

Гринько И.А.

## «ЭТО ФАНТАСТИКА»? МУЗЕИ В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ И МУЗЕЙНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ

Гринько, Иван Александрович — кандидат исторических наук, MA in Cultural Management, начальник Управления музейно-туристского развития, ГАУК «МОСГОРТУР», Россия, Москва, [iagrinko@yandex.ru](mailto:iagrinko@yandex.ru).

В статье анализируется образ музея в научно-фантастической литературе XX в. В качестве источника были взяты основные произведения звезд «золотого века» научной фантастики: Айзека Азимова, Клиффорда Саймака, Роберта Шекли, Роджера Желязны, Роберта Хайнлайна, Филиппа Дика и некоторых отечественных авторов. Практически все классики данного жанра так или иначе касались темы музеев, поскольку она непосредственно связана с темой времени и человеческой (д)эволюции. С учетом прогностического потенциала научной фантастики важно понять, как видели будущее такого института как музей писатели-фантасты XX в., что из их предсказаний сбылось, и какие потенциальные опасности они могли обозначить. Анализ научно-фантастических произведений показывает, что так или иначе фантасты затрагивали большинство ключевых тем музейного развития: проблему подлинности экспонатов, взаимоотношения с посетителем, этические конфликты при создании экспозиций и комплектовании, сохранение нематериального наследия, музеефикация городского пространства и многое другое.

**Ключевые слова:** музеи, научная фантастика, футурология, музейная этика, музейная экспозиция, музеология, экомузеи, музейный посетитель.

## “IT’S FANTASTIC—IS IT NOT?”: MUSEUMS IN SCIENCE FICTION AND MUSEUM FUTUROLOGY

Grin’ko, Ivan Alexandrovitch — Candidate of Science in History, MA in Cultural Management, Head of the Department for Museum and Tourism Development, SAIC “MOSGORTUR”, Russian Federation, Moscow, [iagrinko@yandex.ru](mailto:iagrinko@yandex.ru).

The article analyzes the image of the museum in science fiction literature of the XX century. The main source is the works of the stars of the “golden age” of science fiction Isaac Asimov, Clifford Simak, Robert Sheckley, Roger Zelazny, Robert Heinlein, Philip K. Dick, and some Russian authors. All the classics of this genre in one way or another related to the theme of museums, since it is directly related to the theme of time and human (d)evolution. According to the prognostic potential of science fiction, it is important to understand how science fiction writers of the 20<sup>th</sup> century saw the future of such an institution as a museum, which from their predictions had come true, and what potential dangers they could identify. The analysis of science fiction works shows that science fiction writers raised the majority of the most important themes of museum development: the problem of the authenticity of exhibits, relations with the visitor, ethical conflicts in creating exhibitions and acquiring collections, preserving of the intangible heritage, museumification of urban space, and much more.

**Key words:** museums, science fiction, futurology, museum ethics, museum exposition, museology, ecomuseum, museum visitor.

— Зачем директору музея убивать говорунов?

— Откуда мы знаем?

(«Тайна Третьей планеты»)

Наша действительность всегда была фантастичней вымысла

(Кир Булычев)

О предсказательном потенциале научно-фантастической литературы говорилось уже давно. Еще исследователи Жюль Верна оценили многие визионерские идеи из его произведений<sup>1</sup>. Это касается не только науки и техники, но и социокультурных аспектов. Более того, появляются мнения, что: «Культуре больше некуда развиваться, кроме как по пути, намеченному футуристами. Быть может, что научно-фантастические идеи, выработанные выдающимися писателями, художниками и режиссерами, становятся новыми смысловыми ориентирами в культуре»<sup>2</sup>. В некоторых областях, например, в дизайне, уже идет анализ идей фантастов и их соотнесенность с современными проблемами<sup>3</sup>. В связи с этим важно понять, как видели будущее такого института как музей писатели-фантасты XX в., что из их предсказаний сбылось, и какие потенциальные опасности они могли обозначить.

Основным массивом источников стали произведения главных звезд «Золотого века» научной фантастики: Айзека Азимова, Клиффорда Саймака, Роберта Шекли, Роджера Желязны, Роберта Хайнлайна, Филиппа Дика. Кроме того, привлекались и работы отечественных авторов-фантастов. Сразу необходимо отметить, что практически все классики так или иначе касались темы музеев, поскольку она непосредственно связана с темой времени и человеческой (д)эволюции: «Какой же это “Музей времени”? — подумал Максвелл. Нет, это скорее “Музей безвременья”, место, где сходились все эпохи, где исчезали все хронологические различия, где постепенно собирались все мечты человечества, претворенные в явь, — и при этом совершенно новые, сверкающие, созданные только накануне» (Саймак К. «Заповедник гоблинов» («The Goblin Reservation», 1968)).

Иногда подобная ахроничность подчеркивается абсолютной неизменностью музея как института даже в далеком будущем. Так Роберт Хайнлайн в романе «Космический кадет» («Space Cadet», 1948) следующим образом описал вымышленный мемориальный музей Патрульной службы в 2075 году: «Юноши проходили мимо экспонатов: вот бортовой журнал первого космического корабля, совершившего полет к Марсу, фотография взлета космолета, отправившегося в экспедицию на Венеру, которая закончилась катастрофой, модели немецких ракет, которые применялись во время Второй глобальной войны, карандашный набросок карты обратной стороны Луны, найденный в обломках “Килроя”. Они подошли к нише, задняя стена которой представляла собой огромную стереофотографию освещенной ослепительными лучами Солнца лунной поверхности на фоне черного неба, усыянного звездами, и родной Земли среди них».

Впрочем, подобный подход не помешал Роджеру Желязны поиронизировать над вневременной сущностью музея: «музеи — они отражают прошлое, которое мертво, в настоящее, которое ничего не замечает, и передают культурное наследие будущему, которое еще не родилось» («Музейный экспонат», («A Museum Piece», 1963)).

<sup>1</sup> См.: Брандис Е.П., Дмитриевский В.И. Мир будущего в научной фантастике. М., 1965.

<sup>2</sup> Малахов С.А., Раков А.П. Футуристическое предсказание в формообразовании // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2. С. 260–263.

<sup>3</sup> Решетова М.В. Дом на воде: дизайнерские идеи в научно-фантастической литературе // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 284–289.

Несмотря на это, многие авторы научно-фантастических произведений поднимали и предсказывали в своих книгах практически все ключевые проблемы современного музейного дела, начиная с проблемы подлинности экспонатов. Еще в 1941 г. тот же Р. Хайнлайн в рассказе «...А еще мы выгуливаем собак» («...We Also Walk Dogs») поднимал важнейший вопрос: не является ли музей пространством мнимой материальности. По сюжету, корпорация не вполне легальным способом получает из Британского музея уникальный «Цветок забвения», заменяя его голограммой. Однако даже менеджеры поддаются под очарование подлинного шедевра, и именно он становится главной ценностью и мотивацией для дальнейших поступков.

Вместе с тем, Р. Хайнлайн поднимает важный вопрос из области музейной философии: не является ли материальность музея, которая постоянно подчеркивается профессиональным сообществом, мнимой? Может ли быть истинная материальность, когда предмет отделен от посетителя стеклом витрины? И насколько материально истинное произведение искусства?

Здесь же озвучивается и крайне актуальная сегодня проблема неделимости музейных коллекций:

*«Выцарапать что-нибудь у Британского музея — на это способно только Всемирное правительство.*

*— Суть в том, что правительство Земли просто не сможет взять что-то из музея без согласия британского парламента».*

Это был не единственный вопрос музейной этики, поднятый Р. Хайнлайном. В романе «Звездный зверь» («The Star Beast», 1954), он довольно подробно остановился на проблеме комплектования музейных коллекций и экспонирования некоторых объектов. По сюжету, Музей естественной истории хотел приобрести живого представителя инопланетной формы жизни (Ламмокса), живущего в одной из семей, в надежде на то, что «*в конце концов Ламмокс умрет естественной смертью, тогда мы поместим его шкуру и скелет в свою постоянную экспозицию*». На это предложение «владелец» задал резонный вопрос: «*А вам бы хотелось, чтобы из вашей шкуры сделали чучело и поместили в музей?*», по сути, предвосхитив дискуссии о музейной этике начала XXI века<sup>4</sup>. Более того, подобная дискуссия легла в основу Кодекса этики ИКОМ для естественнонаучных музеев<sup>5</sup>.

Возникают в фантастике и актуальные для сегодняшнего дня вопросы культурной инклюзии. Филипп Дик в одном из наиболее известных своих романов «Человек в высоком замке» («The Man in the High Castle», 1964) упоминает музеи, как инструмент подчеркивания этнической сегрегации: «*Меньше всех читать, говорить и слушать разрешалось славянам, мексиканцам, пуэрториканцам. У англосаксов дела обстояли лучше: их допускали в библиотеки, музеи и на концерты*». Современные проекты, направленные

<sup>4</sup> Пименова К.В. Сакральные предметы и трансформации музейной этики: истоки, проблемы, решения [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2019. № 2. См. по адресу: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10; Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Тула, 2013; Brooks M.M., Rumsey C. 'Who knows the fate of his bones?' Rethinking the body on display: object, art or human remains? // Museum revolutions: How museums change and are changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London; New York, 2007. P. 343–355; Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation // The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum Ed. by J. Marstine. London; New York, 2002. P. 353–379.

<sup>5</sup> ICOM Code of Ethics for Natural History Museums. См. по адресу: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode\\_ethics\\_en.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode_ethics_en.pdf) (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020).

на интеграцию этнических меньшинств и мигрантов музейными средствами, напоминают о частичной справедливости подобных предсказаний.

Роберт Шекли еще в конце 1980-х гг. в романе «Первая жертва» («Victim Prime», 1987) прогнозировал дальнейшее развитие музейных франшиз и риск подчинения музеев исключительно интересам туристической отрасли: *«Не только забавы и опасности посреди невероятной красоты природы притягивали туристов в Охотничий Мир <...> На острове располагались всемирно известные музеи ассирийского и хеттского искусств, полностью выкупленные у обанкротившейся Англии и перевезенные на Эсмальду для придания острову еще большего шика».*

Тема перемещения музеев в будущем всплыла и в фантастической повести Владимира Войновича «Москва 2042» (1986). Как показывает сегодняшний тренд на создание филиалов федеральных музеев, отчасти его идеи воплотились в жизнь: *«Одновременно были приняты меры, чтобы оградить Москву от приезжих из Первого Кольца враждебности, особенно от жителей Калининской, Ярославской, Костромской, Рязанской, Тульской и Калужской областей, которые под предлогом осмотра достопримечательностей и музеев столицы в конце каждой недели совершали на Москву хищнические набеги, полностью опустошая магазины, предназначенные для снабжения москвичей. Для того чтобы лишить их предлога, Выставка достижений народного хозяйства, Третьяковская галерея. Оружейная палата Кремля, музей изобразительных искусств имени Пушкина и музей Льва Толстого (ныне музей Предварительной литературы) были вынесены за пределы московской территории».*

Возвращаясь к творчеству Роберта Шекли, надо признать, что он был одним из самых заинтересованных в музейной теме фантастов. Например, в романе «Цивилизация статуса» («The Status Civilization», 1960) он поднял важную тему массовой воспроизводимости музейных экспонатов. Именно Шекли в романе «Координаты чудес» («Dimension of Miracles», 1968) обратил внимание на потенциальные риски гиперполитизации музейного пространства и чрезмерного увлечения современным искусством: *«Миновал портал, Кармоди и художник пересекли открытый двор, где весело сверкал фонтан напалма. Прошли зал, отделанный обрезками алюминия, жести, полиэтилена, полиформальдегида, поливинила, осколками бакелита и бетона и обрывками обоев под орех. От зала разбежались галереи.*

— Нравится? — спросил Марунди.

— Н-не знаю, — замялся Кармоди. — А что это все такое?

— Музей. Первый в мире музей человеческих отбросов.

— Вижу! И как восприняли эту идею?

— К удивлению, с величайшим энтузиазмом! Конечно, мы — художники и интеллектуалы — знали, что все это правильно, и все же не ожидали, что широкая публика поймет нас так быстро. Но у нее оказался хороший вкус, и на этот раз публика сразу ухватила суть. Она почувствовала, что именно это — подлинное искусство нашего времени.

— Почувствовала? А мне что-то не по себе...

Марунди взглянул на него с сожалением.

— Вот уж не думал, что ты реакционер в эстетике!.. А что тебе нравится? Может быть, греческие статуи или византийские иконы?

— Нет, конечно. Но почему же именно такое?

— Потому что, друг мой Кармоди, в этом — лицо нашего времени, а правдивое искусство — отражение реальности. Но люди не хотят смотреть в лицо фактам. Они отворачиваются от помоев — от этого неизбежного итога их наслаждений. И все

же — что такое помои? Это же памятник потреблению! “Не желай и не трать!” — таким был извечный завет. Но он — не для нашей эры. Ты спрашиваешь: “Зачем же все-таки об отбросах говорить?” Ну что же! В самом деле! Но зачем говорить о сексе, о насилии и других столь же важных вещах?».

Также Шекли не упустил возможности поиронизировать и над идеей «экомузеев»<sup>6</sup> и превалированием нематериального наследия в музеях за несколько десятилетий до того, как это стало мейнстримом в профессиональной среде. В рассказе «Спецраздел выставки» («The Special Exhibit», 1953) под видом «нового эксперимента в области описательной антропологии» в этнографическом музее живут представители племен каннибалов, которые помогают музейному сотруднику избавиться от надоедливой супруги.

Одним из последователей Шекли стал Кир Булычев, который в повести «На полпути с обрыва» (1995) скептически описал будущие парамузеи или исторические парки, созданные исключительно в угоду туристической индустрии: «всеобщий интерес к истории и туризму возродил к жизни образы и некоторые способы путешествия, заимствованные из глубокого прошлого, со значительными отступлениями порой от исторической правды. Стало особым шиком строить заново древние замки и виадуки, копать рвы и сооружать подъемные мосты, чтобы путешественники, прибывшие от ближайшего космического терминала верхом, могли стащить с себя смазанные потом латы и переодеться в шелка для ужина в готическом зале. Там они внимали трубадуру, пожирали бараньи ноги и кидали кости злобным псам, цапающим гостей за щиколотки. Затем, тяжело захмелев от первобытного пива и браги, туристы устраивались спать по двое и по трое на соломенных тюфяках, мучились от сквозняков и дрожали при виде голубых привидений, созданных голографистами за особую плату.

На Кольском полуострове и под Магаданом функционировали ретро-дороги, призванные напоминать любознательным путешественникам о злодеяниях коммунистов и их вождя Иосифа Сталина».

Впрочем, в данном вопросе у Шекли были и достойные оппоненты. Например, Клиффорд Саймак в рассказе «Игра в цивилизацию» («The Civilization Game», 1958), наоборот, акцентировал внимание на важности нематериального наследия и недостаточности пассивного созерцания для полноценного культурного трансфера: «Нельзя просто поместить человеческую культуру в музей, потому что там она станет мертвым экспонатом. Выставка наконечников стрел может выглядеть любопытно, но человек никогда не научится изготавливать эти наконечники, просто глядя на них. Если хочешь сохранить искусство изготовления наконечников, надо продолжать выделять их, передавая опыт из поколения в поколение еще долго после того, как нужда в самих наконечниках отпадет. Достаточно пропустить одно поколение — искусство будет утеряно. Так же может затеряться и любое другое искусство или мастерство. И не только связанное с чисто человеческой культурой, но и с тем, что вносит человечество своего, уникального в общую для всех разумных существ деятельность».

В уже упомянутом романе «Заповедник гоблинов» Саймак развил тему необходимости интеракции в музее будущего: «Тут (в Музее времени — И.Г.) не приходилось по древним разрозненным обломкам угадывать гипотетическое целое, тут можно было брать в руки и применять орудия, инструменты и приспособления, которые человек создавал и использовал на всем протяжении своего развития».

<sup>6</sup> Ривьер Ж.А. Эволюционное определение экомузея // Museum. 1985. № 148. С. 2–3.

В этом же романе Саймак предсказал ход, реализованный через три десятка лет в одном из лучших музеев мира — Космокайша (Барселона). В выдуманном мире Саймака музей времени хранит некий абстрактный Артефакт: *«Этот массивный брус из какого-то материала, который не был ни металлом, ни камнем, хотя вначале его определили как камень, а затем как металл, ставил в тупик всех исследователей. Неуязвимый и непроницаемый Артефакт упрямо хранил свою тайну. Он лежал на пьедестале в первом зале Музея времени — единственный предмет в мире, для которого не было найдено хотя бы гипотетически правдоподобного объяснения».*

Директор Космокайши Хорхе Вагенсберг долгое время искал аналог Артефакта, поскольку, по его мнению, это важнейший элемент для любого научного музея, символизирующий ограниченность сегодняшнего знания и стимулирующий продолжать поиски истины: «Семь лет я искал для “КосмоКайши” вещь, под которой можно повесить табличку “Мы не знаем, что это такое”. И нашел: это был камень из пустыни с очень необычным узором. Мы действительно не знали, откуда он такой взялся. Людей это шокировало. Музей признается, что он чего-то не знает. Так вы показываете, что наука — вещь открытая, наука еще не закончилась»<sup>7</sup>.

Это отнюдь не единственный экспозиционный ход, предугаданный фантастами. Филипп Дик в романе «Человек, который умел шутить» («The Man Who Japed», 1955) нарисовал довольно печальную, но уже частично реализованную картину музея будущего: *«Всеобщее внимание в музее привлекал экспонат двадцатого века. Полностью реконструированный белый оштукатуренный дом с газоном и дорожкой, с гаражом и “форд” на стоянке. В доме было все: мебель, горячая еда на столе, душистая вода в отделанной кафелем ванной. Все двигалось, говорило, пело и светило. Экспонат вращался, открывая взгляду все до единой детали интерьера. Около загородки вокруг него стояли посетители, следившие за тем, как у них на глазах вращается жизнь эпохи Расточительства».*

*Над домиком горела надпись:*

*ТАК ОНИ ЖИЛИ*

*— Можно я нажму на кнопку? — закричал Нед, подбегая к Аллану. — Ну можно? Еще ведь никто не нажал. Пора нажимать.*

*— Конечно, — сказал Аллан. — Давай. Пока тебя не опередили. Нед понесся обратно, протиснулся к загородке, где его ждала Пэт, и ткнул пальцем в кнопку. Посетители благодушно взирали на домик с богатой обстановкой, они знали, что сейчас произойдет...*

*Надпись над экспонатом погасла. Всклубилось, заволакивая дом, уродливое облако дыма. Лампочки горели уже не так ярко, свет стал тускло-красным, затем погас. Экспонат затрясся, и до зрителей донесся глухой грохот, ленивая дрожь подземного вихря.*

*Когда дым развеялся, дом исчез. От экспоната осталась лишь большая груда обломков. Кое-где торчали стальные опоры, повсюду валялись кирпичи и куски штукатурки.*

*Уцелевшие после катастрофы обитатели дома сидели в подвале среди развалин и тряслись над жалкими своими пожитками: приемником, лекарствами, канистрой с дезактивированной водой и собакой, из которой они потом варили тушенку. Их осталось лишь трое, вид у них был больной и измученный. Вместо одежды — лохмотья, а на коже — следы лучевых ожогов.*

<sup>7</sup> Вагенсберг Х. Рыба, реальная на 95 процентов. См.: <https://www.colta.ru/articles/science/5510-ryba-realnaya-na-95-protentov> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020).

*Над обращенной к зрителям частью экспоната сферической формы возникла заключительная надпись:*

*И УМЕРЛИ*

*— Ух ты, — сказал прибежавший обратно Нед. — Как это у них получается?*

*— Очень просто, — ответил Аллан. — На самом деле на площадке нет никакого дома. Только проецируемое сверху изображение. Одна картинка просто меняется на другую. Когда ты нажимаешь на кнопку, начинается процесс замены.*

*— Можно я еще раз нажму? — попросил Нед. — Пожалуйста, я хочу нажать еще раз, мне хочется снова взорвать дом».*

Помимо того, что здесь снова возникает важнейший вопрос подлинности музейного экспоната, Дик обращает внимание на этические границы музейной интеракции, которые актуальны и по сей день. Например, насколько этично в музейной экспозиции создавать симулятор ядерной бомбы? Или насколько этично имитировать уничтожение музейного экспоната (даже и не подлинного) в целях привлечения зрительского внимания? Насколько далеко можно заходить в изображении человеческих страданий для того, чтобы вызвать эмпатию? И возникает ли эта эмпатия в подобном музейном пространстве?

Вместе с тем Дик обозначает не только этические, но и профессиональные вопросы — например, специфическую сложность этнографической экспозиции, которая не может передать в статике все аспекты повседневной культуры.

Кроме того, писатель обратил внимание и на представление человека в экспозиции. Нельзя исключать, что уже в самой ближайшей перспективе с развитием объемной печати музейные дизайнеры и создатели музейных манекенов столкнутся с феноменом «зловещей долины», который уже давно стоит перед создателями робототехники. Данный феномен показывает, что реалистичность антропоморфных персонажей позитивно воспринимается лишь до определенного предела, после чего объект начинает восприниматься как угроза<sup>8</sup>. Эта проблема была предсказана и описана Кириком Бульчевым еще в конце 1980-х гг. в фантастическом романе «Подземелье ведьм»: *«И тут Андрей увидел человека. Было мгновение — Андрею показалось, что человек жив и лишь поднялся в витрину, чтобы его испугать. Вернее всего, сработало убеждение, что в музее ставят чучела животных, но не чучела людей. Тем более это было не чучело, а самый настоящий первобытный человек, грудь и спина его густо поросли рыжей шерстью, длинные спутанные волосы, челюсть скошена и лоб покат — но это был человек, и он смотрел на Андрея остановившимися глазами. И лишь неподвижность взгляда, сначала испугавшая, заставляла поверить в то, что человек “заспиртован”.*

*Людей в том зале оказалось немало — более сотни. Андрей медленно и с неохотой совершал путешествие между тесно составленными витринами — аквариумами для людей. <...> Андрей, не в силах более идти по этой выставке, свернул налево <...> Андрей пошел быстрее, стараясь не смотреть по сторонам, и, наконец, добрался до конца выставки — далее были лишь пустые, подготовленные для заполнения витрины.*

*Андрей вздохнул с облегчением и взглянул на последнюю витрину. На него смотрел Жан Жвирблис, худой, высокий, нескладный, обнаженный и глупо постриженный — поперек головы гребень черных волос. Глаза его были открыты — карие умные глаза смотрели сквозь Андрея, потому что никуда не смотрели...».*

<sup>8</sup> Митио К. Искусственный разум и кремниевое сознание // Будущее разума. М., 2015. С. 318–320.

В другой повести, «Агент КФ», Булычев поднял важный вопрос, связанный с этикой коллекционирования, а соответственно и с музеями: какие риски влечет собирание объектов без понимания их социального контекста. В повести это едва не привело к гибели одного из персонажей, археолога Фотия ван Куна.

Относительно часто встречается и сюжет музеефикации городов и городского пространства<sup>9</sup>. Айзек Азимов в рассказе «Мечты роботов» («Robot Visions», 1990) предсказал тотальную музеефикацию сегодняшних городских пространств: *«Весь остров Манхэттен превращен в музей, тщательно восстановленный в том виде, каким он был в период своего расцвета. Я много часов гулял по нему с гидами, поскольку им хотелось узнать мое мнение относительно его подлинности. Я ничем не мог им помочь, так как никогда не бывал на Манхэттене. Мне показалось, что они им очень гордятся. У них есть и другие сохраненные города, тщательно восстановленные механизмы, библиотеки с печатными книгами, огромные витрины, демонстрирующие моды прошедших веков, мебель и другие мелочи повседневной жизни».*

Клиффорд Саймак в романе «Город» («City», 1952) также создал из городов музей, но чтобы подчеркнуть ошибочность градостроительной политики: *«— Заповедник. — Грэмп взмахнул рукой, указывая на заросли на месте жилых кварталов. — Заповедник, чтобы люди не забывали, как жили их предки.*

*— Не совсем заповедник, — поправил его Генри Адамс, — а скорее мемориал. Памятник городской эре, которая лет через сто будет всеми забыта. Этаким музеем под открытым небом для всякого рода диковинных построек, которые отвечали определенным условиям среды и личным вкусам хозяев. Подчиненных не каким-то единым архитектурным принципам, а стремлению жить удобно и уютно. Через сто лет люди будут входить в эти дома там, внизу, с таким же благоговейным чувством, с каким входят в нынешние музеи. Для них это будет что-то первобытное, так сказать, одна из ступеней на пути к лучшей, более полной жизни. Художники будут посвящать свое творчество этим старым домам, переносить их на свои полотна. Авторы исторических романов будут приходить сюда, чтобы подышать подлинной атмосферой прошлого...».*

Касаются темы музеев и современные фантасты. Например, музей становится одной из любимых локаций для завязок сюжетов книг Дэна Брауна (Лувр в «Коде да Винчи», Смитсоновский институт в «Утраченном символе», Музей Гуггенхайма в «Происхождении»). В последней книге Браун обратился непосредственно к музейным темам, сделав предсказание об использовании искусственного интеллекта и нейросетей для создания цифрового экскурсовода. Причем речь шла не просто об экскурсиях, но адаптации материала и даже тембра голоса, в зависимости от посетителя. Здесь очевидна связь с вопросами культурной инклюзии, о которой сегодня так много говорится в музейной среде.

Браун обратил внимание даже на такую тему, как юмор в музее<sup>10</sup>, подчеркнув его необходимость для развития нейросетей: *«Эдмонд запрограммировал меня так, чтобы я наблюдал, учился и вел себя как человек. Мой обиженный тон — попытка пошутить, а шутки Эдмонд всегда поощрял. Юмор нельзя запрограммировать. Ему надо учиться».*

<sup>9</sup> Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museum of Cities. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

<sup>10</sup> Гринько И.А. Юмор в музейном пространстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. №. 3. С. 315–321.

Поскольку фантастика всегда являлась важным инструментом социальной критики, фантасты регулярно обращали внимание и на актуальные явления музейной жизни, делая их объектом жесткой сатиры. Так Роберт Шекли указал на феномен «музейной усталости»<sup>11</sup> в романе «Координаты чудес» («Dimension of Miracles», 1968): *«Однако прогулка по фабрике Модсли вызывала у него такую же скуку, как в свое время экскурсия на сталелитейный завод в Индиане. И ту же волну угрюмого раздражения и тупого бунта ощущал он в коридорах Лувра, Прадо и Британского музея. И он подумал, что чудеса хороши только в малых дозах. Восхищение рождается только от удивления».*

От Филиппа Дика досталось некоторым аспектам музейной педагогики: *«В музее они узнали, как пройти на Мунка, поднялись по лестнице и вскоре уже бродили среди полотен и гравюр. Народу здесь было очень много, включая целый класс школьников во главе с тощей, как облезлая кошка, учительницей, чей противный пронзительный голос безжалостно проникал во все уголки выставки»* («Мечтают ли андроиды об электроовцах?»), «Do Androids Dream of Electric Sheep?»), 1968).

А Клиффорд Саймак не обошел стороной проблему музейного снобизма, которая активно обсуждается и в наши дни<sup>12</sup>: *«Столько лет проработав в музее, запросто можно рехнуться от мысли, что столь изысканные предметы выставлены на потребу вульгарной толпе»* («Зачем звать их обратно с небес?»), «Why Call Them Back from Heaven?»), 1967).

В фантастике нашлось место и оценке музейного посетителя: *«...меня, при всем желании, не найдут, потому что никто никогда не присматривается к статуям в музеях. — Неужели никто?»*

— *И никогда, — как вы должны были догадаться. Детей приводят сюда насильно, молодежь приходит разглядывать друг друга, а к тому времени, когда человек становится способен заметить что-нибудь постороннее, он уже или страдает близорукостью, или подвержен галлюцинациям. Первый ничего не разглядит, второй — никому не скажет»* (Роджер Желязны, «Музейный экспонат», «A Museum Piece», 1963).

Отечественные фантасты иногда тоже были не прочь поиронизировать над музейной сферой. Достаточно вспомнить Музей НИИЧАВО в повести А.Н. и Б.Н. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965): *«Это был вполне приличный музей — со стендами, диаграммами, витринами, макетами и муляжами. Общий вид более всего напоминал музей криминалистики: много фотографий и неаппетитных экспонатов...».*

Особое внимание Стругацкие уделяли традиционному этикетажу: *«Меч-кладенец»* (очень ржавый двуручный меч с волнистым лезвием, прикован цепью к железной стойке, витрина тщательно опечатана). *«Правый глазной (рабочий) зуб графа Дракулы Задунайского»* (я не Кювье, но, судя по этому зубу, граф Дракула Задунайский был человеком весьма странным и неприятным). *«След обыкновенный и след вынутый. Гипсовые отливки»* (следы, по-моему, не отличались друг от друга, но одна отливка была с трещиной). *«Ступа на стартовой площадке. IX век»* (мощное сооружение из серого пористого чугуна) <...> *«Змей Горыныч, скелет, 1/25 nat. вел.»* (похоже на скелет диплодока с тремя шеями) <...> *«Схема работы огнедышащей железы средней головы»* <...> *«Сапоги-скороходы гравигенные, действующая модель»* (очень большие резиновые сапоги)...».

<sup>11</sup> Bitgood S. Museum fatigue: A critical review // Visitor Studies. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111; Davey G. What is museum fatigue // Visitor Studies Today. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

<sup>12</sup> См., в частности: Шола Т. Вечность здесь больше не живет.

Однако несмотря на всю иронию, сам факт обращения наиболее известных фантастов XX в. к теме музея говорит о многом. Великие предсказатели будущего признавали, что этот институт человеческой культуры должен выжить и сохраниться вне зависимости от любых поворотов в истории человечества, поскольку «в мире, похоронившем затхлое прошлое и возрождающем хрупкое, зыбкое настоящее, этот островок таил в себе спокойствие, музейное величие старины» (Айзек Азимов, «Академия и империя» («Foundation and Empire», 1952)).

### Список литературы

Брандис Е.П., Дмитревский В.И. Мир будущего в научной фантастике. М.: Знание, 1965. 47 с.

Гринько И.А. Юмор в музейном пространстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 3. С. 315–321.

Малахов С.А., Раков А.П. Футуристическое предсказание в формообразовании // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2. С. 260–263.

Митио К. Искусственный разум и кремниевое сознание // Будущее разума. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С. 318–320.

Пименова К.В. Сакральные предметы и трансформации музейной этики: истоки, проблемы, решения [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2019. № 2. См. по адресу: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10.

Решетова М.В. Дом на воде: дизайнерские идеи в научно-фантастической литературе // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 284–289.

Ривьер Ж.А. Эволюционное определение экомuzeя // Museum. 1985. № 148. С. 2–3.

Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Тула: [Б. и.], 2013. 356 с.

Bitgood S. Museum fatigue: A critical review // Visitor Studies. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111.

Brooks M.M., Rumsey C. ‘Who knows the fate of his bones?’ Rethinking the body on display: object, art or human remains? // Museum revolutions: How museums change and are changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London; New York: Routledge, 2007. P. 343–355.

Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation // The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum. Ed. by J. Marstine. London; New York: Routledge, 2002. P. 353–379.

Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museum of Cities. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

Davey G. What is museum fatigue // Visitor Studies Today. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

### References

Brandis, E.P., Dmitrevskij, V.I. *Mir budushhego v nauchnoj fantastike* [The world of the future in science fiction]. Moscow: Znanie Press, 1965. 47 p. (In Rus.).

Bitgood, S. Museum fatigue: A critical review, in *Visitor Studies*. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111.

Brooks M.M., Rumsey C. ‘Who knows the fate of his bones?’ Rethinking the body on display: object, art or human remains?, in *Museum revolutions: How museums change and are*

changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod, Sh. Watson. London; New York: Routledge, 2007. P. 343–355.

Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation, in *The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Ed. by J. Marstine. London; New York: Routledge, 2002. P. 353–379.

Grinko, I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums, in *The Future of Museum of Cities*. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

Grinko, I.A. Jumor v muzejnom prostranstve [Humor in the museum space], in *Observatorija kul'tury*. 2017. Vol. 14. Pt. 3. P. 315–321. (In Rus.).

Davey, G. What is museum fatigue, in *Visitor Studies Today*. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

Malakhov, S.A., Rakov, A.P. Futuristicheskoe predskazanie v formoobrazovanii [Futuristic prediction in shaping of forms], in *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN*. 2012. Vol. 14. Pt. 2. P. 260–263. (In Rus.).

Mitio, K. Iskusstvennyj razum i kremnievoe soznanie [Artificial Intelligence and Silicon Consciousness], in *Budushee razuma*. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2015. P. 318–320. (In Rus.).

Pimenova, K.V. Sakral'nye predmety i transformacii muzejnoj jetiki: istoki, problemy, reshenija [Sacred objects and transformations of museum ethics: origins, problems, solutions], in *Novye issledovanija Tuvy*. 2019. Vol. 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (last visit 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10. (In Rus.).

Reshetova, M.V. Dom na vode: dizajnerskie idei v nauchno-fantasticheskoj literature [House on the water: design ideas in science fiction literature], in *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*. 2014. Vol. 2 (45). P. 284–289. (In Rus.).

Rivière, G.H. Jevoljucionnoe opredelenie jekomuzeja [The ecomuseum, an evolutive definition], in *Museum*. 1985. Vol. 148. P. 2–3. (In Rus.).

Shola, T. Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet [Eternity doesn't live here anymore]. Tula: [without name of publisher], 2013. 356 p. (In Rus.).