространившиеся в западной культуре, проявились в отечественной культурной среде с запозданием, так же, как и множество других феноменов культурной жизни. В цифровую эпоху этот разрыв сократился, но все же он существует.

Для осмысления дальнейших перспектив развития партиципаторных практик становится значимым учёт соотношения темпоральных и социально-исторических факторов.

Французский музеолог Б. Делаш [241], рассуждая об истинных причинах кризиса современного музея, использует понятие «ухронии» – «вневременья» (по аналогии с понятием «утопия»). По мнению исследователя, музей долгое время претендовал на место вне времени; место, отрицающее смерть и выполняющее роль вечного хранителя ценностей; место, не подверженное никаким изменениям. Музей стремился к тому, чтобы отвергнуть свой конвенциональный и исторически обусловленный характер. Формируя коллекции, музей создавал псевдохронологию. Музейная коллекция благодаря вневременному характеру автоматически становилась предметом сакрализации и поклонения, однако по сути она никогда и не находилась вне идеологии. Музей – это очень гибкий инструмент. Функционируя на протяжении длительного времени одним и тем же образом, он, тем не менее, демонстрирует способность к адаптации, необходимую для того, чтобы удовлетворять потребности любых режимов. Он использует коллекции как символы заданной идентичности. Фиксируя культуру в пространстве музея, он делает её неподвижной и устойчивой. Обратной стороной

этого процесса является отрыв музея от настоящего, равнодушие к насущным проблемам, односторонние формы коммуникации с музейными посетителями, игнорирование экономической составляющей.

Игнорирование факта неоднозначности социокультурных изменений в разных странах, попытки форсированного внедрения западных моделей модернизации общества без учёта сути изменений, происходящих в России, представляются непродуктивными. Навязчивое стремление перехитрить историю и обогнать время, догнать и перегнать передовые страны, по мнению М.В. Ильина [71], не раз возникало в истории России. С учетом разрушительного опыта российской поспешности, считает он, нужно научиться отчетливому осмыслению проблем отечественного хронополитического развития и более основательному рассмотрению тенденций мирового развития в целом с целью определения возможных и оптимальных сил, средств, способов их использования в данное время и в данном месте.

Эту точку зрения разделяют и другие исследователи, рассматривающие предпочтительные модели отечественного развития. В частности, О.Н. Астафьева, А.Я. Флиер [17] обосновывают первоочередную необходимость согласования темпоральности вектора на модернизацию отечественной культурной среды с российской ментальностью и ритмами культуры. Авторы подчёркивают, что отечественная культурная среда на протяжении долгого времени формировалась идеологически детерминированной культурной политикой СССР, в рамках которой стимулировалось функционирование определённого ценностного порядка. Приоритет отдавался культурным интересам наименее обеспеченных, образованных и социализированных слоёв населения. Это позволило преодолеть безграмотность и поднять общий культурный уровень «социальных аутсайдеров», но негативным образом отразилось на интеллигенции, которая подвергалась жёсткому контролю и репрессиям. Иную модель культурного развития демонстрируют страны Запада. Её основным регулятором является рынок культурных услуг, который стимулировался, но почти не управлялся государством. В отличие от России, основным потребителем культурной



продукции на Западе был средний класс, имевший возможности платить за товары и услуги, в том числе связанные с культурой. На стадии становления индустриального общества это привело к развитию элитарной и массовой культуры, но фактически не способствовало развитию традиционной культуры.

Социально-политические события конца XX века инспирировали формирование новой культурной политики в нашей стране, переход от советской модели развития к западной. Одним из результатов этого перехода стало формирование потребности в создании разнообразных институтов общественно-политического и культурного участия для игнорируемых ранее слоёв населения и маргинализированных групп. При этом, по мнению М. Гнедовского [53], в силу исторических причин Россия пропустила ряд важных этапов становления культуры соучастия как адаптивного механизма в сфере культуры, которые прошли западные страны. Российские культурные институты остаются устроенными по заведомо «закрытой» модели и продолжают руководствоваться идеей передачи публике культурных ценностей «сверху», что противоречит ключевым принципам культуры соучастия.

Очевидно, что простые попытки копирования западных моделей культурной политики бессмысленны, так как они не соответствуют текущему состоянию и потребностям отечественной культурной среды. Более того, некоторые задачи доступности музейных культурных ценностей различным слоям населения были решены на предыдущем этапе социокультурного развития нашей страны. Складывается ситуация, когда возможности, предоставляемые культурой соучастия, воспринимаются музейными работниками как «молодой побег на старых корнях» или как «хорошо забытое старое», что вынуждает сотрудников музея сделать выбор относительно того, будет ли культура соучастия неотъемлемой частью музейной работы и её интеллектуальной основой или нет.

В этой ситуации необходимостью предстаёт масштабная модернизация, направленная на формирование новой культурной среды, с обязательным учётом специфических особенностей культуры России. Адаптация идеи партиципаторного музея к реалиям отечественной культуры, с одной стороны,

является одной из составляющих этой модернизации. С другой – она вскрывает ряд трудностей, которые необходимо учитывать в ходе этого процесса. Прежде всего, это трудности национальные и институциональные.

*Национальные трудности* детерминированы сложившимися в России культурно-историческими традициями.

По мнению исследователя в области экосоциологии О.Н. Яницкого [216], интерпретация явлений, обозначаемых в разных странах одними и теми же терминами, полностью зависит от тех контекстов, в которых рассматриваемые явления возникли и развиваются. В ходе исследования становления экологических движений автор выделил три типа контекстов, которые, на наш взгляд, могут быть применены и для описания особенностей партиципаторного музея в разных странах мира. Первый контекст – «цивилизационный» – связан с устоявшимися базовыми культурными нормами, регламентирующими отношения между государством, гражданским обществом и населением. Второй – «макросоциальный» – определяется спецификой условий, в которых происходит интеграция устоявшихся и инновационных элементов общественного устройства, а также возникновение соответствующих им социальных норм. Наконец, третий контекст – «ситуационный» – задаётся непосредственной средой (физической и социальной), в которой формируется соответствующая инициатива.

Пронизанная идеологией культурная политика и авторитарная система управления на протяжении длительного времени определяли все сферы общественной жизни, в том числе культуру и образование, формировали устойчивые модели институциональной деятельности и стереотипы культурного поведения населения. Так, традиции поведения в музее передавались от поколения к поколению. В основном они были направлены на поддержание образа «музея-храма» и воспитание соответствующих этому образу паттернов поведения. «В выставочных залах, музеях не разговаривают громко, экскурсовода слушают, не перебивая; ответы на возникшие вопросы можно всегда найти в специальной литературе, справочниках» [78, с. 46]. Данные предписания однозначно указывают на невозможность проявления активности,

недопустимость тех действий, которые актуализируют партиципаторные практики, вступая в противоречие с регламентированным поведением. Тем не менее, сегодня ситуация меняется. Во многих музеях на смену табличкам с надписью «Не трогать» приходят таблички с надписью «Трогать можно».

Конечно, указанные аспекты поведения в музее не являются признаком исключительно отечественной культуры. Они есть следствие институциональной истории становления музея. Общемировая практика позиционирования музея как места сакрального, вневременного, долгие годы обуславливала поведение как музейных работников (жрецов, оберегающих коллекции), так и посетителей (профанов, приобщающихся к ритуальному поведению). Посетителю предписывался определённый порядок действий, побуждающий его к благоговению перед культурными ценностями. Его поведение регламентировалось императивно, через комплекс запретов и обязанностей. Запрещалось прикасаться к окружающим предметам, резко двигаться, уходить с обозначенного маршрута, разговаривать. Не оставался без внимания и внешний вид, который должен был соответствовать требованиям приличия. Однако в отечественной культурной среде эти требования были более жёсткими, чем на Западе. Кроме того, по времени они гораздо дольше регламентировали манеры и поведение музейных посетителей. Хорошо иллюстрирует сказанное замечание Р. Барта, описывавшего в 1950-е гг. поездку французских туристов в Советский Союз и проанализировавшего восприятие друг другом представителями буржуазного и социалистического сообществ. По его словам, «изумленным русским было явлено великолепное зрелище свободных людей, которые болтают в музее во время экскурсии» [20, с.202].

По мнению С.Ю. Каменского, Е.А. Шуклиной [82], социокультурные характеристики общностей, связанные с трансформацией ценностей, эталонами восприятия и действия, интерпретацией музейного высказывания трансформируются дольше и труднее всего. Этому препятствуют сложившиеся стереотипы относительно того каким должен быть музейный продукт и музей в целом.

Очевидно именно по этой причине отказ от традиционных устоев, попытки определить новые границы и правила осуществления музейной работы до сих пор вызывают беспокойство и подвергаются жесткой критике со стороны профессионалов. Так, М.Б. Пиотровский [149] отмечает, что в прошлом музей больше походил на храм, где задавался соответствующий тон и стиль поведения. В настоящее время музей часто становится похож на Диснейленд, где многое подчинено вкусам учредителя, зрителя и спонсора. По его словам [148], это не страшно, но чревато будущим упрощением без того примитивной картины мира, наличествующей в массовом, обыденном сознании. Когда музеи становятся салонами для встреч и приемов важных людей, когда они перечисляются в списке инфраструктуры туризма в цепочке «транспорт, гостиницы, рестораны, музеи...», это свидетельствует не только о недостаточном уровне образованности, но и о недостатке хорошего вкуса. Между тем, задача музеев – воспитание вкуса.

В этом процессе, связанном с переосмыслением традиционных ценностей и переходом музея к новым моделям работы, по словам Р. Штейна [300], важно ответить на вопрос о том, готовы ли музейные сообщества к рефлексии своей деятельности? Действительно ли они хорошо делают свою работу и приносят пользу обществу? Готовы ли они приветствовать своих гостей так, чтобы те почувствовали себя хозяевами.

Можно предположить, что потребуется не один год для того, чтобы изменить сложившиеся поведенческие паттерны, даже несмотря на существующие очевидные отличия современного посетителя музея от его предшественников. Современные музеи меняют формат работы, приглашая посетителя к проявлению активности. Правда эта активность по-прежнему остаётся строго очерченной правилами и ограниченной набором возможных действий, которые может совершить посетитель («это можно трогать», «это можно листать», «здесь вы можете оставить отзыв»). Вероятно, именно поэтому, среди ряда причин, по которым в настоящее время люди не посещают музеи, немалое место занимают такие как: в музее действуют «строгие правила», там

«делают замечания» (данные исследования доступности российских музеев, выполненного Т.В. Абанкиной с соавторами [2]).

*Институциональные трудности* перехода музея к партиципаторным форматам работы с посетителями связаны с консервативностью, забюрократизированностью, низкой эффективностью организационной структуры многих отечественных учреждений культуры. Несмотря на значимость социокультурной миссии, которую выполняет музей, условия его функционирования остаются достаточно сложными. В числе главных причин такого положения С.А. Копацкая [94], Ю.В. Шмарион [210], В. Есаков [67] И.В. Хриптулов [198] и другие называют глубоко укоренившееся в нашей стране представление о сфере культуры как о чем-то второстепенном. С экономической точки зрения музеи так же, как и другие учреждения культуры, были нерентабельными, финансировались в последнюю очередь, исходя из ресурсов, оставшихся после обеспечения производственного сектора. Финансирование «по остаточному принципу», ошибки в организации управленческой системы, низкий уровень оснащённости, слабое внимание со стороны общественности и государства долгие годы сдерживали развитие музейной сферы. Нерешённость экономических и организационных вопросов и сегодня является тормозом для инновационного развития в музейной сфере.

По данным Т.В. Абанкиной [1; 3], устаревшая и негибкая сеть бюджетных учреждений составляет основную долю организаций культуры в России. 88 % учреждений культуры являются бюджетными организациями с очень высокой долей бюджетного финансирования, около 80 %. При этом финансирование бюджетных учреждений ориентировано не на запросы потребителей социальных услуг, а на содержание сети учреждений культуры, которые выступают в качестве исполнителя государственных обязательств по предоставлению услуг населению. Это приводит к неэффективности бюджетных расходов и низкому качеству услуг, оказываемых населению. В последние годы в рамках реформирования бюджетной сферы наметился постепенный переход от сметного финансирования учреждений культуры к финансированию затрат на выполнение задания учредителя по

оказанию услуг и целевое субсидирование. Однако эти механизмы носят общий характер и не учитывают специфики различных учреждений культуры, в связи с чем отмечается их сохраняющееся недофинансирование.

Подавляющее большинство региональных музеев в настоящее время находится в зависимости от государственного финансирования. Это, с одной стороны, позволяет музеям, неспособным к самообеспечению, продолжать функционировать в условиях перманентных экономических сдвигов и кризисов. С другой стороны, государственная поддержка нередко лишает музеи возможности самостоятельно принимать принципиальные решения, быстро перестраиваться, реагируя на формирующиеся запросы посетителей и местных сообществ в стремительно меняющихся социально-культурных условиях.

Существующее законодательство, регламентирующее деятельность музеев, отстает от процессов становления рынка. Государство по-прежнему строго контролирует использование бюджетных средств, пытается влиять на расходование средств, заработанных самими музеями, устанавливая определенные запреты. По мнению В.М. Ахунова [18], это наносит вред и ограничивает инициативу работников учреждений культуры, опасаящихся обвинений в нецелевых тратах.

Причины, затрудняющие внедрение партиципаторных практик в российских музеях, не всегда имеют национальную специфику, часть из них в этом отношении универсальны. Так, большинство современных музеев, опираясь на опыт предыдущих столетий, продолжают функционировать на основе устоявшейся иерархии, включающей разрозненные профессиональные группы. Укоренившаяся административно-управленческая система в современных условиях создаёт мощную, трудно преодолеваемую инерцию и значительно затрудняет создание культуры, ориентированной на инновации. Тогда как распространение идей культуры участия, по словам М. Пахтера и Ч. Лэндри [144], предполагает трансформацию системы, создающей эти возможности. Культурным институтам необходимо измениться в сторону большего динамизма и понимания проблем современного общества.

В контексте управления индуцирование внимания к процессам участия вызвало во всём мире волну институциональных реформ и появление соответствующих нормативно-правовых актов. При этом на определённом этапе сложилась ситуация, когда предлагаемые механизмы включения дали разочаровывающий результат и породили критику со стороны общественности, выступившей против «тирании участия». Не случайно концепция общественного участия в западных странах чаще предполагает стимулирование двух взаимообусловленных процессов: участия и управления. Эта связка должна обеспечить создание как новых форм соучастия населения в социально одобряемых проектах, так и появление новых форм контроля со стороны институтов власти. Реализация этих задач невозможна без соответствующей трансформации экономических механизмов работы и системы управления музеев.

В отечественных музеях в этом направлении также наметились определённые перспективы, хотя музей и сегодня во многом остаётся довольно закрытой структурой. Консервативная система управления мешает сотрудникам музея адаптироваться к новым условиям и начать действовать в интересах своих посетителей. По данным уже упомянутого доклада Т.В. Абанкиной [2], люди, знающие о музеях, но не посещающие их, в числе причин отмечают несовременность музеев и их неудобство для посетителей. Это очевидным образом снижает притягательность музея как «третьего места» [139], публичного пространства, позволяющего человеку отвлечься от повседневной рутины домашних дел и рабочих обязательств.

Государство постепенно включается в процесс внебюджетной поддержки музеев. В области культуры активно разрабатываются правительственные программы, проводятся конкурсы, внедряются меры грантовой поддержки. Несмотря на слабость общественных институтов, поддерживающих национальную культуру, постепенно разворачиваются системы благотворительных программ, фондов и спонсорской помощи. Однако говорить о радикальных переменах в области институциональной политики музейных учреждений пока не приходится.

*Трудности профессионального порядка* обусловлены отсутствием у части музейных работников специальных знаний и профессиональных компетенций, необходимых для организации музейных проектов в контексте культуры соучастия. Предъявляемые к современным специалистам требования ставят весьма серьезные задачи перед системой образования. Однако отставание системы основного и дополнительного образования от потребностей практики часто приводит к тому, что после окончания обучения выпускники образовательных учреждений не владеют актуальной информацией, не имеют требуемых профессиональных компетенций и в силу различных обстоятельств не готовы к самообразованию.

По мнению А.А. Сундиевой [178], О.Е. Черкаевой [200], ситуация усугубляется ещё и тем, что в музеях часто работают специалисты, не имеющие музеологического образования: в исторических музеях – историки, в художественных – искусствоведы, в естественнонаучных – выпускники естественнонаучных кафедр, которые овладели знаниями в области профильных дисциплин. При этом масштабная и непрерывная система подготовки и повышения квалификации музейных кадров, сложившаяся в СССР во второй половине XX в. и отвечавшая потребностям и запросам музейной отрасли, была частично разрушена в годы перестройки и модернизации образования. Это затрудняет процесс формирования актуальных профессиональных компетенций у работников музейной сферы, не имеющих подготовки в области музеологии.

Иной точки зрения на эту проблему придерживается Н. Саймон [366]. Она считает, что обучение по стандартизированным программам высшего образования унифицирует навыки выпускников и значительно ограничивает возможности осуществления ими радикальных перемен, которые они могли бы реализовать в музейной сфере. По мнению Н. Саймон, проблема состоит в том, что, обучая «правильным способам» работы, образовательные организации определяют все остальные способы как неоптимальные, подавляя таким образом перспективы дальнейшего творческого поиска и преобразования музейной среды.



В этой ситуации важным для данного исследования представляется получение сведений об актуальных знаниях музейных специалистов о партиципаторных практиках и их возможному применению в музее. С этой целью нами был проведён опрос (приложение 1), в котором приняли участие работники музеев различного профиля (методисты, экскурсоводы, смотрители, искусствоведы, хранители, руководители структурных подразделений) из гг. Москва, Санкт-Петербург, Тюмень, Тобольск, Омск, Красноярск, Екатеринбург, Самара. Опрос осуществлялся в дистанционном формате с помощью информационных технологий. Общее число опрошенных – 61 человек, из них 19 мужчин и 42 женщины. Средний возраст опрошенных – 35 лет, средний стаж работы в музее – 7 лет.

В результате было установлено, что только 34,4 % из числа опрошенных сотрудников музеев имеют представление о том, что такое партиципаторный музейный проект. Ещё 9,8 % респондентов «что-то слышали» о партиципаторных проектах, но не могут объяснить «что это такое»; 19,7 % опрошенных признались, что ничего не знают о партиципаторных музейных проектах. Ещё 36,1 % отметили, что хотели бы узнать подробнее о партиципаторных практиках, а именно: «что это такое?» (30,4 %), «как это работает?» (26,1 %), «как это применять в музейной сфере?» (43,5 %). Опрос показал, что осведомлённость о партиципаторных проектах гораздо ниже, чем о других технологиях, активно внедряющихся в современную музейную среду (таблица 2).

Таким образом, большая часть сотрудников музея не имеет чёткого представления о содержании и особенностях реализации партиципаторных практик. Совсем незначительное их число использует принципы партиципации в своей профессиональной деятельности. Только 3 % опрошенных специалистов ответили, что участвуют в реализации партиципаторных проектов в своём музее и готовы поделиться опытом такой деятельности; 36 % указали, что участвуют в партиципаторных практиках периодически. Однако пример таких практик смогли привести только 2 человека, что составило 3 % от числа опрошенных. Среди причин, препятствующих реализации партиципаторных проектов в музее,

представители учреждений отметили отсутствие специалистов, а также трудности в организации подобных мероприятий, что также свидетельствует о несформированности профессиональных компетенций, необходимых для реализации партиципаторных проектов в музейной среде.

Таблица 2

Осведомлённость музейных сотрудников о современных музейных технологиях (в %)

Технологии	Варианты ответов			
	Знаю, что это такое и могу объяснить другим	Что-то об этом слышал	Хотелось бы узнать подробнее	Не знаю, что это такое
Партиципаторные	34,4	9,8	36,1	19,7
Интерактивные	70,5	8,2	21,3	0
Инклюзивные	45,9	18	27,9	8,2
Театрализованные	49,2	27,9	21,3	1,6
Мультимедийные	65,6	9,8	24,6	0

Однако, даже наличие специальных знаний и высокая мотивация к реализации партиципаторных практик не является гарантией профессионального успеха. По словам одного из кураторов проекта «Искусство путешествий» (Свердловский областной краеведческий музей, г. Екатеринбург) С.Ю. Каменского [81], в ходе проекта большинство сотрудников, в целом поддерживавших идею соучастия публики, оказались не готовы к работе с аудиторией «на равных». Кому-то было сложно отказаться от представления об авторитете музея, кому-то оказалась не по силам длительная, насыщенная работа с посетителями. По мнению музейного консультанта и куратора Н.Г. Копелянской [95], отечественные музейщики не готовы к работе в духе культуры соучастия, так как она требует развитых коммуникативных навыков, готовности к диалогу, собственного опыта рефлексии, в то время как большинство сотрудников музеев закомплексованы, боятся высказать

собственную позицию или признаться, что чего-то не знают. Им свойственно стремление быть «истиной в последней инстанции» и извлекать из всего мораль, что отличает их от зарубежных коллег.

Очевидно, что создание системы, направленной на формирование необходимых знаний и профессиональных компетенций у музейных работников, является важным условием повышения партиципаторности отечественных музеев, так же как и создание единой системы информационного сопровождения, поддержки и обсуждения партиципаторных музейных проектов.

*Индивидуально-личностные трудности* обусловлены теми или иными личностными особенностями участников партиципаторных практик, проявляющимися в их поведении и деятельности. В рамках культуры соучастия как посетителями, так и музейными работниками предполагается демонстрация определённого набора личностных качеств, таких как: социальная активность, инициативность, стремление к коммуникации, готовность к взаимодействию и другие, которые могут быть им не свойственны.

Так, в статье С.Ю. Каменского и Е.А. Шуклиной [82], посвящённой описанию партиципаторного выставочного проекта «Искусство путешествий» (Свердловский областной краеведческий музей, г. Екатеринбург), отмечается, что готовность участвовать в проекте высказали далеко не все посетители музея, пришедшие познакомиться с выставкой. В рамках проведённого исследователями опроса было обнаружено существенное число респондентов, не пожелавших: вернуться (21,3 %), пригласить на выставку знакомых (11,2 %), добавить свои экспонаты (39,8 %) или участвовать в конкурсах (43,1 %). Исследователи указывают, что реализации подобных проектов музейными работниками и аудиторией препятствует как неготовность воспринимать музейную среду в качестве сферы активной самореализации, так и низкая гражданская активность населения, на преодоление которой требуется время и значительные усилия. По всей видимости, ценности самореализации в России пока не являются доминирующими.

В связи с этим можно обозначить две перспективы продвижения партиципаторных музейных практик, которые могут реализовываться альтернативно или интегрировано. Первая связана с необходимостью осуществления индивидуального подхода к участникам партиципаторных музейных проектов; максимальной ориентации на индивидуально-личностные особенности и мотивацию участников. Вторая перспектива может быть связана с созданием условий, при которых соучастие и совместные усилия будут способствовать не только созданию музейного продукта, но и конструированию требуемых психических и личностных качеств всех участников. Кроме того, всегда найдутся посетители, которые не захотят принимать участие в партиципаторных программах, предпочитая привычный формат музейной экспозиции. Этот тезис находит подтверждение при анализе комментариев потенциальных участников партиципаторных практик. Приведём некоторые из них в качестве примера.

Комментарии по поводу проекта «Советский гараж – территория творчества» (Музей истории г. Заволжья, 2019-2020 гг.):

– пользователь DELETED: «Благотворительный фонд Владимира Потанина выдал заволжскому музею на эту выставку грант в размере 1 800 540 рублей. Забавно, что имея такие деньги музей кланчил у заволжан экспонаты для своей выставки бесплатно в дар»;

– пользователь Ольга Лузина: «... бесплатно заниматься таким проектом тоже желающих не много найдется» [354].

Очевидно, что на пути перехода отечественных музеев от традиционной модели к партиципаторной обнаруживается множество проблем и трудностей, обусловленных как объективными, так и субъективными факторами. На наш взгляд, их решение может стать триггером развития регионального музея. Возможно, решение обозначенных проблем станет необходимым шагом на пути к построению идеального (воображаемого) музея. Музея, соответствующего индивидуальным представлениям, ожиданиям, способам познания и интерпретации каждого посетителя.

Проведённое исследование позволило представить авторскую концепцию музейной партиципации, основанную на интеграции наиболее значимых положений партиципации, конкретизированных в политологии, искусствоведении и музеологии; предложить уровневую классификацию партиципаторных музейных проектов; а также артикулировать проблемы перехода отечественного музея к партиципаторному учреждению.

Обобщение информации о партиципаторных практиках, реализующихся в отечественных музеях, позволяет сделать вывод о том, что они не противопоставляются традиционным формам работы музея, а дополняют их. Они становятся инструментом актуализации музея в региональном социокультурном пространстве; помогают выстраивать взаимодействие с местной аудиторией, удовлетворять её потребности в творческой самореализации; формировать региональную идентичность; создавать новые сообщества – то есть решать широкий круг разнообразных задач и достигать различных социокультурных эффектов. Внедрение партиципаторных проектов, как правило, осуществляется по инициативе самих музейных работников, «заражённых» идеями культуры соучастия или осознающих их перспективность для развития музейного учреждения, культуры региона. В немалой степени этому способствует деятельность различных фондов, осуществляющих грантовую поддержку музейных инноваций.

Перспективы развития партиципаторных музейных практик во многом связаны с информационными технологиями. Они не только позволяют оптимизировать коммуникативные процессы между соучастниками проектов, но и способствуют преодолению границ физического мира, открывают доступ к участию в проектах музеев, располагающихся в разных географических точках. Выход партиципаторных практик в Интернет в перспективе возвращает нас к усовершенствованной идее «воображаемого музея» А. Мальро, предполагающего, что любой желающий сможет создать себе музей, исходя из своих эстетических предпочтений.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной культуре наблюдается эволюция музея, связанная с последовательным переходом от традиционных технологий, предполагающих пассивное созерцание посетителем музейных предметов и коллекций, к партиципаторным практикам, основанным на соучастии аудитории в процессе создания и демонстрации музейных продуктов.

Появление партиципаторных практик в музейной сфере представляет собой закономерный результат развития культуры. Являясь неременным атрибутом группового поведения индивидов на протяжении всей истории существования человечества, соучастие в XX в. приобрело статус междисциплинарного понятия и стало предметом повышенного интереса со стороны исследователей. Благодаря этому произошла дифференциация его смыслов и выделение отдельных специфических предметных полей научного исследования.

Изучение предыстории возникновения феномена партиципации позволило установить, что интерес к нему в культуре современного общества формировался в три этапа, связанных с генезисом понятия в первой половине XX в., становлением в понятийном поле социальных наук и дифференциацией партиципаторных практик во второй половине XX в., активным продвижением на рубеже XX–XXI вв. В настоящее время различные форматы соучастия представлены в разных сферах социально-культурной деятельности и изучаются в области социологии, политологии, экономики, образования, медицины, цифровых технологий, культуры.

Исследование историко-культурных предпосылок становления идеи партиципаторного музея, или «музея соучастия», в мировой практике показало, что помимо социокультурных факторов (таких как распространение идей неолиберализма, коммодификация культуры, политическая демократизация общества, трансформация экономической сферы, переход от пассивного потребительства к активному производству, просьюмеризм, распространение

информационно-коммуникационных технологий), значимыми в этом отношении оказались и ключевые тенденции современного искусства: социальный поворот в искусстве; появление нестандартных художественных форм, основанных на взаимодействии художника и аудитории; эмансипация зрителя и возрастание его активности, которые инспирировали изменения не только в художественной среде, но и в музейной сфере. В немалой степени этому способствовало становление «Новой музеологии» – движения, повлекшего пересмотр миссии, социальных пределов, масштабов и культурной роли музея в современном обществе. Новая музеология стимулировала продвижение музеев нового формата, таких как эко-музей, постмузей, ориентированных на взаимодействие с местными сообществами и являющимися своеобразным прообразом партиципаторного музея.

Термин «партиципаторный музей» в настоящее время представляет собой модель идеального музея; ключевой вектор его развития; музей, к которому необходимо стремиться. Теоретические обоснования необходимости перехода музея от традиционной модели взаимодействия с сообществом к партиципаторной широко освещаются в работах Н. Саймон, предложившей рассматривать музей как партиципаторное учреждение культуры – «Музей 2.0». Описанные ею партиципаторные практики, предполагающие активную включённость аудитории в процесс принятия решений, создания культурных ценностей и интерпретации культурного наследия, получили широкий резонанс, как в западной, так и в отечественной культуре.

Отечественные музеи, преодолевшие влияние различных разрушительных сил, действовавших на протяжении XX столетия (революции, войны, репрессии сотрудников, отсутствие средств для поддержания работоспособности и др.), сумели сохранить собственные ресурсы и традиции, в числе которых обнаруживаются «протопартиципаторные» практики. Они возникли в постреволюционных музеях России под влиянием возрастающей демократизации аудитории. Но последующие исторические события (Вторая мировая война,

тоталитаризм, репрессии) приостановили, а затем и отменили этот вектор развития музеев в отечественной культуре.

В XXI в., вслед за западными институтами, отечественные музеи определили для себя стратегию развития, важной составляющей которой является обращение к принципам культуры соучастия. Партиципаторные проекты в настоящее время активно внедряются музеями самого разного профиля и степени значимости. Эти тенденции отмечаются не только в крупных городских музеях, но и в небольших учреждениях, расположенных на отдалённых территориях. Их популярность во многом обусловлена такими особенностями как интерсубъективность, диалогичность, со-бытийность. При этом можно отметить отсутствие в культурологии обобщающих работ по теории музейной партиципации. Данное обстоятельство порождает неопределённость в среде специалистов; сужает возможности организации практической деятельности музеев в этом ключе; приводит к искажению исходных идей и принципов культуры соучастия.

Анализ тенденций последних десятилетий, связанных с социально-культурными преобразованиями в обществе, деятельностью международных музейных организаций, развитием новой музеологии позволяет предположить, что музейные программы, основанные на соучастии посетителей, будут расширяться, а востребованность научных исследований в этом направлении расти. Особенно на уровне региональных музеев, фокусирующихся на изучении, сохранении и развитии культуры конкретной локальной территории и проживающих на ней жителей.

В данном исследовании представлено авторское видение музейной партиципации, основанное на интеграции ключевых положений партиципации, обоснованных в политологии, искусствоведении, музеологии. Культурологическое содержание концепции включает уточнение дефиниций ключевых понятий, описание теоретических оснований, функций и характеристик музейной партиципации.



На основе анализа видов и содержания партиципаторных музейных проектов, реализующихся в культурно-событийном пространстве отечественных музеев, автором осуществлена их многоуровневая классификация по организационным и содержательным признакам. В результате на каждом уровне выделено по четыре подгруппы партиципаторных музейных проектов; определены виды действий, доступных участникам партиципаторных проектов; обозначены условия, способствующие повышению их успешности и социокультурной эффективности. Показано, что переход от традиционной модели взаимодействия музея с сообществом к партиципаторной в отечественной культуре связан с преодолением ряда трудностей, в числе которых выделены темпоральные, институциональные, профессиональные, национальные, индивидуально-личностные.

Дальнейшие перспективы изучения и развития музейной партиципации в культуре могут быть связаны с уточнением понятийного ряда, разработкой, систематизацией и культурологическим обоснованием механизмов и инструментов соучастия аудитории в музейной деятельности; с осмыслением соучастия в качестве неотъемлемой части культурологии и музееведческой науки. В этом ключе целесообразно смещение акцентов в восприятии партиципации как одной из технологий работы музейного учреждения с аудиторией, на её прочтение в контексте вызовов современной культуры и использование в качестве стратегического направления развития музея как социокультурного института.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Абанкина, Т. В. Проблемы управления результатами в культуре / Т.В. Абанкина // Управленческое консультирование. – 2006. – № 2 (22). – С. 152-164.
2. Абанкина, Т. В. Доступность российских музеев: внутренние и внешние факторы [Электронный ресурс] / Т. В. Абанкина, П. В. Дергачёв, И.В.Щербакова, Л.М. Филатова // Доклад 3 марта на традиционном семинаре Института образования НИУ ВШЭ «Актуальные исследования и разработки в области образования». - Режим доступа: <https://www.hse.ru/video/persons/203633> (дата обращения: 30.05.2020).
3. Абанкина, Т. В. Экосистема культуры: конвергенция моделей финансирования / Т.В. Абанкина // Общественные науки и современность. – 2015. – № 5. – С. 48-61.
4. Авангардная музеология / под ред. А. Жилиева. – Москва: V-A-C press, 2015. – 509 с.
5. Агапова, Д. Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. – Москва, 2012. – С.8-20.
6. Адорно, Т. Музей Валери-Пруста [Электронный ресурс] / Т. Адорно; пер. с нем. С. Ромашко // Художественный журнал. - № 88, 2012. - Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения: 30.05.2020).
7. Актуальные практики музейного волонтерства / Сборник – М.: МОСГОРТУР, 2020. – 92 с.
8. Акулич, Е. М. Музей и регион: монография / Е. М. Акулич. – Екатеринбург: Изд-во Ур. ун-та, 2004. – 469 с.
9. Акулич, Е. М. Музей как социальный институт: монография / Е. М. Акулич. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. – 279 с.

10. Алмонд, Г.А. Гражданская культура и стабильность демократии / Г.А. Алмонд, С. Верба // Полис. Политические исследования. – 1992. – № 4. – С. 122-134.

11. Алмонд, Г.А. Гражданская культура: политические установки и демократия в пяти странах / Е Алмонд; С. Верба; пер. с англ. Е. Генделя. – Москва: Мысль, 2014. – 500 с.

12. Альтшулер, Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке / Б. Альтшулер; пер. с англ. Е. Курова. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 302 с.

13. Ананьев, В.Г. История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты: Монография / В.Г. Ананьев. – Москва: Памятники ист. мысли, 2018. - 390 с.

14. Ананьев, В.Г. Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры: автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / В.Г. Ананьев. – Санкт-Петербург, 2019. - 46 с.

15. Анолли, Л. Психология культуры / Л.Анолли; пер. с итал. – Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр / Ю.С.Вовк, 2016. – 480 с.

16. Аркин, Д.Е. О художественно-промышленном музее / Д.Е.Аркин //Труды первого Всероссийского музейного съезда: в 2 т.; под ред. И.К.Луппола. Т.2.: Материалы секционных заседаний 1-5 декабря 1930 г. Москва: Учгиз, 1931. – С.148-155.

17. Астафьева, О.Н. Социокультурная модернизация: формирование новой культурной среды. Культурологический журнал [Электронный ресурс] / О.Н. Астафьева, А.Я. Флиер. – 2013. - №1. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskiy-zhurnal/ku1-2013/20969-sociokulturnaya-modernizaciya-formirovanie-novoy-kulturnoy-sredy.html> (дата обращения: 30.04.2020).

18. Ахунов, В. М. Управление предприятием социально-культурной сферы в условиях экономической нестабильности: На примере Государственного Русского музея, Санкт-Петербург: дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.05/ В.М.Ахунов. - Санкт-Петербург, 2005. - 191 с.

19. Балабанова, Е.С. «Голос» работника в российских бизнес-организациях: концептуализация и результаты эмпирического анализа / Е.С.Балабанова, А.Г.Эфендиев // Мир России. Социология. Этнология. – 2015. – Т. 24. – № 3. – С. 61-87.

20. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва: Акад. проект, 2008. – 351 с.

21. Бартрам, Н. Д. Музей игрушки: об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка / Н. Бартрам, Е. Овчинникова; Гос. музей игрушки музейного отд. Главнауки Нарком[п]роса. - Ленинград: Academia, 1928. – 61 с.

22. Батлер, Дж. Заметки к перформативной теории собрания / Дж. Батлер: Пер. с англ. А. Кралечкина. - Москва: Ad Marginem Press, 2018. – 248 с.

23. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Д. Бахманн-Медик; пер. с нем. С. Ташкенова. – Москва: Новое лит. обозрение, 2017. – 502 с.

24. Безродная, О.А. Роль социальных сетей в развитии культуры участия как формы музейной коммуникации (на примере музеев омской области) / О.А.Безродная // Омские научные чтения – 2019: материалы Третьей Всероссийской научной конференции. - Омск: ОГУ им. Ф.М. Достоевского, 2019. – С. 974-976.

25. Бек, У. Что такое глобализация? Монография / У. Бек. – Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.

26. Бергер, П. Л. Социальное конструирование реальности: Трактат по социол. знания / П. Бергер, Т. Лукман; пер. с англ. – Москва: Моск. филос. фонд, 1995. – 322 с.

27. Бишоп, К. Радикальная музеология или так ли уж «современны» музеи современного искусства? / К. Бишоп; пер. с англ. В. Соловья; рис. Д. Пержовски. – Москва: ООО «Ад Маргинем пресс», 2014. - 96с.

28. Бишоп, К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрителя / К. Бишоп; перевод с английского В. Соловья. М.: V-A-C-press, 2018. – 510 с.
29. Богданов, А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса: Лекции, прочитанные в Московском Пролеткульте весной 1919 г. [Электронный ресурс] / А. Богданов. – Москва: Госиздат, 1920. 96 с. – Режим доступа: <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/1511> (дата обращения: 12.01.2020).
30. Бонами, З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея: / З.А. Бонами. – Москва: АСТ, ОГИЗ, 2018. – 223 с.
31. Брик, О.М. От картины к ситцу / О.М.Брик // ЛЕФ. – 1924. – № 6. – С.27-34.
32. Брик, О.М. Музеи и пролетарская культура; В кн.: Авангардная музеология; под ред. А. Жилыева. – Москва: V-A-C press, 2015. – С. 253-255.
33. Булатова, А. В. Партиципаторные музейные методики как инструмент развития личностных компетенций / А. В. Булатова, Н. И. Журавлева, С. В. Мельникова // Трансмиссия культурного опыта и социальных практик в эпоху транзитивности: Сборник материалов Международной научно-практической конференции, Ижевск, 15–18 ноября 2022 года / Науч. ред. О.В. Кожевникова, В.Ю. Хотинец. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2022. – С. 75-76.
34. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
35. Бухло, Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1935-1975 годов / Б. Х. -Д. Бухло; пер. с англ. Д. Потемкина. – Москва: V-A-C press, 2016. – 714 с.
36. Быстрова, Т. Ю. Опыт создания музейного проекта: уход от плоскостных материалов в музее 2.0 / Т.Ю. Быстрова, К.С. Сусарова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2016. – Т. 22. – № 4 (156). – С. 156-162.

37. Бэйкон, Б.Ш. Проекты 2.0 в музее: создавая карту / Б.Ш. Бэйкон. - Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. - Санкт-Петербург, 2015. – С.12-33.

38. Вавилина, Н.Д. Социальное картирование: метод исследования и инструмент развития территории: монография / Н. Д. Вавилина, И. А. Скалабан. – Новосибирск: Сибпринт, 2015. – 304 с.

39. Вайбель, П. Медиаискусство: от симуляции к стимуляции / П. Вайбель // Логос. – 2015. – Т. 25. – № 4(106). – С. 135-162.

40. Вайбель, П. Переписывая миры. Искусство и деятельность / П. Вайбель // 10++ программных текстов для возможных миров. – М.: «Логос». 2011. – С. 271-301.

41. Вайбель, П. Музей 2.0 / П.Вайбель; пер.с англ. А. Патрикеев // Искусство. – 2012. – № 2 (581). – С. 52–59.

42. Вальковский, А.В. Консенсус и антагонизм в «эстетике взаимоотношений»: этический поворот в актуальном искусстве / А.В.Вальковский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 1-2(15). – С. 41-44.

43. Вальковский, А. В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках / А. В. Вальковский // Международный журнал исследований культуры. – 2017. - № 2 (27). – С. 147-175.

44. Варин, Ю. де Термин и его значение / Ю. де Варин // Museum: Междунар. науч. журн. ЮНЕСКО. - 1985. - №148. - С.5.

45. Вегман, В. Д. Музеи революции, их цели и задачи / В. Д. Вегман // Труды первого Сибирского Краевого научно-исследовательского съезда. Т. 5. секции «Музейно-архивной»; под общ. ред.: А.А. Ансона и др.; отв. ред. Г.И. Черемных. - Новосибирск, 1928. – С. 200-203.

46. Володин, А.Г. Глобальный парадокс / А. Г. Володин // Мегатренды мирового развития / Под ред. М.В. Ильина, В.Л. Иноземцева; Центр исследований постиндустриального об-ва. – Москва: Экономика, 2001. – С. 170-174.

47. Вольф, Д. В. Феномен DIY в художественной культуре XX - XXI веков: дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Д. В. Вольф. – Москва, 2016. – 211 с.

48. Воронцова, Е.А. Музеи-библиотеки-архивы в эпоху противоборства глобализации, глокализации, антиглобализма / Е.А.Воронцова // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: Мат-лы III Всероссийской научно-практической конференции; Отв. ред. В.А. Ламин, О.Н. Шелегина, Г.М. Запорожченко. – Новосибирск: Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, 2017. – С. 44-49.

49. Гиль, А. Ю. Музей в культуре информационного общества: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01/ А. Ю. Гиль. - Томск, 2009. – 22 с.

50. Гиль, А. Ю. Трансформация музея в культуре информационного общества / А.Ю. Гиль; М-во образования и науки Российской Федерации, ФГБОУ ВПО "Национальный исследовательский Томский гос. ун-т". – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2015. – 146 с.

51. Гилмор, Дж. Экономика впечатлений. Как превратить покупку в захватывающее действие / Дж. Гилмор, Дж. Пайн. – Москва: Альпина Паблишер, 2019. – 384 с.

52. Глазырина, Ю. Проект «Открой пермский период» / Ю. Глазырина // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества; Ред.-сост. Д. Агапова. – Санкт Петербург, 2015. – С. 84-94.

53. Гнедовский, М. Будущее уже наступило: предисловие к книге Культура на перепутье. Культура и культурные институты / М.Пахтер, Ч.Лэндри; Пер. с англ. М. Гнедовский. – Москва: Классика-XXI, 2003. – С.6-11.

54. Горлова, Н. И. Становление и развитие института волонтерства в России: история и современность / Н. И. Горлова. – Москва: Российский научно-

исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, 2019. - 290 с.

55. Григорьев, И. Пойдёмте погуляем: Художественный музей рассказал о своём новом проекте [Электронный ресурс] / И.Григорьев // Киров.ру. 07 сентября. 2017. – Режим доступа: <https://www.ikirov.ru/news/38723-poydyomte-pogulyaem-hudozhestvennyu-muzey-rasskazal-o-svoyom-novom-proekte> (дата обращения: 30.08.2020).

56. Грицай, О. В. Центр и периферия в региональном развитии = Centre and periphery in regional development / О. В. Грицай, Г. В. Иоффе, А. И. Трейвиш; Отв. ред. Г.А.Приваловская. - Москва: Наука, 1991. – 167 с.

57. Гройс, Б. О музее современного искусства [Электронный ресурс] / Б.Гройс // Художественный журнал. – 1999. - № 23. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/74/article/1603> (дата обращения: 12.01.2020).

58. Гройс, Б. Почему – музей? [Электронный ресурс] / Б.Гройс // Художественный журнал. – 2012. – № 88. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/114>. (дата обращения: 20.02.2020).

59. Гук, Д. Ю. QR-код Эрмитажа: статистика, посетители, факты / Д. Ю. Гук // Современные проблемы сервиса и туризма. М.: ИНФРА-М, 2014. V. 8. I. 3. – С. 43-51.

60. Дебор, Ги. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве: статьи и декларации 1952-1985 / Ги Дебор; пер. с франц: С. Михайленко и Т. Петухов. – Москва: Гилея, 2018. – 386 с.

61. де Дюв, Т. Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение / Т. де Дюв; пер. с фр. Н.В.Смолянской // Философский журнал | Philosophy Journal. – 2013. – Т. № 1(10). – С. 89-96.

62. Декларация отдела изобразительных искусств и художественной промышленности по вопросу о принципах музееведения, принятая коллегией Отдела в заседании 7 февраля 1919 г. // Искусство коммуны. – 1919. – № 11, 16 февраля. – С.1.



63. Деникин, А. А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик // Наука телевидения. – № 14.1. – 2018. – С. 58-78.
64. Дмитриенко, Н.М. Первый музейный съезд как фактор эволюции музейного дела России / Н.М. Дмитриенко, Л.А. Лозовая // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 6 (26). – С.193-198.
65. Драйден, Г. Революция в обучении: Научить мир учиться по-новому / Г. Драйден, Д. Вос; Пер. с англ. Е. Сигаева, В. Чупин. – Москва: Парвинэ, 2003. – 671 с.
66. Дукельский, В. Региональная культурная политика: в поисках оснований / В. Дукельский // Музей и регион; Отв. ред. А.В. Лебедев. Сост. В.Ю.Дукельский. – Москва, 2011. – С.11-35.
67. Есаков, В. Характер, цели, задачи и методы управления отраслью культуры в современных условиях / В. Есаков // Вопросы культурологии. – 2007. – № 7. – С. 52-61.
68. Жилияев, А. Авангардная музеология – парадокс музея, выходящего за свои границы [Электронный ресурс] // Среда обучения. Режим доступа: <https://art.sredaobuchenia.ru/zhilyaevlecture> (дата обращения: 12.01.2020).
69. Загоскин, Д. В. Подходы проекта «Сибиряки вольные и невольные» и стратегия развития регионального музея / Д.В.Загоскин // Сборник материалов всероссийской конференции «Инновационные направления деятельности музеев под открытым небом». – Шушенское, 2019. – С. 55-56.
70. Иванова, В. С. Опыт использования культуры участия (на примере деятельности музеев Екатеринбурга) / В. С. Иванова // Человек в мире культуры: проблемы науки и образования (XIV Колосницынские чтения): материалы Международной научной конференции, Екатеринбург, 26–27 апреля 2019 года. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2019. – С. 330-331.
71. Ильин, М.В. Хронополитическое измерение: за пределами повседневности и истории / М.В. Ильин // Полис. – 1996. – № 1. – С.55-77.

72. Именнова, Л. С. Музей в социокультурной системе общества: миссия, тенденции, перспективы: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Л.С. Именнова. – Москва, 2011. – 40 с.
73. Инглхарт, Р. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития / Р. Инглхарт, К.Вельцель. – Москва: Новое издательство, 2011. – 464 с.
74. Каган, М. С. Человеческая деятельность: (Опыт системного анализа). – Москва: Политиздат, 1974. – 328 с.
75. Каган, М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избр. статьи / М.С. Каган. – Ленинград: ЛГУ, 1991. – 384 с.
76. Каган, М.С. Музей в системе культуры / М.С. Каган // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4. – С. 445–460.
77. Казаева, Е.А. Роль партисипативности в системе высшего образования / Е.А. Казаева // Педагогическое образование в России. – 2014. – Вып. 1. – С. 25-30.
78. Казимирская, И. И. Учись быть культурным / И. И. Казимирская. – Минск: Нар. асвета, 1982. – 48 с.
79. Калугина, Т.П. Музеефикация или мумификация культуры («постмодернистская метафора» музея) // Музей и демократия. Сборник научных статей. – Москва, 1997. – С.37-45.
80. Калугина, Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2008. – 242 с.
81. Каменский, С.Ю. Проект «Искусство путешествий» / С.Ю.Каменский // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. - Санкт-Петербург. 2015. – С. 98-111.
82. Каменский, С.Ю. Партисипативный музей: практики проектирования и исследования / С.Ю. Каменский, Е.А. Шуклина // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2015. – № 3 (36). – С.154-165.
83. Канарш, Г. Ю. Справедливость и демократия. Российский контекст / Г. Ю.Канарш // Философские науки: научный образовательный просветительский журнал. – 2015. – №. 12. – С. 40 - 56.

84. Карпов, В. Музей-газета. В кн.: Авангардная музеология; под ред. А.Жиляева. – Москва: V-A-C press, 2015. – С. 242-243.

85. Каткова, К. Ф. Дефиниция и функции регионального музея в XXI веке / К.Ф. Каткова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства. – 2017. – №1 (30). – С. 103-106.

86. Каткова, К. Ф. Социокультурная миссия регионального музея в эпоху глобализации (на материалах Ленинградской области): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / К. Ф. Каткова. – Санкт-Петербург, 2017. – 22 с.

87. Каулен, М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М.Е.Каулен. – Москва: Этерна, 2012. – 430 с.

88. Квебекская декларация: основные принципы новой музеологии // Museum: Междунар. науч. журн. ЮНЕСКО. – 1985. – №148. – С.23.

89. Кестер, Г. Коллаборация, искусство и субкультуры / Г. Кестер // Художественный журнал. – 2013. – № 89. – С. 38-53.

90. Ключевые понятия музеологии [Электронный ресурс] / Составители: André Desvallées и François Mairesse; пер. А.В. Урядниковой. - Москва: ИКОМ России, 2012. 103 с. – Режим доступа: <http://icom-russia.com/upload/iblock/532/5323743f731b222714f20ba0205ec238.pdf> (дата обращения: 19.02.20)

91. Кожевников, Н. Н. Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты / Н. Н. Кожевников, Н. Л. Пашкевич // Вестник Якутского государственного университета. – 2005. – Т. 2. – № 3. – С. 111-115.

92. Козел, В. И. Партиципативный подход в системе подготовки будущих педагогов к воспитательной деятельности / В. И. Козел // Адукацыя і выхаванне. – 2017. – № 6. – С. 55-61.

93. Комлев, Ю.Э. Формирование и развитие музейных коммуникаций в культурном пространстве региона: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.03 / Ю. Э. Комлев. – Санкт-Петербург, 2011. – 40 с.

94. Кобацкая, С. А. Управление музеем в рамках стратегии создания музейных комплексов: дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.05 / С. А. Кобацкая. – Санкт-Петербург, 2000. – 206 с.

95. Копелянская, Н. Превращения музея / Н.Копелянская // Диалог искусств. – 2014. – № 8. – С.72-73.

96. Королева, В. Б. Культура участия как «хорошо забытое старое» / В. Б. Королева, Е. К. Леденцова // Дергачёвские чтения-2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: Материалы XI Всероссийской науч. конференции. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015. – С.348-353.

97. Кравков, М. А. Перспективы музейного строительства в Сибири / М.А. Кравков // Труды первого Сибирского Краевого научно-исследовательского съезда. Т. 5. секции «Музейно-архивной»; под общ. ред.: А.А. Ансона и др.; отв. ред. Г.И. Черемных. – Новосибирск, 1928. – С. 189-196.

98. Крейн, А. З. Рождение музея: [Моск. музей А.С. Пушкина] / А.З. Крейн. – Москва: Сов. Россия, 1969. – 207 с.

99. Кримп, Д. На руинах музея / Д. Кримп; пер. с англ. И. Аксенова, К. Саркисова. – Москва: V-A-C press, 2015. – 431 с.

100. Кротов, Д.В. Субкультуры и культуры соучастия - сходство и различие / Д.В.Кротов, С.И. Самыгин, А.Н.Шилина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2017. – № 8-9. – С.120-124.

101. Кряжевских, М.Ю. Работа со студентами в литературном музее в формате культуры участия // Дергачевские чтения – 2014: Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием. – Екатеринбург: ФГАОУВО Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2015. – С. 354-357.

102. Кузина, Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917 – 1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII-XX вв.): Сб.научных трудов. – Москва, 1991. – С.96-173.

103. Кузнецова, Е.С. Особенности современных музейных практик / Е.С. Кузнецова // Стратегические направления развития образования в оренбургской области: материалы научно-практ. конференции с международным участием. – Оренбург: ОГУ, 2017. – С. 374-380.

104. Куликов, В. Краудсорсинг в сохранении и изучении культурного наследия [Электронный ресурс] / В. Куликов // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2016. Т. 7. Выпуск 7 (51). – Режим доступа: <http://history.jes.su/s207987840001670-6-1> (дата обращения: 01.03.2017).

105. Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург, 2015. – 157 с.

106. Культурное наследие и музей в XXI веке: учебное пособие / Балаш А. Н., Зиновьева Ю. В., Куклинова И. А. и др.; ред. Е. Н. Мастеница. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. – 247 с.

107. Ланкова, Н.М. Развитие форм музейного экспонирования на примере создания экспозиции «20 век: Ставрополь - Тольятти» Тольяттинского краеведческого музея / Н.М.Ланкова // Карельский научный журнал. – 2016. – Т. 5. – № 2 (15). – С. 77-81.

108. Лебедева, Н. М. Культура и инновации: к постановке проблемы / Н.М. Лебедева, Е. Г. Ясин // Форсайт. – 2009. – № 2. – С. 16-26.

109. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении Л. Леви-Брюль. – Москва: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

110. Лейкина-Свирская, В.Р. Из истории Ленинградского музея Революции // Очерки истории музейного дела в России. – Вып.3. – Москва: Советская Россия, 1961. – С.55-79.

111. Лещенко, А. Проблемы становления музееведческой терминологии на международном уровне / А. Лещенко // Музей. – 2009. – № 5. – С.42-46.

112. Линд, М. Поворот к сотрудничеству / М. Линд // Логос. – 2015. – Т. 25. – № 5(107). – С. 88-121.

113. Луначарский, А. В. Ложка противоядия // Искусство коммуны. – 1918. – № 4. – 29 февраля. – С.1.

114. Луначарский, А. В. Речь на открытии Конференции по делам музеев // Искусство коммуны. – 1919. – № 11. – 16 февраля. – С.2.

115. Луначарский, А. В. Проблема социалистической культуры; В кн.: Собр. соч. в восьми томах. Т. 7. Эстетика. Литературная критика: Статьи, доклады, речи. (1903-1928) / М.Д. Лифшиц. Вместо введения в эстетику Луначарского, А.В.; Ред. У.А.Гуральник и И.С.Черноуцан. – Москва: Издательский дом «Художественная литература», 1967. – С.110-112.

116. Лэндри, Ч. Креативный город. / Ч.Лэндри. Пер. с англ. – Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 399 с.

117. Мазаев, А.И. Концепция "производственного искусства" 20-х годов: Ист.-критич. очерк / А. И. Мазаев; АН СССР, Ин-т истории искусств. – Москва: Наука, 1975. – 270 с.

118. Малевич, К. О музее / К. Малевич // Искусство коммуны. – 1919. – № 12. – 23 февраля. – С.2.

119. Мальро, А. Воображаемый Музей: голоса безмолвия / А. Мальро; пер. с фр. - К.С.Володина. – Москва: КРУК-Престиж, 2005. – 253 с.

120. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Биччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини; Прателла, Сен-Пуан / Маринетти, Биччьони, Карра и др.; Пер. и предисл. В. Шершеневича. – Москва: тип. Рус. т-ва, 1914. – 77 с.

121. Мастеница, Е.Н. Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности // Триумф музея: сборник статей всерос.научной конференции «Музей как феномен современной культуры». – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2005. – С.138-145.

122. Мастеница, Е. Н. "Новая музеология" в контексте идей экологии культуры / Е. Н. Мастеница // Культурное наследие: от прошлого - к будущему.- Т. 6 Фундаментальные проблемы культурологии. – Москва: Новый хронограф; Санкт-Петербург: Эйдос, 2009. – С. 364-371.

123. Мастеница, Е. Н. Социокультурные практики музеев малых городов России как фактор регионального развития / Е. Н. Мастеница // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 2(55). – С. 72-78.

124. Мастеница, Е. Н. Музей КАК ПРОСТРАНСТВО ПАРТИЦИПАЦИИ / Е. Н. Мастеница // Устойчивое культурное развитие регионов: стратегические ориентиры государственной политики и общественные инициативы: Сборник научных статей. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2020. – С. 76-86.

125. Мацкевич, Ю. Проект «Луч света в блокадной тьме» / Ю.Мацкевич, А.Рапопорт // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества; Ред.-сост. Д. Агапова. Санкт-Петербург, 2015. – С.112-122.

126. Мейран, П. Новая музеология / П.Мейран // Museum: Междунар. науч. журн. ЮНЕСКО. – 1985. – №148. – С.20-21.

127. Мельникова, С. В. Выбор партиципаторных практик в работе со студентами-дизайнерами / С. В. Мельникова, А. В. Булатова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 3(54). – С. 91-96.

128. Менш, П. ван. К методологии музеологии / П. ван Менш; пер. с англ. В.Г.Ананьева. – Москва: ИТД «Перспектива», 2018. – 448 с.

129. Менш, П. ван. Новые тренды в музеологии / П. ван Менш, Л. Мейер-ван Менш; пер. с англ. В.Г. Ананьева. – Москва: Перспектива, 2021. – 127 с.

130. Мересс, Ф. Международное обсуждение понятия «музей»: итоги дискуссии / Ф. Мересс // Мировые тренды и музейная практика в России: сборник статей международной научной конференции. Отв. Ред. Сундиева А.А. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 31-41.

131. Мизиано, В. От «эстетики взаимодействия» к «новому институционализму»: глава из кн. «Пять лекций о кураторстве» // Диалог искусств. – 2014. – № 5. – С.64-67.

132. Многоликая глобализация: культурное разнообразие в современном мире / под ред. П. Л. Бергера и С. П. Хантингтона; пер. с англ. В. В. Сапова под ред. М. М. Лебедевой. – Москва: Аспект Пресс, 2004. – 378 с.

133. Музеи по дошкольному воспитанию: "Дошкольный отдел Народного комиссариата по просвещению задался целью организовать Музей по дошкольному воспитанию": листовка. – Омск: 3-я гос.тип., 1923. – 1 с.

134. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия; Отв. ред. А. Щербакова. Сост. Н. Копелянская. - Москва, 2012. - 176 с.

135. Мяги, Е. А. Политический процесс в бизнес-организациях: теоретические аспекты / Е.А.Мяги // Вестник Самарского государственного университета, 2011. Вып.88. – С.24-30.

136. Мяло, К.Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950-1970-х годов / К.Г.Мяло. – Москва: Молодая гвардия, 1985. – 287 с.

137. Наварро, О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии / О. Наварро // Вопросы музеологии. – 2010. – № 2. – С. 3–11.

138. Никитина, Е.Ю. Партиципаторный подход как методологический регулятив педагогической концепции развития гражданской позиции будущего учителя / Е.Ю Никитина, Е.А.Казаева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2010. – № 1. – С. 163-170.

139. Ольденбург, Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места "тусовок" как фундамент сообщества / Р. Ольденбург; пер. с англ. А. Широкановой. - Москва: Новое литературное обозрение, 2014. – 454 с.

140. Осминкин, Р.С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству / Р.С. Осминкин // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 1. – № 2. – С. 132-139.

141. Осминкин, Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: дисс. ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Р.С. Осминкин. – Санкт-Петербург, 2020. – 316 с.



142. Остин, Дж. Как производить действия при помощи слов / Пер. с англ. яз. В.П. Руднева; Смысл и сенсibiliи / Дж. Остин; Пер. с англ. яз. Л.Б. Макеевой. - Москва: Дом интеллектуал. кн.: Идея-Пресс, 1999. – 329 с.

143. Пайн, Б. Дж. П. Экономика впечатлений: как превратить покупку в захватывающее действие / Б. Дж. Пайн П., Дж. Х. Гилмор; пер. с англ. Н. Ливинской, Е. Борисова. – М.: Альпина Паблишер, 2018. – 381 с.

144. Пахтер, М. Культура на перепутье: Культура и культур. ин-ты в XXI в. / М. Пахтер, Ч.Лэндри; Пер. с англ., предисл. М. Гнедовский. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 89 с.

145. Певная, М. В. Управление волонтерством: международный опыт и локальные практики: монография / М. В. Певная. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 434 с.

146. Передвижной научно-показательный анатомический музей. Каталог Передвижного научно-показательного анатомического музея / С предисл. зав. санпросветом Наркомздрава кр. АССР врача Гарта. – 4-е изд. – Севастополь: 1927. – 16 с.

147. Пиотровский, М.Б. Выступление на пленарном заседании М.Б.Пиотровский // Диалог культур и партнёрство цивилизаций. 8-е Международные Лихачёвские научные чтения. Санкт-Петербург, 22-23 мая 2008 г. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 29-30.

148. Пиотровский, М.Б. Музей в диалоге цивилизаций / М.Б. Пиотровский // Цивилизация: Вызовы современности. Сб. статей; Под ред. М.С. Уварова. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2009. – С. 113-118.

149. Пиотровский, М.Б. Яд плодов Просвещения: вступительное слово // Просвещение в России: Традиции и вызовы нового времени. Материалы 2-го общественно-педагогического форума, 10-11 апреля 2009 г. – Санкт-Петербург, 2009. – С. 12-16.

150. Поцелуева, Ю. Подростки — музеям, музеи — подросткам / Ю. Поцелуева // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества; Ред.-сост. Д. Агапова. Санкт-Петербург, 2015. – С.145-156.

151. Пунин, Н. В. Москве (письмо) // Искусство коммуны. - 1919. - № 10, 9 февраля. – С.2.

152. Разводите овощи: листовка; Сельскохозяйственный музей. Петроград: 11 гос.тип., 1919. – 1 с.

153. Разгон, А.М. Место музееведения в системе наук / А.М.Разгон // Музееведческая мысль в России XVIII-XX веков: Сборник документов и материалов; отв. ред. Э. А. Шулёпова. – Москва: «Этерна», 2010. – С. 409-412.

154. Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Ж. Рансьер. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с.

155. Редди, П. Добрые соседи: опыт Музея Куинса в построении связей с местными сообществами / П.Редди // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург, 2015. – С.34-57.

156. Регионализация в развитии России. Географические процессы и проблемы: научное издание / Ин-т географии РАН; Ред. А.И. Трейвиш, С.С. Артоболевский. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 296 с.

157. Рекомендации ИКОМ России по разработке определения понятия «музей» 2018 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://icom-russia.com> (дата обращения: 21.03.2020).

158. Ривьер, Ж.А. Эволюционное определение экомuzeя / Ж.А.Ривьер // Museum: Междунар. науч. журн. ЮНЕСКО. – 1985. – №148. – С.2-3.

159. Рифф, Д. Интервью с Клер Бишоп: «Социально ангажированное искусство нужно оценивать только эстетически» [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru Архив. 19.03.2010. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/> (дата обращения: 20.02.2020).

160. Рошак, Т. Истоки контркультуры / Т. Рошак; пер. с англ. О.А.Мышаковой. – Москва: АСТ, 2014. – 380 с.

161. Рымарь, А. Проект «Мир – текст - музей»: поэтические сообщества как инструмент трансформации жизни / А. Рымарь // Культура участия: музей как

пространство диалога и сотрудничества / Ред.-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 123-134.

162. Рымарь, А. Проект «20-й век в кадре и за кадром»: городское сообщество размышляет о своей истории / А. Рымарь // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 123-134.

163. Саймон, Н. Партиципаторный музей / Н. Саймон; пер. А. Глебовской. - Москва: АД МАРГИНЕМ Пресс, 2017. – 368 с.

164. Сануйе, М. Дада в Париже / Мишель Сануйе; пер. прозы Н.Э. Звенигородской, В. Н. Николаева; пер. стихов А. И. Сушкевич. – Москва: Ладомир, 1999. – 637 с.

165. Сапанжа, О. С. Культурологическая теория музейности: автореф. дисс... на д-ра культурологии / Сапанжа Ольга Сергеевна. – Санкт-Петербург, 2011. – 58 с.

166. Сапанжа, О. С. Музеология: историография и методология / О.С. Сапанжа. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – 111 с.

167. Седельник, В. Д. Дадаизм и дадаисты: монография / В. Д. Седельник; Учреждение Российской акад. наук, Ин-т мировой лит. им. В. М. Горького РАН. - Москва: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – 551 с.

168. Скалабан, И. А. Общественное участие: теория и практика социального конструирования: монография / И. А. Скалабан. – Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2017. – 407 с.

169. Скалабан, И. А. Общественное участие как социальный проект: автореф. дис. ... доктора социологических наук: 22.00.04 / И.А. Скалабан. – Новосибирск, 2017. – 39 с.

170. Словарь актуальных музейных терминов / авторы-сост.: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова, О.Е. Черкаева и др. // Музей. - 2009. - № 5. - С.47-68.

171. Смирнов, А.В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии / А.В. Смирнов // Вопросы музеологии. – 2019. – № 10 (2). – С.153-160.

172. Смирнов, А. В. Партиципаторный музей как пространство репрезентации культурной травмы / А.В. Смирнов // Studia Culturae. – 2019. – № 40. – С. 162-171.

173. Смирнов, А. В. Социальный объект: музейный предмет в партиципаторном музее / А. В. Смирнов // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 1(46). – С. 126-132.

174. Смирнова, О. В. Проблема "соучастия" в социальной философии/ О. В. Смирнова, А. Г. Куницин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – №11-1(73). – С. 143-146.

175. Соболев, А. Н. Выставка производительных сил края / А.Н.Соболев // Труды первого Сибирского Краевого научно-исследовательского съезда. Т. 5. секции «Музейно-архивной»; под общ. ред.: А.А. Ансона и др.; отв. ред. Г.И. Черемных. - Новосибирск, 1928. – С. 196-200.

176. Соболева, Е. С. Эволюция концепции музеев в меняющемся мире / Е. С. Соболева, М. З. Эпштейн // Вопросы музеологии. – 2011. – № 1(3). – С.8-19.

177. Столяров, Б. А. Художественный музей и система образования: концепция педагогического взаимодействия /Б. А. Столяров, А. Г. Бойко, Н. Д.Рева. – Санкт-Петербург: ГРМ, 1995. – 67 с.

178. Сундиева, А.А. Кафедра музеологии российского государственного гуманитарного университета и ее вклад в развитие музейной науки / А.А. Сундиева // Мировые тренды и музейная практика в России: сборник статей международной научной конференции. Отв. Ред. Сундиева А.А. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 19-30.

179. Супрунчук, А.П. Пространство современного художественного музея / А.П.Супрунчук // Гилея: научный вестник. – 2015. – № 101. – С. 338-342.

180. Сурганова, Е.С. Художественный музей и школа: новые возможности коммуникативного пространства музея // Актуальные вопросы гуманитарных наук: теория, методика, практика: Сб. научных статей. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Книгодел", 2019. – С. 521-525.

181. Тарабукин, Н. От мольберта к машине / Н. Тарабукин. — Москва: Работник просвещения, 1923. – 44 с.

182. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: АСТ. 1999. – 784 с.

183. Трейвиш, А. И. Город, район, страна и мир: Развитие России глазами страноведа / А. И. Трейвиш; Российская академия наук, Институт географии. – Москва: Новый хронограф, 2009. – 372 с.

184. Третьяков, С. К уточнению терминологии [Электронный ресурс] // Сборник статей под редакцией Коллегии научных сотрудников при ЦК Пролеткульта. – Москва: Пролеткульт, 1924. – Режим доступа: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/sbornik-kultura-i-byt/sbornik-kultura-i-byt.html#work004> (дата обращения: 21.01.2020).

185. Труды первого Всероссийского музейного съезда: в 2 т.; под ред. И.К.Лупшоло. Т.2.: Материалы секционных заседаний 1-5 декабря 1930 г. Москва: Учгиз, 1931. – 164 с.

186. Фаркухарсон, А. Институциональные обычаи [Электронный ресурс] / А. Фаркухарсон // Художественный журнал. – 2012. – № 88. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/115> (дата обращения: 12.01.2020).

187. Фёдоров, Н.Ф. Музей, его смысл и назначение; В кн.: Авангардная музеология; под ред. А. Жиляева. - Москва: V-A-C press, 2015. – С. 45-112.

188. Философия музея; под ред. М.Б.Пиотровского. – Москва: ИНФРА-М, 2019. – 192 с.

189. Филякова, А. К. Неформальные методы популяризации научного знания в технических музеях / А. К. Филякова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (53): в 3 ч. Ч. 1. – С. 188-191.

190. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте; пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. - Москва: Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 375 с.

191. Флорида, Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. / Р.Флорида. Пер. с англ. – Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 421 с.

192. Хадсон, К. Влиятельные музеи / К. Хадсон; Пер. с англ. Л. Мотылева. – Новосибирск: Сиб. хронограф, 2001. – 194 с.

193. Харрис, Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология / Дж. Харрис // Вопросы музеологии. – 2011. – № 1(3). – С. 31 - 41.

194. Хауорт, Дж. Культура участия: музей как форум для диалога и сотрудничества / Дж.Хауорт // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург. 2015. – С.58-81.

195. Хезмондалш, Д. Культурные индустрии / Дэвид Хезмондалш; перевод с англ. И.Кушнारेвой. – 2-е изд. - Москва: Изд. дом Высшей шк. экономики, 2018. – 453 с.

196. Хоркхаймер, М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т.В. Адорно; пер с нем. М. Кузнецова. – Москва: Медиум; Санкт-Петербург: Ювента, 1997. – 311 с.

197. Хоркхаймер, М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / М. Хоркхаймер, Т. Адорно; пер. с нем. Т. Зборовская. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 103 с.

198. Хриптулов, И.В. Система организации управления и финансирования музеев в Российской Федерации / И.В. Хриптулов // Стратегические инициативы социально-экономического развития хозяйствующих субъектов региона в условиях внешних ограничений: Материалы международной научно-практической конференции. – Липецк. 2017. – С. 335-339.

199. Цилага, Е. М. О некоторых аспектах организации региональных музеев в Греции / Е. М. Цилага, К. Дермицаки, А. Доксанаки и др. // Музеология - музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания: материалы Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 14-16 мая 2008 г. / отв. ред. А. В. Майоров. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – С. 110-120.

200. Черкаева, О.Е. Подготовка музейных кадров: история вопроса и современные реалии/ О.Е. Черкаева // Мировые тренды и музейная практика в России: сборник статей международной научной конференции. Отв. Ред. Сундиева А.А. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 61-73.

201. Четыркин, Л.А. Опыт работы ЛОРХ, выставки-лавины. В кн.: Авангардная музеология; под ред. А. Жилиева. – Москва: V-A-C press, 2015. – С. 244-245.

202. Чистякова, М. Г. Интерактивное искусство как фактор переписывания мира / М. Г.Чистякова // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. – 2018. – Т. 13. – № 4 (182). – С. 53-59.

203. Шваб, К. Четвертая промышленная революция / К. Шваб; пер. с англ. – Москва: Э, 2016. – 209 с.

204. Шваб, К. Технологии четвертой промышленной революции / К. Шваб, Н. Дэвис; предисл. С. Наделла; пер. с англ. К. Ахметова и др. - Москва: Бомбора, 2018. – 317 с.

205. Шенталь, А. Импорт/экспорт: тезисы о культурном самообеспечении [Электронный ресурс] / А. Шенталь // Разногласия: журнал общественной и художественной критики. 2016, № 2: Музеи. Между цензурой и эффективностью. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10481-import-eksport-tezisy-o-kulturnom-samoobespechenii> (дата обращения: 30.05.2020).

206. Шипицына, А.Н. Потенциал внедрения "Культуры участия" в музее современного искусства (опыт проекта "Перемещение зрителей") / А.Н. Шипицына // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 40-летию со дня основания

Пермского государственного института культуры. – Пермь: Изд-во ПГИК, 2015. – С. 259-265.

207. Шкитина, Н.С. Верификация концепции эмпатийно-партисипативной подготовки будущего учителя: монография / Н. С. Шкитина. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2018. – 133 с.

208. Шляхтина, Л. М. Социальные практики современного музея: границы доступности / Л. М. Шляхтина // Вопросы музеологии. – 2014. – № 2(10). – С. 10-15.

209. Шляхтина, Л. М. Социальная миссия современного музея / Л. М. Шляхтина // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы III Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирск, 09–12 октября 2017 года / Институт истории СО РАН. – Новосибирск: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории Сибирского отделения РАН, 2017. – С. 3-9.

210. Шмарион, Ю.В. Социальные технологии управления деятельностью музея / Ю.В. Шмарион, С.В. Литвинова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2011. – № 20 (115). – С. 69-75.

211. Шмит, Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции / Ф. И. Шмит; Государственный институт истории искусств. – Ленинград: Academia, 1929. – 245 с.

212. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт; пер. с англ. А. Фоменко. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 223 с.

213. Шуклина, Е. А. Партисипативный музей как актуальная модель взаимодействия музейных сообществ / Е. А. Шуклина, С. Ю. Каменский // Стратегии развития социальных общностей, институтов и территорий: Материалы Международ. науч.-практ.конференции. – Екатеринбург: ФГАОУВПО Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2015. – С. 53-56.



214. Шуклина, Е. А. Партиципативный музейный проект: опыт конструирования и изучения / Е. А. Шуклина, С. Ю. Каменский // Известия Уральского федерального ун-та. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры. – 2015. - № 2. – Том 138. – С.154-164.

215. Шуклина, Е. А. Партиципаторные исследования как феномен публичной социологии и методическая стратегия [Электронный ресурс] / Е. А. Шуклина // Российское социологическое сообщество: история, современность, место в мировой науке: Материалы научной конференции к 100-летию Русского социологического общества имени М. М. Ковалевского 10–12 ноября 2016 года. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2016. – С. 1214–1215. - Режим доступа: <http://soc.spbu.ru/nauka/publications/> (дата обращения: 20.05.2020)

216. Яницкий, О. Н. Развитие экологических движений на западе и востоке Европы / О. Н. Яницкий // Социологические исследования. – 1992. – № 1. – С. 32-39.

217. Яницкий, О. Н. Волонтеры: гражданские и государственные / О. Н. Яницкий // Социологическая наука и социальная практика. – 2014. – № 1(05). – С. 71-89.

218. Alexander, E. P. Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums / E. P. Alexander, M. Alexander. – 2d ed. - Lanham [etc.]: Altamira press, cop. 2008. – 352 с.

219. Ambrose, T. Museum Basics / T.Ambrose, C.Paine.- London; New York, 2012. – 496 p.

220. Anderson, W.A. The pattern of Social Activities in a High Participation Group / W.A.Anderson, C. Arnold // Rural Sociology. – 1939. – №4. – P. 463 - 464.

221. Anderson, W.A. Family social participation and social status self-rating / W.A.Anderson // American sociological review. – 1946. – Vol. 11. – №.3. – P. 253–258.

222. Appleton, J. Museum for ‘The People’? / J.Appleton; In S. Watson (Ed), Museums and their Communities. – New York: Routledge, 2007. – P. 114-126.

223. Arnstein, S.R. A Ladder of Citizen Participation // Journal of the American Planning Association, 1969, 35 (4): 216-224, doi:10.1080/01944366908977225, hdl:11250/2444598.

224. Barber, B. “Mass apathy” and voluntary social participation in the United States / B. Barber. - Reprint of the author’s thesis. – Harvard, 1948. (Препринт 1980). - 292 p.

225. Bishop, C. Antagonism and Relational Aesthetics / C.Bishop // October. – 2004. – № 110. – pp. 51–79.

226. Bishop, C. Introduction. Viewers as Producers Participation. Documents of Contemporary Art; Editor by Claire Bishop. – London: Whitechapel, 2010. – P. 11-17.

227. Bishop, C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012. – 382 p.

228. Bishop, C. Participation and Spectacle: Where Are We Now? // Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2001 / by ed. N. Thompson. New York; Cambridge: Creative Time; MIT Press, 2012. – P. 34-46.

229. Bogomyakov, V. Interactivity as a vector of the socialization of art / V. Bogomyakov, M. Chistyakova // Changing Societies & Personalities. 2018. – Т. 2. – № 2. – P.183-197.

230. Borwick, D. Building Communities, Not Audiences: The Future of the Arts in the United States Paperback / D. Borwick. – ArtsEngaged, 2012. – 370 p.

231. Bowers, P. Audience centred purpose — what do i mean and how can you do it? [Электронный ресурс] / P. Bowers // Museum Musings. – 2020. – Mar 20. – Режим доступа: <https://medium.com/museum-musings/audience-centred-purpose-what-do-i-mean-and-how-can-you-do-it-8bfb1e54787a> (дата обращения: 30.05.2020).

232. Burawoy, M. For Public Sociology / M. Burawoy // American Sociological Review. – 2005 – Vol. 70. – P. 4-28.

233. Brown, K.E. The definition of the museum through its social role / K.E.Brown, F.Mairesse. // Curator: The Museum Journal. – 2018. – vol. 61. – № 4. – P.525-539.

234. Cameron, F. The Museum, a Temple or the Forum / F. Cameron // Curator. - 1971. Vol. 14. – P.11–24.
235. Cameron, F. Museum Collections, Documentation, and Shifting Knowledge Paradigms / F. Cameron; In G. Anderson (Ed.), Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift; 2nd Edition. - Plymouth: AltaMira Press, 2012. – P. 223 - 238.
236. Carding, J. Changing Museums [Электронный ресурс] / J. Carding // CODE | WORDS: Technology and Theory in the Museum. An Experiment in Online Publishing and Discourse. 2015, Sep 9. – Режим доступа: <https://medium.com/code-words-technology-and-theory-in-the-museum/changing-museums-f82c98f33f92> (дата обращения: 20.05.2020 ).
237. Carpentier, N. The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate? // Fronteiras – estudos midiáticos. – 2012. – № 14(2). – P.164-177.
238. Chevalier, J. Participatory action monitoring and evaluation: Theory and Methods for Engaged Inquiry / J.Chevalier, D.Buckles. – London, 2019. – P.434.
239. Connor, D.M. A new ladder of citizen participation // National Civic Review. – 1988. – 77 (3): 249-257.
240. Cornwall, A. What is participatory research? / A. Cornwall, R. Jewkes // Social Science Methods. – 1995. – Vol. 41, iss. 12. – P. 1667-1676.
241. Deloche, B. Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie. / B. Deloche. – Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. – 96 p.
242. Desvallées, A. La muséologie et les musées: changements de concepts // ICOFOM Study Series. – 1987. – № 12. – P. 85–94.
243. Duclos, R. Postmodern... Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // Museological Review. – 1994. – Vol. 1. Is. 1. – P. 1-13.
244. Edson, G. The Handbook for Museums / G.Edson, D.Dean. – London: Routledge, 2013. – 320 p.
245. Emerson, R.M. Power-dependence relations // American sociological review. – 1962. – Vol. 27. – P. 31-41.

246. Escudero, S. Museo, constructor de ciudadanía / S. Escudero // Defining the Museum of the 21st century. – Paris: ICOM, 2018. – P.75-79.

247. Florin, J. Patient participation in decision making in nursing / J.Florin, Ehrenberg A., M.Ehnfors // Studies in health technology and informatics. – 2006. – № 122. – P.54-57.

248. Fuchs, C. Social media: a critical introduction / C. Fuchs. – Los Angeles [etc.]: SAGE Publications, 2014. – 293 p.

249. Gamerman, E. Everybody's an Art Curator As more art institutions outsource exhibits to the crowd, is it time to rethink the role of the museum? [Электронный ресурс] / E. Gamerman // The wall street journal. Updated Oct. 23.2014. - Режим доступа: <https://www.wsj.com/articles/everybodys-an-art-curator-1414102402> (дата обращения: 11.08.2020).

250. Garlandini, A. ICOM's museum definition, Code of Ethics and policy in favour of museums and heritage / A.Garlandini // Defining the Museum of the 21st century. – Paris: ICOM, 2018. – P.112-118.

251. Gaventa, J. Towards participatory governance: assessing the transformative possibilities // Hickey, S. & Mohan, G. 'Participation: From Tyranny to Transformation'. – London: Zed Books, 2004. – P. 11.

252. Glenn, J. C. Participatory methods. Futures research methodology – version 2.0. [Электронный ресурс] / J. C. Glenn // The Millennium Project, 2003. – Режим доступа: [https://www.researchgate.net/publication/242703610\\_Participatory\\_methods](https://www.researchgate.net/publication/242703610_Participatory_methods) (дата обращения: 11.08.2020).

253. Graham, J. Between a pedagogical turn and a hard place: thinking with conditions, / J. Graham // Curating and the Educational Turn; Eds P. O'Neill & M. Wilson. – Amsterdam and London: Open Editions, 2010. – P. 124-139.

254. Hart, R. Children's Participation: from Tokenism to Citizenship [Электронный ресурс] / R. Hart // Innocenti Essays № 4, UNICEF, 1979. 39 p. – Режим доступа: [http://www.unicef-irc.org/publications/pdf/childrens\\_participation.pdf](http://www.unicef-irc.org/publications/pdf/childrens_participation.pdf)

255. Haunschild-Frank, A. *New Regional Museums, The Experience of Quebec* // *Proceedings of the 1st meeting of Museology: The Museum in Contemporary Society, Athens 29 - 31 October 1984. Athens, 1987. – P. 110-118.*

256. Hickey, S. *Participation: From Tyranny to Transformation: Exploring New Approaches to Participation in Development* / S.Hickey, G. Mohan. - London: Zed Books Ltd, 2013. – 304 p.

257. Hooper-Greenhill, E. *Museums and the Shaping of Knowledge* / E. Hooper-Greenhill. – London; New York: Routledge, 1992. – 244 p.

258. Hooper-Greenhill, E. *Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning* / E. Hooper-Greenhill // *International Journal of Heritage Studies*. 2000. – Vol. 6. – No 1. – P. 9-31.

259. Hooper-Greenhill, E. *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance* / E. Hooper-Greenhill. – London: Routledge, 2007. – 250 p.

260. Huffington, A. *Museums 2.0: What Happens When Great Art Meets New Media?* [Электронный ресурс] // *The Huffington Post*. - 12/27/2010 10:07 am ET Updated May 25. 2011. - Режим доступа: [https://www.huffpost.com/entry/museums-20-what-happens-w\\_b\\_801372](https://www.huffpost.com/entry/museums-20-what-happens-w_b_801372) (дата обращения: 15.11.2020).

261. Kennicott, P. *How to view art: Be dead serious about it, but don't expect too much* [Электронный ресурс] / P.Kennicott // *The Washington Post*. October 4, 2014. - Режим доступа: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/how-to-view-art-be-dead-serious-about-it-but-dont-expect-too-much/2014/10/01/28f7cdba-459a-11e4-b47c-f5889e061e5f\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/how-to-view-art-be-dead-serious-about-it-but-dont-expect-too-much/2014/10/01/28f7cdba-459a-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html) (дата обращения: 11.11.2020).

262. Kothe, E. L. *Mapping Invitations to Participate: An Investigation in Museum Interpretation* / E. L. Kothe // *International Journal of Art & Design Education*. - 2016. - Volume 35, Issue 1. - P.86-106.

263. Krauss, R. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* / R. Krauss // *October*. – 1990. – Vol. 54. – P. 3-17.

264. Kravagna, C. *Working on the Community: Models of Participatory Practice* [Электронный ресурс] / C. Kravagna; transl. by A. Derieg // *Artists as producers*. – 1999. – № 1. – Режим доступа: [http://republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm).

265. Jenkins, H. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century [Электронный ресурс] / H.Jenkins, R.Purushotma, M.Weigel, K.Clinton, A.J.Robison. – Cambridge: MIT Press. 2009. – 70 p. – Режим доступа: <http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf>

266. Jenkins, H. By Any Media Necessary: The New Youth Activism / H.Jenkins, S Shresthova, L.Gamber-Thompson, N.Kligler-Vilenchik, A.Zimmerman New York: New York University Press, 2016. – 352 p.

267. Lavery, C. Participation, Ecology, Cosmos [Электронный ресурс] // Reframing Immersive Theater. 2016. – Режим доступа: [https://www.researchgate.net/publication/315856453\\_Participation\\_Ecology\\_Cosmos](https://www.researchgate.net/publication/315856453_Participation_Ecology_Cosmos) (дата обращения: 11.11.2020).

268. Loveridge, R. What is participation? A review of the literature and some methodological problems // British journal of industrial relations. – 1980. v Vol. 18. – № 3. – P. 297-317. DOI: [10.1111/j.1467-8543.1980.tb01028.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8543.1980.tb01028.x)

269. Likert, R. The Human Organization. Its Management and Value / Rensis Likert. – McGraw-Hill, New York, 1967. – 258 pp.

270. Maggi, M. Ecomuseums in Europe. What they are and what they can be / M. Maggi, V. Falletti. – Piemonte, 2000. – 102 p.

271. McGregor, D. The Human Side of Enterprise. - New York: McGraw-Hill, 1960. – 246 p.

272. McLean, K. «The convivial museum» / K.McLean, W.Pollock. – Washington Association of Science-Technology Centers, 2011. – 199 p.

273. McTier, L. Patient Participation in Quality Pain Management During an Acute Care Admission / L.McTier, M. Botti, M.Duke // The Clinical journal of pain. - 2013. – № 30.

274. Mensch, van P. New Trends in Museology / P. van Mensch, L. Meijer – van Mensch. – Celje: Museum of Recent History, 2011. – 119 p.

275. Mille, Rocha de la R. Museums without walls: The museology of Georges Henri Riviere [Электронный ресурс] / R. de la Rocha Mille. Unpublished Doctoral

thesis, City University London, 2011. – Режим доступа: <http://openaccess.city.ac.uk/2154/> (дата обращения 20.03.2020).

276. Mohrman, S.A. A New Look at Participation in Decision Making: The Concept of Political Access // *Academy of Management*. - August 1979. - Atlanta, GA. - P. 200–204.

277. Moolhuijsen, N. Questioning Participation and Display Practices in Fine Arts Museums / N. Moolhuijsen // *ICOFOM Study Series*, 2015. – Vol. 43a. *New trends in museology*. – P.191-202.

278. Morales, T. Why is the definition of a community museum important? / T. Morales C. Camarena // *Defining the Museum of the 21st century*. – Paris: ICOM, 2018. – P.222-227.

279. Naess, A. The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Aspects / A. Naess // *Philosophical Inquiry*. – 1986. – No. 8. – P. 10-29.

280. Nagel, J. H. Participation / J. H. Nagel. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1987. – 195 p.

281. O'Neill, P. Introduction to: Curating and the Educational Turn / O'Neill & M. Wilson. – Amsterdam and London: Open Editions, 2010. – P. 11-22.

282. O'Reilly, T. What Is Web 2.0 [Электронный ресурс] // O'Reilly Media, 2005. – Режим доступа: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.

283. Pateman, C. Participation and Democratic Theory. – Cambridge, Cambridge University Press, 1970. – 122 p.

284. Pulh, M. Web 2.0: Is the Museum-Visitor Relationship Being Redefined? / M. Pulh, R. Mencarelli // *International Journal of Arts Management*. 2015. – № 18. – P. 43-51.

285. Radice, S. Design and Participatory Practices Enhancing the Visitor Experience of Heritage / S. Radice // *ICOFOM Study Series*. – 2015. – Vol. 43a. *New trends in museology*. – P.252-263.

286. Reason, P. The SAGE handbook of action research: Participative inquiry and practice [Электронный ресурс] / P. Reason, H. Bradbury, 2001. - Режим доступа:

[http://lst-iiiep.iiiep-unesco.org/cgi-bin/wwwi32.exe/\[in=epidoc1.in\]/?t2000=018601/\(100\)](http://lst-iiiep.iiiep-unesco.org/cgi-bin/wwwi32.exe/[in=epidoc1.in]/?t2000=018601/(100)).

287. Redley, B. Patient participation in inpatient ward rounds on acute inpatient medical wards: A descriptive study / B. Redley, L. McTier, M. Botti, A. Hutchinson and etc. // *BMJ Quality & Safety*, 2019. – № 28. Vol.1. – P.15-23.

288. Robertson, R. *Globality Global Culture and Images of World Order* / R. Robertson; In: Habercamp and Smelser. – Berkeley: University of California Press, 1992. – P. 395-411.

289. Robertson, R. Discourses of globalization: Preliminary consideration / R. Robertson, H. Khondker // *International sociology*. – 1998. – Vol.13. – № 1. – P.25-40.

290. Roque, M. I. Ser ou não ser museu, eis a questão [Электронный ресурс] / M. I. Roque // *Amusearte: Um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus*. – 2014. – №10/25. – Режим доступа: <https://amusearte.hypotheses.org/735> (дата обращения: 13.02.2020).

291. Rothstein, E. From Picassos to Sarcophagi, Guided by Phone Apps [Электронный ресурс] / E. Rothstein // *The New York Times*. – Oct. 1. – 2010. - Режим доступа: [https://www.nytimes.com/2010/10/02/arts/design/02apps.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2010/10/02/arts/design/02apps.html?_r=1) (дата обращения 20.03.2020).

292. Salaman, A. Participation on Trial – Is it always a good thing? [Электронный ресурс] / A. Salaman, A. Cunningham, P. Richards // *Museum-id*. - Режим доступа: <https://museum-id.com/participation-trial-anna-salaman-andrea-cunningham-polly-richards/> (дата обращения 20.03.2020).

293. Schäfer, M. T. *Bastard Culture!: How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam University Press. - 2011. - 250 p.

294. Schmidt, J. F. The Relationship of Family Type to Social Participation / J. F. Schmidt, W. C. Rohrer // *Marriage and Family Living*. – 1956. – Vol. 18. – №. 3 (Aug.). – P. 224–230.



295. Silverman, R.M. Caught in the middle: Community development corporations (CDCs) and the conflict between grassroots and instrumental forms of citizen participation // *Community Development*. – 2005. – 36 (2): 35–51.

296. Simon, N. Visitor Participation: Opportunities and Challenges / N.Simon // *Exhibitionist*, Spring 2010: Exhibition Frictions. – P. 70–72.

297. Simon, N. The Art of Relevance / N. Simon [Электронный ресурс].- *Museum 2.0*, 2016. - 196 с. Режим доступа:<http://www.artofrelevance.org/> (дата обращения: 21.08.2020)/

298. Smith, C. Post-modernising the museum: The ration shed // *Historical Encounters*. - 2014. - № 1. - P. 32-49.

299. Stam, D. C. The informed muse: The implications of ‘The New Museology’ for museum practice / D. C. Stam; In G. Corsane (Ed.). *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. – London, UK: Routledge, 2005. – P. 55-58.

300. Stein, R. Chiming in on Museums and Participatory Culture / Robert Stein // *Curator the museum journal*. – Vol. 55. – Number 2. – April 2012. – P.215-226.

301. Treadway, D.C. Political Will, political skill and political behavior / D.C. Treadway, W.A.Hochwaster, C.J.Kacmar, G.R. Ferris // *Journal of organizational behavior*. – 2005. – № 26. – P. 229–245.

302. van Deth, J. W. What is Political Participation? Subject: Political Behavior, Political Sociology; Online Publication Date: Nov 2016. - DOI: 10.1093/acrefore/9780190228637.013.68.

303. Varine, H. de Ecomusées, musées de plain air... / H. de Varine // *Les nouvelles de l'ICOM*. – 2005. – № 3. – P. 6.

304. Verba, S, Almond G.A. *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Princeton: Princeton University Press, 1963. – 500 p.

305. Vergo, P. *The New museology* / Ed. by P. Vergo. - London: Reaktion books, 1989. – VIII, 230 p.

306. Visser, J. Museums in times of social and technological change [Электронный ресурс] / J.Visser // *The museum of the future*. – 18 Apr. – 2014. –

Режим доступа: <https://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change/> (дата обращения 20.05 2020).

307. Walker, K.F. Worker's participation in management // Bulletin of the International Institute for Labor Studies. – 1968. – № 5. – P. 138-152.

308. Watermeyer, R. A. Conceptualisation of the post-museum as pedagogical space // JCOM-Journal of Science Communication, 2012. – Vol. 11. – № 1. – P.1-8.

309. Wiedemann, P.M.; Femers, S. Public Participation in waste management decision making: analysis and management of conflicts // Journal of Hazardous Materials. – 1993, 33 (3): 355-368.

310. Wolf, M. Understanding the do-it-yourself consumer: DIY motivations and outcomes / M.Wolf, S.Mcquitty, 2011. - AMS Review. 1. 10.1007/s13162-011-0021-2.

*Интернет-ресурсы:*

311. Астраханская область. РФ [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.astrobl.ru/news/115672> (дата обращения: 10.05.2020).

312. Бажов. ОГО!род: интервью с заведующим музеем Бажова в Сысерти А. Каптуром [Электронный ресурс] // Свердловское областное телевидение. Эфир от 14 Июля 2020. - Режим доступа: [https://www.obltv.ru/broadcasting/programs/308481-sobytiya\\_itogi\\_dnya/releases/430567-bazhov\\_ogo\\_rod/](https://www.obltv.ru/broadcasting/programs/308481-sobytiya_itogi_dnya/releases/430567-bazhov_ogo_rod/) (дата обращения: 30.08.2020).

313. Благотворительный фонд В.Потанина. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://fondpotanin.ru/competitions/muzej-4-0/> / (дата обращения 20.06 2023).

314. В Тюмени открылась выставка «ВКомсомоле» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. 25 октября 2018. - Режим доступа: [https://www.tumen.kp.ru/daily/26899.4/3943929/?utm\\_source=uxnews&utm\\_medium=desktop](https://www.tumen.kp.ru/daily/26899.4/3943929/?utm_source=uxnews&utm_medium=desktop) (дата обращения: 20.12.2019).

315. Выставка «Русская живопись: избранное» Группа ВКонтакте [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/wall-99159781>(дата обращения: 30.08.2020).

316. Вятский художественный музей имени Васнецовых [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://kirov-artmuzeum.ru/> (дата обращения: 30.08.2020).

317. Городец ТВ [Электронный ресурс] URL: <http://gorodets-tv.ru/%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B6-%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81/> (дата обращения: 30.08.2020).

318. Государственный музей истории религии: группа ВКонтакте [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://vk.com/wall-11147079\\_6981](https://vk.com/wall-11147079_6981) (дата обращения: 20.02.2021).

319. «20 век в кадре и за кадром» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/club74081672> (дата обращения: 20.04.2020).

320. Дворец культуры г.Заволжья [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://vk.com/wall-37085672\\_394404](https://vk.com/wall-37085672_394404) (дата обращения: 30.08.2020).

321. Дом-музей Паши Бажова в Сысерти [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/pashabazhov> (дата обращения: 30.08.2020).

322. Искусство путешествий [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/travelmuseum> (дата обращения: 30.04.2020).

323. Исторический образ Тюмени представлен на выставке "Мой взгляд" [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://t-1.ru/293461.html> (дата обращения: 30.10.2020).

324. История в деталях. Группа ВКонтакте [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/istirivdetalyah> (дата обращения: 10.05.2020).

325. Конкурс проектов «Стань своим дедушкой». Группа ВКонтакте. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/wall-112861162?offset=60> (дата обращения: 30.08.2020).

326. Кыштымские «Люди Слюдяной горы» выиграли грант [Электронный ресурс] // Медиазавод. 19.04.2017. - Режим доступа: <https://mediazavod.ru/articles/daily/kultura/kyshtymskie-lyudi-slyudyanoy-gory-vyigrali-grant-> (дата обращения: 30.08.2020).

327. Лаборатория воспоминаний [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://xn--80aehca5ak5bebe9i.xn--p1ai/lab> (дата обращения: 10.05.2020).

328. Лаборатория воспоминаний. Народные университеты 2.0. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://ridero.ru/imprint/mie\\_lab/](https://ridero.ru/imprint/mie_lab/) (дата обращения: 10.05.2020).

329. Ледяева, М. В Архангельской области открылся первый в РФ сельский аэропорт-музей [Электронный ресурс] / М. Ледяева // Российская газета. - Режим доступа: <https://rg.ru/2020/09/06/reg-szfo/v-arhangelskoj-oblasti-otkrylsia-pervyj-v-rf-selskij-aeroport-muzej.html> (дата обращения: 30.08.2020).

330. Липецкий музей народного и декоративно-прикладного искусства. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http://museum-lip.ru/?page\\_id=588](http://museum-lip.ru/?page_id=588) (дата обращения: 30.04.2020).

331. Люди Слюдяной горы. Группа ВКонтакте [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/sludgora> (дата обращения: 30.08.2020).

332. Люди Слюдяной горы: проект музеефикации южного склона Слюдяной горы [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sluda.tilda.ws/> (дата обращения: 30.08.2020).

333. Мини-лекторий "История в деталях" возвращается! [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://myhistorypark.ru/poster/mini-lektoriy-istoriya-v-detalyakh-vozvrashchaetsya-/?city=tyu> (дата обращения: 10.05.2020).

334. Музей путешествий [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museum-of-travel.ru/about/> (дата обращения: 30.08.2020).

335. Музей «Литературная жизнь Урала XIX века». Группа ВКонтакте. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://vk.com/dom\\_alekseevoi?w=wall-46770910\\_207](https://vk.com/dom_alekseevoi?w=wall-46770910_207) (дата обращения: 30.08.2020).

336. Музейный проект «Люблю жить!» помогает астраханцам с особенностями развития [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://astrakhan.su/news/muzejnyj-proekt-ljublu-zhit-pomogaet-astrahancam-s-osobennostjami-razvitija/> (дата обращения: 30.08.2020).

337. Музей истории г. Заволжье [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://dkzvl.ru/muzej> (дата обращения: 10.05.2020).

338. Муромский историко-художественный музей [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://museum-murom.ru/projects/blizhnij-kosmos.-evolyuciya-mechty/> (дата обращения: 10.05.2020).

339. Национальный парк Онежское поморье [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://onpomor.ru/work/news/49799/?sphrase\\_id=2887](https://onpomor.ru/work/news/49799/?sphrase_id=2887) (дата обращения: 30.08.2020).

340. Наш Урал [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://nashural.ru/news/shkola-gorodskih-marshrutov-ekaterinburg-muzej-istorii-ekaterinburga/> (дата обращения: 10.05.2020).

341. Нижегородский государственный художественный музей [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://artmuseumnn.ru/proecy-i-konkursy-709/pohod-v-muzei-1073/roliki-711/> (дата обращения: 10.05.2020).

342. Новое определение понятия «музей» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http://icom-russia.com/data/events/novoe-opredelenie-ponyatiya-muzej/?sphrase\\_id=820248](http://icom-russia.com/data/events/novoe-opredelenie-ponyatiya-muzej/?sphrase_id=820248) (дата обращения: 04.08.2020).

343. Новые истории Екатеринбурга. «Дома Метенкова» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://dommetenkova.ru/newstorymetenkov> (дата обращения: 30.08.2020).

344. Открой пермский период! [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/museumofpermian> (дата обращения: 30.04.2020).

345. Объект культурного наследия планируют сделать музеем истории Липецка [Электронный ресурс] // LipetskMedia. - Режим доступа: [https://lipetskmedia.ru/news/view/37039-Obyekt\\_kulturnogo.html](https://lipetskmedia.ru/news/view/37039-Obyekt_kulturnogo.html) (дата обращения: 30.04.2020).

346. Перемещение зрителей. Создай выставку в PERMM. Группа ВКонтакте. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vk.com/permmmoving> (дата обращения: 30.08.2020).

347. Разработка определения понятия «музей». [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://icom-russia.com/data/events/razrabotka-opredeleniya-ponyatiya-muzeu/> (дата обращения: 04.08.2020)

348. Рекомендации ИКОМ России по разработке определения понятия «музей» 2018 г. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://icom-russia.com> (дата обращения: 21.03.2020).

349. Сайт президентских грантов [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=3665E342-FBA0-4D3D-BE5D-AAD3AC5CB273#winner-aims> (дата обращения: 30.08.2020).

350. Сайт музея PERMM [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://permm.ru/projects/peremeshchenie-zriteley-proekt>. (дата обращения: 30.08.2020).

351. Самарский литературный музей получил 1 млн руб. на визуализацию современной литературы [Электронный ресурс] // Информационный портал ВолгаНьюс.рф. - Режим доступа: <https://volga.news/article/187249.html> (дата обращения: 30.04.2020).

352. Самарские «Поэтические машины» покажут в Москве [Электронный ресурс] // Bezformata - Режим доступа: <https://samara.bezformata.com/listnews/samarskie-poeticheskie-mashini-pokazhut/25504284/> (дата обращения: 30.04.2020).

353. Самутина, Н. Культуры соучастия (фанаты, виддеры, блогеры, геймеры) – что о них говорят исследователи: лекция в Еврейском музее и Центре толерантности в рамках проекта «Университет, открытый городу: лекционные четверги в музеях Москвы» [Электронный ресурс] / Н. Самутина. - Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=8L2\\_Sx3\\_RHY](https://www.youtube.com/watch?v=8L2_Sx3_RHY) (дата обращения: 20.02.2020).

354. Типичное Заволжье Группа ВКонтакте. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [https://vk.com/wall-37085672\\_394404](https://vk.com/wall-37085672_394404) (дата обращения: 20.04.2020).

355. Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://te-st.ru/entries/sibiryaki-online/> (дата обращения: 20.04.2020).

356. Тольяттинский краеведческий музей [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://tltmuseum.ru/proekty/20-vek-v-kadre-i-za-kadrom.html> (дата обращения: 10.08.2020).

357. Увидеть невидимое: группа на facebook [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.facebook.com/pg/ognimos/posts/> (дата обращения: 10.05.2020).

358. Хабр. Весь Толстой в один клик: как мы это делали [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/abbyu/blog/264119/> (дата обращения: 04.08.2020).

359. Школа городских маршрутов [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://m-i-e.ru/shgm> (дата обращения: 10.05.2020).

360. Art Museums of the Volga Region. School project. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCZSaLV139k9s8sjLvJTQP7Q> (дата обращения: 10.05.2020).

361. Brooklyn Museum [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/> (дата обращения: 15.11.2020).

362. Glasgow Life [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.glasgowlife.org.uk/museums/venues/kelvingrove-art-gallery-and-museum> (дата обращения: 15.11.2020).

363. ICOM Russia Перевод определения понятия «Музей» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://icom-russia.com> (дата обращения: 04.08.2023).

364. Meet the graffiti grannies taking over Lisbon [Электронный ресурс] / Mary-Clare O'connor // Blog. - Режим доступа: <https://epale.ec.europa.eu/en/blog/meet-graffitti-grannies-taking-over-lisbon> (дата обращения: 03.09.2019).

365. Museum 2.0. What is museum 2.0? [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2006/12/what-is-museum-20.html> (дата обращения: 6.11.2020).

366. Museum 2.0. Warning: Museum Graduate Programs Spawn Legions of Zombies! [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2007/04/warning-museum-graduate-programs-spawn.html> (дата обращения: 18.05.2020).

367. Museum 2.0. Self-Expression is Overrated: Better Constraints Make Better Participatory Experiences [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2009/03/self-expression-is-over-rated-better.html> (дата обращения: 18.05.2020).

368. Museum 2.0. Dreaming of Perpetual Beta: Making Museums More Incremental [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2012/10/dreaming-of-perpetual-beta-making.html> (дата обращения: 18.05.2020).

369. Museum 2.0. The Future of Authority: Platform Power [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2008/10/future-of-authority-platform-power.html> (дата обращения: 15.11.2020).

370. Museum 2.0. Where's the Community in the Crowd? Framing and the Wall Street Journal's "Everybody's a Curator" [Электронный ресурс]. Wednesday, November 05, 2014. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2014/11/wheres-community-in-crowd-framing-and.html> (дата обращения: 07.03.2020).

371. Museum 2.0. Open Letter to Arianna Huffington, Edward Rothstein, and Many Other Museum Critics. [Электронный ресурс] - wednesday, january 05, 2011. - Режим доступа: <http://museumtwo.blogspot.com/2011/01/open-letter-to-arianna-huffington.html> (дата обращения: 07.03.2020).

372. Rijksmuseum. Your museum, your app [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/app> (дата обращения: 19.09.2020)

373. Thinking about Museums. «Outsourcing» the curatorial impulse, part one [Электронный ресурс]. - Режим доступа:



<https://thinkingaboutmuseums.com/2014/10/29/outsourcing-the-curatorial-impulse-part-one/> (дата обращения: 7.11.2020).

374. The Mobile Museum of American Artifacts [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.themmoaa.org/a-cabinet-of-curiosities-of-everyday-american-life> (дата обращения: 03.09.2020).

375. United states holocaust memorial museum. Identification Card [Электронный ресурс] URL: [https://encyclopedia.ushmm.org/landing/en/id-cards?\\_ga=2.5209466.895080501.1612257128-344214837.1612257128](https://encyclopedia.ushmm.org/landing/en/id-cards?_ga=2.5209466.895080501.1612257128-344214837.1612257128) (дата обращения: 07.03.2020).

376. United states holocaust memorial museum [Электронный ресурс] URL: <https://www.ushmm.org/online/lodzchildren/> (дата обращения: 07.03.2020).

## Опросник для сотрудников музея

Уважаемые коллеги, просим Вас помочь в подготовке информации о потребности музейных работников в повышении профессиональной компетентности. В связи с этим ответьте, пожалуйста, на ряд вопросов по проблемам использования инновационных музейных технологий в Вашей деятельности.

### *Раздел 1. Личные данные*

- Город
- Пол
- Возраст
- Направление профессионального образования
- Место работы (полное название учреждения)
- Должность
- Стаж работы в музейной сфере

### *Раздел 2. Партиципаторные музейные практики*

1. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашим знаниям в отношении партиципаторных проектов.

- Что-то об этом слышал.
- Знаю, что это такое и могу объяснить другим.
- Хотелось бы узнать подробнее:
  - Что это такое
  - Как это работает
  - Как применять
  - Другое...
- Не знаю, что это такое

2. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашему опыту в отношении партиципаторных проектов.

- Не применяю
- Применяю периодически
- Применяю и могу поделиться опытом
  - Приведите примеры подобных мероприятий
- Хотелось бы применять
- Вряд ли буду применять.

3. Почему Вы не будете применять партиципаторные практики?

- Потому что не интересно
- Нет условий
- Нет специалистов
- Трудно организовать
- Другое...

### *Раздел 3. Интерактивные технологии*

4. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашим знаниям в отношении интерактивных технологий.

- Что-то об этом слышал.
- Знаю, что это такое и могу объяснить другим.
- Хотелось бы узнать подробнее:
  - Что это такое
  - Как это работает
  - Как применять
  - Другое...

- Не знаю, что это такое.

5. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашему опыту в отношении интерактивных технологий.

- Не применяю
- Применяю периодически
- Применяю и могу поделиться опытом
  - Приведите примеры подобных мероприятий
- Хотелось бы применять
- Вряд ли буду применять.

6. Почему Вы не будете применять интерактивные технологии?

- Потому что не интересно
- Нет условий
- Нет специалистов
- Трудно организовать
- Другое...

#### ***Раздел 4. Инклюзивные технологии***

7. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашим знаниям в отношении инклюзивных технологий.

- Что-то об этом слышал.
- Знаю, что это такое и могу объяснить другим.
- Хотелось бы узнать подробнее:
  - Что это такое
  - Как это работает
  - Как применять
  - Другое...
- Не знаю, что это такое.

8. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашему опыту в отношении инклюзивных технологий.

- Не применяю
- Применяю периодически
- Применяю и могу поделиться опытом
  - Приведите примеры подобных мероприятий
- Хотелось бы применять
- Вряд ли буду применять.

9. Почему Вы не будете применять инклюзивные технологии?

- Потому что не интересно
- Нет условий
- Нет специалистов
- Трудно организовать
- Другое...

#### ***Раздел 5. Театрализованные технологии***

10. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашим знаниям в отношении театрализованных технологий.

- Что-то об этом слышал.
- Знаю, что это такое и могу объяснить другим.
- Хотелось бы узнать подробнее:
  - Что это такое
  - Как это работает
  - Как применять
  - Другое...
- Не знаю, что это такое.

11. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашему опыту в отношении театрализованных технологий.

- Не применяю
- Применяю периодически
- Применяю и могу поделиться опытом
  - Приведите примеры подобных мероприятий
- Хотелось бы применять
- Вряд ли буду применять.

12. Почему Вы не будете применять театрализованные технологии?

- Потому что не интересно
- Нет условий
- Нет специалистов
- Трудно организовать
- Другое...

#### ***Раздел 6. Мультимедийные технологии***

13. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашим знаниям в отношении мультимедийных технологий.

- Что-то об этом слышал.
- Знаю, что это такое и могу объяснить другим.
- Хотелось бы узнать подробнее:
  - Что это такое
  - Как это работает
  - Как применять
  - Другое...
- Не знаю, что это такое.

14. Выберите вариант ответа, в большей степени соответствующий Вашему опыту в отношении мультимедийных технологий.

- Не применяю
- Применяю периодически
- Применяю и могу поделиться опытом
  - Приведите примеры подобных мероприятий
- Хотелось бы применять
- Вряд ли буду применять.

15. Почему Вы не будете применять мультимедийные технологии?

- Потому что не интересно
- Нет условий
- Нет специалистов
- Трудно организовать
- Другое...

**Программа обучающего семинара на тему «Партиципаторные практики в современном региональном музее»**

Слушатели: сотрудники музея.

Продолжительность: 8 ч.

Цель семинара: познакомить слушателей с ключевыми аспектами реализации культуры соучастия в деятельности региональных музеев.

***Тематический план семинара***

<b><i>Темы</i></b>	<b><i>Виды аудиторной работы</i></b>		<b><i>Количество часов</i></b>
	<b><i>Лекции</i></b>	<b><i>Практические занятия</i></b>	
Пролегомены к партиципаторному музею. Базовые понятия. Факторы и условия возникновения	2	0	2
Мировой опыт реализации партиципаторных музейных практик	2	0	2
Опыт отечественного осмысления и практика реализации партиципаторных музейных практик	1	1	2
Проблемы реализации партиципаторных музейных практик в отечественной культурной среде	1	1	2
<b><i>Итого часов:</i></b>	<b><i>6</i></b>	<b><i>2</i></b>	<b><i>8</i></b>

**Справочные материалы по проблемам музейной партиципации для  
сотрудников музеев**

**Рекомендуемая литература:**

Агапова, Д. Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. Москва, 2012. С.8-20.

Бишоп, К. Радикальная музеология или так ли уж «современны» музеи современного искусства? / К. Бишоп; пер. с англ. В. Соловья; рис. Д. Пержовски. — Москва: ООО «Ад Маргинем пресс», 2014 — 96с.

Бонами, З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея: / З.А. Бонами. - Москва: АСТ, ОГИЗ, 2018. - 223 с.

Копелянская, Н. Превращения музея / Н.Копелянская // Диалог искусств, 2014, № 8. С.72-73.

Королева, В.Б. Культура участия как «хорошо забытое старое» / В. Б. Королева, Е. К. Леденцова // Дергачёвские чтения-2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: Материалы XI Всероссийской науч. конференции. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015. С.348-353.

Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург. –2015. – 157 с.

Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия; Отв. ред. А. Щербакова. Сост. Н. Копелянская. - Москва, 2012. – 176 с.

Саймон, Н. Партиципаторный музей / Н. Саймон; пер. А. Глебовской. - Москва: АД МАРГИНЕМ Пресс, 2017. - 368 с.

Скалабан, И. А. Общественное участие: теория и практика социального конструирования: монография / И. А. Скалабан. — Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2017. — 407 с.

Смирнов, А.В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии / А.В. Смирнов // Вопросы музеологии, 2019, № 10 (2). С.153-160.

Харрис, Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология / Дж. Харрис // Вопросы музеологии, 2011. № 1(3). С. 31 – 41.

Шипицына, А.Н. Потенциал внедрения "Культуры участия" в музее современного искусства (опыт проекта "Перемещение зрителей") / А.Н. Шипицына // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 40-летию со дня основания Пермского государственного института культуры.-Пермь: Изд-во ПГИК 2015. С. 259-265.

Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт; пер. с англ. А. Фоменко. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. - 223 с.

Шуклина, Е. А. Партиципаторный музейный проект: опыт конструирования и изучения / Е. А. Шуклина, С. Ю. Каменский // Известия Уральского федерального ун-та. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры, 2015. № 2. Том 138. С.154-164.

#### **Интернет-ресурсы:**

Museum 2.0. Блог Н.Саймон <http://museumtwo.blogspot.com>

Благотворительный фонд В.Потанина  
<https://www.fondpotanin.ru/activity/museum-without-borders/projects/>

Huffington A. Museums 2.0: What Happens When Great Art Meets New Media?  
[https://www.huffpost.com/entry/museums-20-what-happens-w\\_b\\_801372](https://www.huffpost.com/entry/museums-20-what-happens-w_b_801372)

Visser J. Museums in times of social and technological change  
<https://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change/>

Collections & Communities: co-curation, consultation and collaborative working.  
- <https://museum-id.com/collections-communities-co-curation-consultation-and-collaborative-working/>

## Информация о региональных партиципаторных музейных проектах

Название музейного проекта	Организация	Ссылка на описание
««Сибиряки вольные и невольные»: осмысляя прошлое, понимая настоящее, формируя будущее».	Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова (г. Томск)	Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова. <a href="https://test.ru/entries/sibiryaki-online/">https://test.ru/entries/sibiryaki-online/</a>
«Тайны старого Липецка»	Липецкий музей народного и декоративно-прикладного искусства (г. Липецк)	Объект культурного наследия планируют сделать музеем истории Липецка // LipetskMedia. <a href="https://lipetskmedia.ru/news/view/37039-Obyekt_kulturnogo.html">https://lipetskmedia.ru/news/view/37039-Obyekt_kulturnogo.html</a> Липецкий музей народного и декоративно-прикладного искусства. <a href="http://museum-lip.ru/?page_id=588">http://museum-lip.ru/?page_id=588</a> (дата обращения: 30.04.2020).
«Мир – текст – музей»	Самарский литературно-мемориальный музей им. М. Горького (г. Самара)	Самарский литературный музей получил 1 млн руб. на визуализацию современной литературы // Информационный портал ВолгаНьюс.рф. <a href="https://volga.news/article/187249.html">https://volga.news/article/187249.html</a> Самарские «Поэтические машины» покажут в Москве // Bezformata <a href="https://samara.bezformata.com/list-news/samarskie-poeticheskie-mashini-pokazhut/25504284/">https://samara.bezformata.com/list-news/samarskie-poeticheskie-mashini-pokazhut/25504284/</a>
«20-й век в кадре и за кадром»	Тольяттинский краеведческий музей (г. Тольятти)	Тольяттинский краеведческий музей <a href="http://tltmuseum.ru/proekty/20-vek-v-kadre-i-za-kadrom.html">http://tltmuseum.ru/proekty/20-vek-v-kadre-i-za-kadrom.html</a> "20 век в кадре и за кадром" <a href="https://vk.com/club74081672">https://vk.com/club74081672</a>
«Открой пермский период!»	Музей пермских древностей (филиал Пермского краеведческого музея, г. Пермь)	<a href="https://vk.com/museumofpermian">https://vk.com/museumofpermian</a>



«Искусство путешествий»	Свердловский областной краеведческий музей (г. Екатеринбург)	Искусство путешествий. - <a href="https://vk.com/travelmuseum">https://vk.com/travelmuseum</a> Музей путешествий. - <a href="http://museum-of-travel.ru/about/">http://museum-of-travel.ru/about/</a>
«В альбом к Л»	Музей «Литературная жизнь Урала XIX века», Уральский государственный горный университет (г. Екатеринбург)	Музей "Литературная жизнь Урала XIX века". Группа ВКонтакте. <a href="https://vk.com/dom_alekseevoi?w=wall-46770910_207">https://vk.com/dom_alekseevoi?w=wall-46770910_207</a>
«Перемещение зрителей» «Подойди ближе, чтобы увидеть меня» «Цифровой мир» «Музей без возраста»	Музей современного искусства PERMM (г. Пермь)	Сайт музея PERMM. <a href="https://permm.ru/projects/peremeshchenie-zriteley-proekt">https://permm.ru/projects/peremeshchenie-zriteley-proekt</a>
Выставка «Русская живопись: избранное. Сделаем выставку вместе»	Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (г. Омск)	Выставка "Русская живопись: избранное" Группа ВКонтакте. <a href="https://vk.com/wall-99159781">https://vk.com/wall-99159781</a>
Фотоконкурс «Стань своим дедушкой»	Свердловский областной краеведческий музей (г. Екатеринбург)	Конкурс проектов "Стань своим дедушкой". Группа ВКонтакте. - <a href="https://vk.com/wall-112861162?offset=60">https://vk.com/wall-112861162?offset=60</a>
Арт-резиденция «Новые истории Екатеринбурга»	Фотографический музей «Дом Метенкова» (г. Екатеринбург)	Новые истории Екатеринбурга. «Дома Метенкова» <a href="http://dommetenkova.ru/newstorymetenkov">http://dommetenkova.ru/newstorymetenkov</a>
«Люди Слюдяной горы»	Центр развития туризма Кыштымского городского округа, Кыштымский историко-революционный музей и спортивно-туристический центр «Провинция» (г.Кыштым)	Кыштымские "Люди Слюдяной горы" выиграли грант // Медиазавод. 19.04.2017. - <a href="https://mediazavod.ru/articles/daily/kultura/kyshtymskie-lyudi-slyudyanoy-gory-vyigrali-grant-/">https://mediazavod.ru/articles/daily/kultura/kyshtymskie-lyudi-slyudyanoy-gory-vyigrali-grant-/</a> Люди Слюдяной горы. Группа ВКонтакте. <a href="https://vk.com/sludgora">https://vk.com/sludgora</a> Люди Слюдяной горы: проект музеефикации южного склона Слюдяной горы. - <a href="http://sluda.tilda.ws/">http://sluda.tilda.ws/</a>

«Вятка глазами художников»	Вятский художественный музей им. Васнецовых (г. Киров)	Вятский художественный музей имени Васнецовых Григорьев И. Пойдёмте погуляем: Художественный музей рассказал о своём новом проекте. - 07 сентября 2017 <a href="https://www.ikirov.ru/news/38723-poydyomte-pogulyaem-hudozhestvennyu-muzeu-rasskazal-o-svojom-novom-proekte">https://www.ikirov.ru/news/38723-poydyomte-pogulyaem-hudozhestvennyu-muzeu-rasskazal-o-svojom-novom-proekte</a>
Конкурс видеороликов «Художественные музеи Поволжья»	Нижегородский государственный художественный музей (г. Нижний Новгород)	Нижегородский государственный художественный музей. <a href="http://artmuseumnn.ru/proecty-i-konkursy-709/pohod-v-muzei-1073/roliki-711/">http://artmuseumnn.ru/proecty-i-konkursy-709/pohod-v-muzei-1073/roliki-711/</a> Art Museums of the Volga Region. School project. - <a href="https://www.youtube.com/channel/UCZSaLV139k9s8sjLvJTQP7Q">https://www.youtube.com/channel/UCZSaLV139k9s8sjLvJTQP7Q</a>
«Ближний космос. Эволюция мечты»	Муромский историко-художественный музей (г. Муром)	Муромский историко-художественный музей. <a href="https://museum-murom.ru/projects/blizhnij-kosmos.-evolyuciya-mechty/">https://museum-murom.ru/projects/blizhnij-kosmos.-evolyuciya-mechty/</a>
«ВКомсомоле»	Тюменское музейно-просветительское объединение (г. Тюмень)	В Тюмени открылась выставка «ВКомсомоле» // Комсомольская правда. 25 октября 2018. <a href="https://www.tumen.kp.ru/daily/26899.4/3943929/?utm_source=yxnews&amp;utm_medium=desktop">https://www.tumen.kp.ru/daily/26899.4/3943929/?utm_source=yxnews&amp;utm_medium=desktop</a>
«История в деталях»	Исторический парк «Россия - моя история» (г. Омск)	Мини-лекторий "История в деталях" возвращается! <a href="https://myhistorypark.ru/poster/min-i-lektoriy-istoriya-v-detalyakh-vozvrashchaetsya-/?city=tyu">https://myhistorypark.ru/poster/min-i-lektoriy-istoriya-v-detalyakh-vozvrashchaetsya-/?city=tyu</a> История в деталях. Группа ВКонтакте. <a href="https://vk.com/istiriavdetalyah">https://vk.com/istiriavdetalyah</a>

«Советский гараж – территория творчества»	Музей истории г. Заволжья (г. Заволжье)	Музей истории г. Заволжье. - <a href="https://dkzvl.ru/muzej">https://dkzvl.ru/muzej</a>
«Люблю жить!»	Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина, филиал Астраханской картинной галереи «Дом-музей Б.М. Кустодиева» (г. Астрахань)	Астраханская область. РФ. <a href="https://www.astrobl.ru/news/115672">https://www.astrobl.ru/news/115672</a> Музейный проект «Люблю жить!» помогает астраханцам с особенностями развития <a href="https://astrakhan.su/news/muzejnyj-proekt-ljublju-zhit-pomogaet-astrahancam-s-osobennostjami-razvitiya/">https://astrakhan.su/news/muzejnyj-proekt-ljublju-zhit-pomogaet-astrahancam-s-osobennostjami-razvitiya/</a>
«Воздушные причалы Белого моря»	ФГБУ Национальный парк «Кенозерский» (дер. Лопшеньга, Архангельская обл.)	Сайт президентских грантов. Режим доступа: <a href="https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=3665E342-FBA0-4D3D-BE5D-AAD3AC5CB273#winner-aims">https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/public/application/item?id=3665E342-FBA0-4D3D-BE5D-AAD3AC5CB273#winner-aims</a> ) Ледяева М. В Архангельской области открылся первый в РФ сельский аэропорт-музей // Российская газета. <a href="https://rg.ru/2020/09/06/reg-szfo/v-arhangelskoj-oblasti-otkrylsia-pervyj-v-rf-selskij-aeroport-muzej.html">https://rg.ru/2020/09/06/reg-szfo/v-arhangelskoj-oblasti-otkrylsia-pervyj-v-rf-selskij-aeroport-muzej.html</a>
«Лаборатория воспоминаний»	Музей истории Екатеринбурга, АНО «Волонтерское общество Свердловской области», издательский сервис Ridero (г. Екатеринбург)	Лаборатория воспоминаний <a href="http://xn--80aehca5ak5bebe9i.xn--p1ai/lab">http://xn--80aehca5ak5bebe9i.xn--p1ai/lab</a> Лаборатория воспоминаний. Народные университеты 2.0. <a href="https://ridero.ru/imprint/mie_lab/">https://ridero.ru/imprint/mie_lab/</a>
«Школа городских маршрутов»	АНО «Волонтерское общество Свердловской области», Музей истории Екатеринбурга (г. Екатеринбург)	Школа городских маршрутов. <a href="https://m-i-e.ru/shgm">https://m-i-e.ru/shgm</a> Наш Урал. - <a href="https://nashural.ru/news/shkola-gorodskih-marshrutov-ekaterinburg-muzej-istorii-ekaterinburga/">https://nashural.ru/news/shkola-gorodskih-marshrutov-ekaterinburg-muzej-istorii-ekaterinburga/</a>

**Виды действий, доступные участникам партиципаторных музейных проектов, в зависимости от вида совместной деятельности**

Вид деятельности	Действия аудитории	Примеры реализованных музейных проектов
Научно-исследовательская деятельность	Работа с архивными документами, документирование воспоминаний, сбор, анализ и интерпретация артефактов	«Ближний космос. Эволюция мечты», «Воздушные причалы Белого моря», «Люди Слюдяной горы», «Сибиряки вольные и невольные» «Лаборатория воспоминаний».
Подготовка выставочного проекта	Проектирование, дарение, изготовление и отбор экспонатов; подготовка и сбор воспоминаний; этикетаж, дизайн выставки	«Воздушные причалы Белого моря», «Советский гараж – территория творчества», «20-й век в кадре и за кадром», Арт-резиденция «Новые истории Екатеринбурга», «Русская живопись: избранное», «Люблю жить!», «Стань своим дедушкой», «В альбом к Л», «ВКомсомоле»
Разработка цифровых инструментов (сайты, приложения)	Разработка, наполнение (текстовыми, фото и видеоматериалами), тестирование	«Сибиряки вольные и невольные», «Открой пермский период!», «Вятка глазами художников»
Разработка экскурсионных программ	Определение или уточнение темы экскурсии, изучение и отбор экскурсионных объектов, составление маршрута	«Вятка глазами художников», «Открой пермский период!» «История в деталях», Выставка одного экспоната «История веретена», «Школа городских маршрутов»
Музеефикация	Исследование, отбор, фиксация, восстановление объектов музеефикации; документирование и интерпретация сведений, этикетаж	«Бажов. ОГО!род», «Люди Слюдяной горы», «Воздушные причалы Белого моря», «Открой пермский период!»
Брендинг и	Разработка бренда,	«Художественные музеи

рекламная деятельность	формирование общественного мнения, продвижение услуг с помощью отзывов и голосования, информирование об услугах (в том числе через социальные сети)	Поволжья», «Открой пермский период!»
---------------------------	--	---



## Акт внедрения результатов научного исследования

Мы, нижеподписавшиеся, составили настоящий акт в том, что результаты исследований, выполненных Стародубцевой Мариной Николаевной в рамках подготовки диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии, были внедрены в деятельность Исторического парка «Россия – Моя история» Тюмень, являющегося структурным подразделением «Музейный комплекс им. И.Я. Словцова» ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение».

Положительный эффект внедрения выразился в изменении уровня знаний сотрудников и повышении мотивации к разработке и внедрению партиципаторных проектов в практику работы учреждения.

Автор – разработчик

Ведущий специалист

экспозиционной и выставочной

деятельности

Заместитель генерального директора,

по директор

структурного

подразделения «Музейный комплекс

им. И.Я. Словцова»



Стародубцева М.Н.



Панасенко И.А.