

**Ключевые
понятия
музеологии**

Ключевые понятия музеологии

Составители: André Desvallées
и François Mairesse


ARMAND COLIN


INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

With the assistance of the Musée Royal de Mariemont
www.musee-mariemont.be



And the assistance of the ICOM International Committee for Museology



Cover photos:

- © 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier
- © National Heritage Board, Singapore
- © Auckland Museum
- © Ningbo Museum
- © Armand Colin, 2010
- © Урядникова А.В., перевод на русский язык, 2012
- © ИКОМ России, 2012

EDITORIAL COMMITTEE

François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin Schärer, Raymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon

With the participation of:

Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marilia Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernandez Hernandez, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Monica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko, all of whom have contributed to the ICOFOM Symposium in 2009 on this subject or have read through this document.

Перевод на русский язык: А.В. Урядникова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Одной из основных целей ИКОМ является повышение профессиональных стандартов, в частности в области продвижения, совместного использования и передачи знаний широкому мировому музейному сообществу, а также тем, кто разрабатывает стратегии работы сообщества, кто ответственен за управление юридическими и общественными сторонами его сферы деятельности и музейной профессии, и не в последнюю очередь тем, кому адресована деятельность сообщества и кто, как ожидается, примет в ней участие себе во благо. Начатый в 1993 году под наблюдением Андре Девалье (с 2005 года совместно с Франсуа Мересс [François Mairesse]), *Dictionary of Museology* [«Музеологический словарь»] является монументальным трудом, результатом многолетнего исследования, анализа, постановки вопросов, пересмотра существующих взглядов и дискуссий в Международном комитете по музеологии ИКОМ (ИКОФОМ), деятельность которого в большей степени посвящена совершенствованию нашего понимания практики и теории музеев и той работы, которая ежедневно ведется в этих институтах.

Роль, развитие и управление музеев сильно изменились за последнюю пару десятилетий. Музейные институты неуклонно становятся более ориентированными на посетителя. Некоторые из крупных музеев в своей деятельности обращаются к модели корпоративного менеджмента. Вследствие этого музейная профессия и музейное окружение неизбежно эволюционируют. Такие

страны, как Китай, испытали беспрецедентное увеличение числа музеев. Однако равно важные изменения происходят и на микроуровне, например, в малых островных развивающихся государствах (SIDS)¹. Эти волнующие изменения ведут к росту различий и несоответствий в определениях музейной работы и учебных курсах в различных странах. В этом контексте справочное пособие для музейных специалистов и студентов музеологов становится насущной необходимостью. В то время как изданное под эгидой ИКОМ/ЮНЕСКО *Running a Museum: A Practical Handbook* [«Управление музеем: практическое руководство»] предоставило практикующим музейным специалистам фундаментальный справочник современной музейной практики, *Encyclopaedia Dictionarium* [«Энциклопедический словарь»] следует рассматривать как дополнение, предоставляющее обзор музейной теории.

В то время как сложные задачи повседневной работы часто лишают людей, занятых в музейной сфере, возможности остановиться и подумать о фундаментальных философских основах своей сферы деятельности, существует растущая необходимость перед музейными специалистами всех уровней принять этот вызов и донести ясность и понимание до тех, кто подвергает сомнению значимость музея для общества и его граждан. Ключевая работа ИКОФОМ, как, например, заключенная в *Encyclopaedic Dictionary* [«Энциклопедическом словаре»], предусматривает обоснованное, структурированное объяснение и определение сущности центральных принципов, на которых сегодня основана наша деятельность. Несмотря на то что «Словарь» представляет преимущественно франкоязычное видение музеологии по причинам требования лингвистической согласованности, сведенная в нем воедино терминология является понятной и/или используемой музеологами в некоторых различных культурах. Данное издание, хотя и не исчерпывающее, обобщает эволюцию знания в течение нескольких десятилетий в систематическом исследовании одновременно эпистемологии и этимологии музея и предлагает

1. Small Island Developing States. Здесь и далее – примечания переводчика.

глубокое изложение важнейших понятий современной музеологии с помощью изящного практического взгляда как на многочисленные точки зрения и утверждения прошлого, так и на современные, способствующие росту и расширению профессии. ИКОФОМ, составители и авторы «Словаря» последовательно приносили точность, понимание, строгость и взвешенность в исполнение задачи «определения» и объяснения музейного института и его деятельности.

В качестве *avant première*, предваряющей полный «Энциклопедический словарь», эта небольшая книга предназначена для того, чтобы предоставить самой широкой публике доступ одновременно в историческом и современном контексте к происхождению и эволюции различных терминов, которыми сегодня изобилует язык. В духе своей политики по объединению разнообразия и поддержке большей интеграции сотрудники ИКОМ ожидают, что, как и «Кодекс музейной этики ИКОМ», это издание в его непрерывном обновлении и исправлении будет стимулировать широкие дискуссии и сотрудничество, а не лежать на полке. Вследствие этого XXII Генеральная конференция ИКОМ в Шанхае, Китай, является дебютом этого бесценного справочного пособия по музеологии. Достижение согласия между музейными специалистами всех национальностей становится именно тем основанием, которое позволяет появиться на свет таким стандартам и справочникам, как эти, для современных и будущих поколений.

Аллисандра Камминс,
президент,
Международный совет музеев (ИКОМ)

ВВЕДЕНИЕ

В соответствии с основными принципами ИКОМ, целью Международного комитета по музеологии со времени его организации в 1977 году является развитие музеологии как научной и академической дисциплины, которая, в свою очередь, будет стимулировать развитие музеев и музейной профессии посредством исследования, изучения и распространения главных направлений музеологической мысли.

В этих целях была создана междисциплинарная рабочая группа для проведения критического анализа музеологической терминологии, сфокусировавшая свое внимание на фундаментальных понятиях музеологии. Почти за двадцать лет работы над словарем эта группа [*Thesaurus Working Group*] провела значительные научные исследования и пришла к важным выводам. Убежденный в важности предоставления общественности каталога терминов, составляющего фундаментальный справочный материал, ИКОФОМ решил – при поддержке Международного совета музеев – представить эту публикацию на Генеральной конференции ИКОМ, которая прошла в Шанхае в ноябре 2010 года. Предварительная брошюра – краткое изложение каждой из двадцати одной статьи о фундаментальных музеологических терминах – была представлена как «анонс» ожидаемого *Dictionary of Museology* [«Музеологического словаря»], в котором эти статьи будут опубликованы в полном виде, сопровождаемые словарем избранных терминов, характеризующим почти 500 слов, упомянутых в статьях.

Я бы хотела подчеркнуть тот факт, что эта брошюра, вступление к гораздо более обширной работе, не претендует быть исчерпывающей, но стремится дать читателю возможность разграничить понятия, которые заключены в каждом термине, обнаружить новые сопутствующие значения и их связи с целым музееологическим миром.

Д-р Винош Софка работал не напрасно, когда в первые годы существования ИКОФОМ старался повернуть деятельность этого международного комитета в сторону организации некоего форума для размышлений и дискуссий по поводу музееологической теории, результаты которых могли бы отражаться на собственных основах и принципах комитета. Таким образом, дальнейшая интеллектуальная продукция комитета, которая продолжает выходить сегодня, сохранилась благодаря ежегодной публикации *ICOFOM Study Series (ISS)*, обогащавшей музееологическую теорию на протяжении более чем тридцати лет. Библиография публикаций ИКОФОМ уникальна и представляет собой правдивую картину эволюции музееологической мысли по всему миру.

Читая эту книгу, мы можем осознать необходимость пересмотреть теоретические основы музееологии с точки зрения интегрирующего и плюралистического подходов, основанных на понятийном богатстве каждого слова. Термины, представленные в этой книге, являются ясным примером работы, проделанной группой специалистов, которые смогли понять и улучшить основную структуру языка, нашего неосязаемого наследия *par excellence*. Концептуальное богатство музееологической терминологии позволяет нам оценить, насколько теория и практика прочно связаны. Не желая ходить проторенными тропами, авторы представили свои собственные наблюдения везде, где только было необходимо привлечь внимание к конкретной характеристике термина. Они не пытались построить или восстановить мосты, а скорее начали с изучения других, более определенных понятий и поиска новых культурных значений, которые обогащают теоретические основы такой обширной дисциплины как музееология. Для меня как председателя ИКОФОМ большая честь и радость присутствовать

при публикации, благодаря этой небольшой книге, той работы, которая скоро станет вехой в обширной музееологической библиографии, изданной членами ИКОФОМ из разных стран и областей знания, объединенными одним общим идеалом.

Я хотела бы выразить мою искреннюю благодарность всем, кто щедро вложил свое время и таланты в осуществление этого основополагающего труда: нашим друзьям и коллегам, которыми мы очень гордимся:

- ИКОМ, нашей руководящей организации, за понимание значимости проекта, начатого давно, и который может быть закончен благодаря заинтересованности генерального директора ИКОМ г-на Жульена Анфрана;
- Андре Девалье, автору и движущей силе проекта, приобретшего неожиданное и заслуженное значение;
- Франсуа Мересс, начавшему свой путь в ИКОФОМ в молодости как писатель и исследователь, который совместно с Андре Девалье успешно координировал работу *Thesaurus Working Group* и завершил подготовку к печати этой брошюры и *Dictionary of Museology*;
- всем международно известным авторам различных словарных статей, экспертам-музеологам в соответствующих областях знания;
- и, наконец, нашим трем переводчикам, чья работа при переводе специализированных терминов с французского языка также была научной, так как эквиваленты терминов не всегда очевидны в английском или в испанском... или в китайском языках.

Всем, кто содействовал, каждый своим образом, осуществлению мечты, ставшей реальностью, я хотела бы выразить мою глубочайшую признательность.

Нелли Декарولي,
председатель
ИКОФОМ

ВСТУПЛЕНИЕ

Что такое музей? Как мы определяем коллекцию? Что это за институт? Что включает в себе термин «наследие»? Музейные специалисты уже ответили на эти и подобные существенные для своей работы вопросы, исходя из собственных знаний и опыта. Нужно ли нам пересматривать их? Мы считаем, что нужно. Музейная работа постоянно колеблется между практикой и теорией, при этом теория регулярно приносится в жертву тысяче и одной задаче, возникающим ежедневно. Факт, однако, остается фактом, что мышление есть стимулирующее занятие, которое также существенно для персонального развития и для развития музейного мира.

Целью ИКОМ на международном уровне, а также национальных и региональных музейных ассоциаций на местном является повышение профессиональных стандартов и совершенствование качества мысли посредством встреч музейных профессионалов. Это направляет музейный мир и предоставляемые им обществу услуги. Более тридцати международных комитетов работают в этом коллективном научном центре, каждый в своем определенном секторе, создавая замечательные публикации. Но каким образом совместить все это богатство мысли о хранении, новых технологиях, образовании, исторических зданиях, менеджменте, профессиях и многом другом? В более общем смысле как организовано то, что можно назвать музейным пространством? Именно эти вопросы были поставлены Международным комитетом по музеологии ИКОМ после его возникновения в 1977 году,

в частности, в его публикациях (*ICOFOM Study Series*), в которых была предпринята опись и синтез всего разнообразия взглядов в музеологии. В этом контексте в 1992 году Мартином Р. Шэрэром, председателем ИКОФОМ, было положено начало плану создания компендиума базовых понятий музеологии, координацией которого занялся Андре Девалье. Восемь лет спустя к нему присоединились Норма Раскони (которой не стало в 2007 году) и Франсуа Мересс. Спустя годы возникло общее согласие, что нам следует попытаться представить в приблизительно двадцати терминах панораму разнообразного пейзажа, являющегося музейным пространством. Эта работа набрала обороты за последние несколько лет. Некоторые предварительные варианты очерков были опубликованы (в *ICOFOM Study Series* и в периодическом журнале *Publics & musées*, который позже стал *Culture & musées*). Здесь мы предлагаем краткое изложение характеристики каждого термина, представляя различные аспекты каждого понятия в сжатом виде. Полный текст статей, каждая примерно от десяти до тридцати страниц, и словарь, объясняющий около 400 терминов, появятся в *Dictionary of Museology*, в настоящее время готовящемся к публикации.

Проект по составлению «Словаря» основан на международном видении музея, которое поддерживалось многочисленными обменами внутри ИКОФОМ. По соображениям лингвистической согласованности авторы были выбраны из франкоговорящих стран: Бельгии, Канады, Франции, Швейцарии. Ими являются Ив Бержерон [Yves Bergeron], Серж Шомье [Serge Chaumier], Жан Даваллон [Jean Davallon], Бернар Делош [Bernard Deloche], Андре Девалье, Ноэми Другэ [Noémie Drouguet], Франсуа Мересс, Раймон Монпети [Raymond Montpetit] и Мартин Шэрэр [Martin Schäerer]. Первый вариант этого труда был представлен и обсужден в процессе 32-го симпозиума ИКОФОМ в Льеже и Марионе (Бельгия) в 2009 году.

Два момента заслуживают короткого обсуждения: состав редакционного комитета и выбор двадцати одного термина.

Франкоязычный музейный мир в диалоге ИКОМ

Почему мы избрали комитет с практически исключительно франкоговорящими членами? Много причин объясняют этот выбор, многие, но не все из них имеют практический характер. Мы понимаем, что идея международной и совершенно гармоничной коллективной работы является утопией, если не все говорят на одном общем языке (научном или нет). Международные комитеты ИКОМ очень хорошо осведомлены об этой ситуации, которая приводит их к предпочтению одного языка – английского, – являющегося сегодня *lingua franca*. Естественно, выбор меньшего общего знаменателя работает на благо тех, кто владеет языком, и часто в ущерб многих других, менее знакомых с языком Шекспира и вынужденных излагать свои мысли только в интерпретации, жалком подобии оригинала. Использование одного из трех языков ИКОМ (английского, французского и испанского) было неизбежно, но какого именно? Национальность первых членов рабочей группы под руководством Андре Девалье (который до этого много лет работал с Жоржем-Анри Ривьером, первым директором ИКОМ и основателем французской музеологии) быстро привела к выбору французского языка, однако были и другие аргументы в его пользу. Большинство членов могут читать если не на всех трех, то, по крайней мере, на двух языках ИКОМ, даже если их владение языком может быть далеко от совершенства. Мы знакомы с изобилием англо-американской музеологической литературы, но мы должны обратить внимание, что многие из этих авторов – с некоторыми знаменательными исключениями, такими как знаковые фигуры Патрика Бойлэна и Питера Дэвиса, – не читают ни по-французски, ни по-испански. Выбор французского языка совместно, мы надеемся, с довольно хорошим знанием иностранной литературы позволил нам охватить если и не все достижения в музейной сфере, то некоторые их аспекты, которые, как правило, не анализируются, но очень важны для ИКОМ. Мы, тем не менее, сознаем границы нашего исследования и надеемся, что эта работа вдохновит другие группы представить на своих

национальных языках (немецком или итальянском, к примеру) иной подход к музейной сфере.

С другой стороны, выбор языка влияет на структуру мысли. Это, например, иллюстрирует сравнение определений понятия «музей», данное ИКОМ в 1974-м и 2007 годах, первое в изначальном проекте написано по-французски, второе – по-английски. Мы сознаем, что эта книга не была бы одинаковой на испанском, английском или немецком языках как на уровне своей структуры, так и по выбору терминов, однако тоже был бы замечен определенный теоретический уклон! Это неудивительно, что большинство практических руководств о музеях пишется по-английски (такие как прекрасный учебник, изданный Патриком Бойлэном *Running a Museum: A Practical Handbook*¹). В то время как они намного реже встречаются во Франции или в восточноевропейских странах бывшего социалистического лагеря, в которых поощряется написание статей и развитие мысли и теории.

Тем не менее, было бы большим преувеличением разделять музейную литературу по принципу наличия в ней практического компонента (строго англо-американская) и теоретического компонента (близкого латинскому способу мышления): ряд теоретических очерков, написанных англо-саксонскими мыслителями, полностью опровергают эту картину. Факт остается фактом, что существует ряд расхождений, а расхождения всегда обогащают изучение и понимание. Мы старались принять это во внимание.

Наконец, выбор французского языка позволяет воздать должное той фундаментальной теоретической работе, продолжавшейся много лет, которую проводили два первых директора ИКОМ, Ж.-А. Ривьер и Ю. Де Варин, без которых большая часть музейной работы в континентальной Европе, северной и южной Америке и Африке могла остаться непонятой и не услышанной. Фундаментальное размышление о музейном мире не может рассматривать историю этого мира только как должествование

1. Бойлан П. (координатор и редактор). Управление музеем: практическое руководство. Париж/UNESCO, 2004.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067r.pdf>

сохранять в памяти тот факт, что его истоки заключены в эпохе Просвещения и что его трансформация (являющаяся его институализацией) совершилась во время Французской революции, но и то, что теоретические основы также разрабатывались по другую сторону Берлинской стены в течение 1960-х годов, когда мир был все еще разделен на два антагонистичных блока. Несмотря на то что геополитический порядок был полностью низвергнут почти четверть века назад, музейному сектору очень важно не забывать свою собственную историю – это было бы абсурдно для инструмента передачи культуры обществу и будущим поколениям! Однако все еще есть опасность очень короткой памяти, которая сохраняет из музейной истории только механизмы управления подобными институтами и привлечения посетителей...

Постоянно эволюционирующая структура

С самого начала авторы не преследовали цель написать «окончательный» научный труд о музейном мире, идеальную теоретическую систему, отрезанную от реальности. Сравнительно небольшой список из двадцати одного термина был составлен, чтобы попытаться выделить всю совокупность мыслей по поводу музейного пространства. Читатель не будет удивлен, найдя здесь ряд привычных общераспространенных терминов таких, как «музей», «коллекция», «наследие», «публика», но мы надеемся, что он обнаружит некоторые значения и аспекты этих понятий, которые будут ему менее знакомы. Он может быть удивлен, не найдя некоторых других терминов таких, как «консервация», который рассматривается в статье «хранение». Тем не менее, мы не приводим здесь все выводы и результаты исследований, которые были сделаны членами Международного комитета консервации и реставрации (ICOM-CC), чей труд распространяется далеко за пределы наших претензий в этой области. Другие, более теоретические, термины могут на первый взгляд показаться весьма странными музейным специалистам-практикам: «музеальный»/«музеальность» [museal], «музеефикация» [musealisation], «музеология»

и т.д. Нашей целью было дать самое широкое из возможных представление о том, что можно наблюдать в музейном мире, включая некоторые обычные и некоторые более редкие сферы деятельности. Последние, вероятно, значительно повлияют на будущее музеев в долгосрочной перспективе, например, понятие виртуальных музеев и кибер-музеев.

Позвольте нам прежде всего установить границы этой работы: мы предлагаем теоретическое и критическое размышление о музейном мире в его широком смысле, который выходит за рамки традиционных музеев. Мы можем, конечно же, начать с понятия «музей» и попытаться определить его. Согласно определению ИКОМ, музей – это *институт* [*institution*] на службе обществу [*society*] и его развития. Что означают эти два фундаментальных термина? Но прежде всего – и определения музея непосредственно не отвечают на этот вопрос – почему существуют музеи? Мы знаем, что музейный мир связан с понятием «наследие» [*heritage*], однако он гораздо шире, чем это понятие. Каким образом мы можем обозначить этот более широкий контекст? С помощью понятия «музеальный»/«музеальность» [*museal*] (или музеальное пространство), которое обозначает теоретическую область, имеющую дело с подобными вопросами, таким же образом, как политика есть область политических рефлексий и т.д. Критическим и теоретическим изучением музеального пространства занимается *музеология* [*museology*], тогда как практической стороной дела – *музеография* [*museography*]. Для каждого из этих терминов часто есть не одно, но несколько определений, которые менялись с течением времени. Различные интерпретации каждого из этих терминов рассматриваются в этой книге.

Музейный мир сильно эволюционировал за много лет как с точки зрения его функций и его материального воплощения, так и основных элементов, на которых построена его деятельность. С практической точки зрения музеи работают с *предметами* [*objects*], которые формируют их *коллекции* [*collections*]. Человеческий компонент, очевидно, является существенным для понимания того, как работают музеи: насколько он важен

для штата сотрудников, работающих внутри музея, *специалистов* [professionals] и их связей с *этикой* [ethics], настолько и для *публики* [public], для которой музей предназначен. Каковы функции музеев? Они осуществляют деятельность, которая может быть описана как процесс *музеефикации* [musealisation] и визуализации. В более общих словах, мы говорим о музейных функциях, которые описывались разными способами в течение времени. Мы построили наше исследование по образцу одной из лучших известных моделей, разработанной в конце 1980-х годов в *Reinwardt Academie* в Амстердаме, которая признает за музеем три функции: *хранение* [preservation] (что включает приобретение, консервацию и управление коллекциями), *исследование* [research] и *коммуникация* [communication]. Сама коммуникация включает в себя: *образование* [education] и *выставочную деятельность* [exhibition], несомненно, две наиболее видимые функции музеев. При этом, как нам представляется, образовательная функция усилилась достаточно за последние несколько десятилетий, чтобы к обозначающим ее понятиям была добавлена «*интерпретация*»/«*медиация*» [mediation]. Нам пришла в голову мысль, что одним из наиболее важных различий между прошлой музейной деятельностью и сегодняшней является рост значения, которое придается понятиям, охватываемым термином «*менеджмент*» [management]. Мы считаем, таким образом, что по причине специфичности музейного менеджмента его следует рассматривать как музейную функцию. То же самое, вероятно, справедливо для музейной *архитектуры*, которая также выросла в своем значении вплоть до того, что иногда нарушает баланс между другими музейными функциями.

Как определяют музей? Через концептуальный подход (музей, наследие, институт, общество, этика, музейность), посредством теоретических и практических соображений (музеология, музеография), с помощью его функций (предмет, коллекция, музеефикация), через его «участников» (музейные специалисты, публика) или посредством ведущейся им деятельности (хранение, исследование, коммуникация, образование, выставочная деятельность,

интерпретация, менеджмент, архитектура)? Существует много возможных точек зрения которые необходимо сравнить для лучшего понимания быстро развивающегося музейного феномена, последние изменения которого никого не могут оставить равнодушным.

В начале 1980-х годов музейный мир претерпел волну беспрецедентных изменений. Долгое время считавшиеся элитарными и ненавязчивыми, теперь музеи стали доступны широкой публике, демонстрируя пристрастие к эффектной архитектуре, создавая большие экспозиции, которые были яркими, запоминающимися и чрезвычайно популярными, и планируя стать частью определенного рода идеологии потребления. Популярность музеев с тех пор не ослабла, и их число удвоилось чуть больше, чем за одно поколение. Наряду с этим на пороге геополитических изменений, предвещающих будущее, от Шанхая до Абу-Даби возникают ошеломительные новые архитектурные проекты. Теперь, спустя еще одно поколение, музейное пространство по-прежнему меняется. Даже если кажется, что *homo touristicus* заменил собой посетителя музея в качестве главного объекта музейного маркетинга, мы, тем не менее, можем сомневаться в шансах музея и задаваться вопросом: есть ли еще будущее для музеев, какими мы их знаем? Подвергается ли цивилизация материальных предметов, сформулированная музеями, радикальным изменениям? Мы не можем утверждать, что отвечаем на эти вопросы в данной книге, однако надеемся, что те, кого интересует будущее музеев вообще или – с более практической точки зрения – будущее их собственных учреждений, найдут на этих немногих страницах некоторое количество информации, которая сможет обогатить их мысли.

Франсуа Мересс и Андре Девалье



АРХИТЕКТУРА

ж. – эквивалент в английском языке: *architecture*; во французском: *architecture*; в испанском: *arquitectura*; в немецком: *Architektur*; в итальянском: *architettura*; в португальском: *arquitectura* (в бразильском: *arquitetura*).

(Музейная) архитектура определяется как искусство проектирования и монтирования или строительства пространства, которое будет использоваться для размещения специфических музейных функций, в частности, функций экспонирования, превентивной и восстановительной/коррективной консервации, исследовательской, менеджмента и приема посетителей.

С тех пор как появился современный музей, с конца XVIII – начала XIX века, наряду с тем, что старые здания, принадлежащие культурному наследию, преобразовывались под музейное использование, появилась специальная архитектура, отвечающая требованиям хранения, исследования и коммуникации с помощью постоянных или временных выставок. Эта архитектура так же очевидна в первых музейных зданиях, как и в большинстве

современных. Сам архитектурный лексикон повлиял на развитие идеи музея. Так, стала признанной понимаемая в качестве одного из главных образцов для музеев изящных искусств форма храма с куполом и колонным портиком наряду с галереей. Со временем она привела к названиям *галерея*, *gallery*, *galerie*, *galleria* и *Galerie* соответственно в России, англо-американских странах, во Франции, Италии и Германии.

Несмотря на то что структура музейных зданий часто была ориентирована на безопасность коллекций, она видоизменялась по мере того, как выявлялись новые функции музейной деятельности. Так, именно после поиска решений лучшего освещения экспонатов (Ж.-Ж. Суффло, М. Бребион, 1778; Ж.-Б. Лебрэн, 1787), лучшего размещения коллекций в музейном здании (Х. Мехель, 1778–1784) и лучшей организации экспозиционного пространства (Лео фон Кленце, 1816–1830) в начале XX века музейные специалисты пришли к осознанию того, что пространство, занимаемое постоянными выставками, должно быть сокращено. С этой целью они создали

запасники, пожертвовав выставочными залами, организовав специальные площадки в цокольном этаже или построив новые здания. Кроме того, было сделано все возможное, чтобы создать окружение для экспонатов максимально нейтральное – даже если это означало пожертвовать целиком или частью существующего исторического оформления интерьера. Изобретение электричества в значительной мере способствовало этим усовершенствованиям и позволило полностью пересмотреть осветительные системы.

Новые функции, которые возникли во второй половине XX века, привели к значительным архитектурным изменениям: увеличение числа временных выставок привело к другому распределению коллекций между постоянной экспозицией и запасниками, росту числа услуг для посетителей, увеличению количества образовательных семинаров и расширению зон отдыха, в частности, созданию больших многофункциональных пространств; развитию книжных магазинов, ресторанов и магазинов для продажи предметов, связанных с экспозициями. Однако децентрализация посредством перегруппировки и субподрядов на некоторую музейную деятельность требовала строительства или оборудования специализированных автономных зданий:

сначала реставрационные мастерские и лаборатории, которые могли специализироваться на обслуживании нескольких музеев, затем – запасники, расположенные за пределами выставочных пространств.

Архитектор является человеком, который проектирует, рисует планы для здания и руководит его возведением. В более широком смысле архитектор – это человек, который проектирует оболочку вокруг коллекций, штата сотрудников и публики. С этой точки зрения архитектура оказывает воздействие на все элементы, связанные с пространством и светом внутри музея – аспекты, которые могут показаться второстепенными, но на практике оказываются определяющими факторами для смысла экспозиции (организация в хронологическом порядке, видимость со всех сторон, нейтральный фон и т.д.). Музейные здания, таким образом, проектируются и строятся в соответствии с архитектурной программой, созданной научными и административными руководителями учреждения. Однако принятие решений о пределах программы и границах вмешательства архитектора не всегда распределяются таким образом. Архитектуру как искусство или метод строительства и сооружения музея можно рассматривать в качестве завершеного произведения, которое объединяет весь

музейный механизм. Этот подход, который иногда отстаивают архитекторы, может служить предметом размышления только тогда, когда архитектурная программа включает в себе все музеографические вопросы и проблемы, что часто далеко не так.

Случается, что программы, предоставляемые архитекторам, включают дизайн интерьеров, что позволяет им – если не проводится различие между зонами для общего пользования и для музеографического использования – не сдерживать свою «креативность», свое творчество, иногда в ущерб музею. Некоторые архитекторы специализировались на организации экспозиций и стали дизайнерами [stage designers] или экспозиционером [англ. exhibition designers, фр. exprographes]. «Музеографы» или специалисты в музейной практике, если их деятельность не включает этот специфический вид компетентности, встречаются очень редко.

Существующие трудности музейной архитектуры заключаются в противоречии, которое логически существует между, с одной стороны, амбициями архитектора (который обнаруживает себя в центре внимания благодаря сегодняшней международной популярности этого вида строительства), и, с другой стороны, людьми, связанными с хранением и экспонированием коллекций. И наконец,

необходимо учитывать комфорт разных типов посетителей. Эта проблема уже была подчеркнута архитектором Огюстом Перре: «Чтобы корабль плыл, разве не должен он быть спроектирован достаточно отличающимся от паровоза? Воплощение специфики музейного здания ложится на архитектора, который должен быть вдохновлен его функциями, чтобы создать целостную структуру»¹ (Perret, 1931)². Взгляд на современные архитектурные произведения показывает, что даже если большинство архитекторов принимает во внимание требования музейной программы, многие продолжают ставить красивый объект выше превосходного инструмента.

➔ **Производные слова:** АРХИТЕКТУРНАЯ ПРОГРАММА.

☞ **Корреляты:** ДИЗАЙНЕР ИНТЕРЬЕРОВ, МУЗЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА, МУЗЕОГРАФИЯ, ОТДЕЛКА ИНТЕРЬЕРА [DÉCOR], ОСВЕЩЕНИЕ, ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН.

1. Если цитаты проверены по изданиям и документам на русском языке, то это указывается отдельно в виде сноски на русскоязычный вариант книг или документов.
2. Ссылка на англо-, франкоязычную библиографию, расположенную в конце «Словаря ключевых понятий музеологии», поэтому здесь и далее оставлено **без перевода**.

И

ИНСТИТУТ

м. (от лат. *institution* – договор, установление, создание, образование) – эквивалент в английском языке: *institution*; во французском: *institution*; в испанском: *institución*; в немецком: *Institution*; в итальянском: *istituzione*; в португальском: *instituição*.

В общих чертах «институт» обозначает договор, установленный по взаимному согласию между людьми, датированный поэтому условно, а также исторически. Институты являются составляющими широкого ряда решений, принятыми человечеством для разрешения проблем, поставленных естественными необходимостями жизни в обществе¹ (Malinowski, 1944). Если говорить более конкретно, институт относится к системе, публичной или частной, основанной обществом для удовлетворения определенных потребностей. Музей является институтом в том смысле, что он управляется юридической системой публичного или частного права (см. *Менеджмент, Публика*). Основан ли он на понятии собственности,

учрежденной в общественно-благотворительных целях [public trust] (в англо-саксонском праве), или государственной собственности [public ownership] (во Франции со времени Революции), он демонстрирует, вне различий в договоренностях, взаимное согласие между людьми в обществе, т.е. является институтом.

Во французском языке, когда этот термин употребляется вместе с определением «музейный» [museal] (*institution muséale* – музейный институт, в общепринятом смысле обозначает то, что относится к музеям), он часто используется в качестве синонима слова «музей», чтобы избежать чрезмерного повторения последнего. Понятие института, обладающее тремя общепринятыми значениями, находится, тем не менее, в центре дискуссий по вопросам музеев.

1. Существует два уровня институтов, в соответствии с природой потребности, которую они призваны удовлетворить. Эта потребность может быть, во-первых, биологического характера (потребность в еде, воспроизведении, сне и т.д.) или, во-вторых,

1. Малиновский Б. Научная теория культуры. М., 2005.

результатом требований жизни в обществе (потребность в организации, защите, здоровье и т.д.). Эти два уровня соответствуют двум видам институтов, являющимся в неравной степени ограниченными: с одной стороны, институт питания, брака, жилья, а с другой – государство, армия, школы, больницы. Поскольку они удовлетворяют социальную необходимость (возможность чувственного познания), музеи принадлежат ко второй группе.

2. ИКОМ определяет музей как постоянно существующий институт на службе обществу и его развитию. В этом смысле институт является конструкцией, созданной человеком в музейной (см. этот термин) сфере и организованной с целью войти в чувственную связь с предметами. Музейный институт, созданный и поддерживаемый обществом, основывается на совокупности стандартов и правил (превентивная консервация, запрет трогать предметы или экспонировать копии, представляя их как оригиналы), которые, в свою очередь, основаны на системе ценностей: сохранение наследия, экспонирование произведений искусства и уникальных предметов, распространение современного научного знания и т.д. Подчеркивание институциональной природы музея означает укрепление его нормативной роли и имеющегося авторитета,

например, в науке и изящных искусствах или представления, что музеи остаются «на службе обществу и его развитию».

3. В отличие от английского языка, где нет четкого различия между терминами «институт» [institution] и «учреждение» [establishment], во французском (за исключением Бельгии и Канады) они не являются синонимами. Музеи в качестве института отличаются от музея как учреждения определенным конкретным положением: «Музеальное учреждение есть конкретная форма музейного института» (Maroëvic, 2007). Следует заметить, что постановка существования института под вопрос, даже простое отрицание его (как в случае с воображаемым музеем А. Мальро или придуманным музеем художника М. Бротарса [Marcel Broodthaers]), не означает покидание музейной сферы, поскольку она может распространяться за рамки института. В своем строгом смысле термин «виртуальный музей» (существующий по существу, но не в действительности) учитывает этот музейный опыт на границе институциональной реальности.

Именно поэтому во многих странах, особенно в Канаде и Бельгии, используется выражение «музейный институт» (англ. *museal institution*, фр. *institution muséale*) для определения

учреждения, которое не обладает всеми характеристиками традиционного музея. «Под музейальным институтом мы понимаем некоммерческие учреждения, музеи, выставочные и интерпретационные центры, которые (кроме выполняемых некоторыми из них функций приобретения, консервации, исследования и управления коллекциями) имеют общую черту – они являются центрами образования и распространения знаний и посвящены искусствам, истории и наукам» (Квебекское сообщество музеев, Обозреватель культуры и общества Квебека [*Société des musées québécois, Observatoire de la culture et des communautés du Québec*], 2004).

4. Наконец, термин «музейальный институт» может быть определен, подобно «финансовому институту» (IMF¹ или Всемирный банк), как все национальные или международные организации, которые направляют музейную деятельность, такие как ИКОМ или бывшее Управление музеями Франции [*Direction des musées de France*].

➔ **Производные слова:**
институциональный, музейальный институт [MUSEAL INSTITUTION].

☞ **Корреляты:** Виртуальный музей, государственная собственность [PUBLIC OWNERSHIP], общественно-

1. Англ. International Monetary Fund – МВФ, Международный валютный фонд.

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЕ НАЧАЛА [PUBLIC TRUST],
ОБЩЕСТВЕННОЕ ДОСТОЯНИЕ [PUBLIC DOMAIN],
УЧРЕЖДЕНИЕ [ESTABLISHMENT].

ИССЛЕДОВАНИЕ (НАУЧНОЕ)

с. – эквивалент в английском языке: *research*; во французском: *recherche*; в испанском: *investigación*; в немецком: *Forschung*; в итальянском: *ricerca*; в португальском: *pesquisa, investigação*.

Исследование состоит из изучения заданных областей с целью совершенствования знания об этих областях и деятельности, возможной для осуществления в этих сферах. В музее исследование состоит из интеллектуальной деятельности и работы, направленной на открытие, изобретение и совершенствование новых знаний, связанных с музейными коллекциями, или осуществляемой музеем деятельности.

1. До 2007 года ИКОМ включал «исследование» во французскую (официальную) версию определения музея как движущую силу его функционирования. Целью музея являлось осуществление исследований на основании материальных свидетельств чело- века и общества, именно поэтому музей «приобретает, сохраняет и экспонирует» эти свидетельства. Это официальное определение, которое представляет музей как один из видов лаборатории (доступной широкой публике),

сегодня больше не отражает музеальную действительность, после того как значительная часть проводимых в последней трети XX столетия исследований переместилась из музеев в лаборатории и университеты. Теперь музей «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие человечества» (Устав ИКОМ, 2007). Такое определение, более короткое, чем предыдущее (кроме того, термин «fait des recherches» [does research – действительно исследует, проводит исследование] во французском варианте заменен на «étudier» [study – изучать, исследовать]), тем не менее, остается существенным для общей деятельности музея. Исследование является одним из трех видов деятельности согласно модели PRC (Preservation – Research – Communication: хранение – исследование – коммуникация), предложенной Reinwardt Academie (Mensch, 1992) для определения функционирования музеев. Представляется, что исследование – фундаментальный элемент для таких разных мыслителей, как З. Странский или Ж.-А. Ривьер и многих других музеологов из центральной и восточной Европы, таких как Клаус Шрайнер [Klaus Schreiner]. В Национальном музее народных искусств и традиций [Musée national des Arts et traditions populaires] и более точно в своей

деятельности в районе Обрак [l'Aubrac] Ж.-А. Ривьер прекрасно проиллюстрировал влияние научно-исследовательской программы на все функционирование музея, в частности на стратегии приобретения, издательские и выставочные.

2. Благодаря механизм рынка, отдающим предпочтение временным выставкам в ущерб постоянных, часть фундаментальных исследований была заменена более прикладными, в частности, в области подготовки временных выставок. Исследования в рамках музея или связанные с ним подразделяются на четыре категории (Davallon, 1995) в соответствии с тем, являются ли они частью деятельности музея (его технологии) или создают знания о музее.

Первый вид исследования, безусловно, наиболее развитый, является непосредственным свидетельством традиционной музеальной деятельности и основывается на музейных коллекциях, зависящий от основных дисциплин, связанных с содержанием коллекций (история искусства, история, естественные науки и т.д.). Создание систем классификации, неотъемлемых от создания коллекции и влекущих за собой разработку каталогов, было одним из главнейших приоритетов исследовательской деятельности в музее, в особенности в естественно-научных музеях (это составляет сущность таксономии),

но также в музеях этнографических, археологических и, конечно, изобразительных искусств.

Второй вид исследования привлекает науки и дисциплины, находящиеся вне сферы музеелогии (физика, химия, науки о коммуникации и т.д.). Этот вид исследования преследует цель усовершенствовать используемые в музейной практике инструменты (понимаемые здесь как музеальные технологии): материалы и стандарты консервации, изучение или реставрация, проведение опросов публики, методы управления и т.д.

Целью третьего вида исследований, который может быть назван музееологическим (например, музеальная этика), является стимулирование научной мысли о миссии и деятельности музеев – в особенности посредством работы ИКОФОМ.

Привлеченными дисциплинами в основном являются философия и история или музееология, как она была определена специалистами школы в Брно.

Наконец, четвертый вид исследований, который также может быть рассмотрен как музееологический (понимаемый как все критические мысли, связанные с музеальностью), направлен на анализ института, в частности через анализ аспектов, связанных с коммуникацией и наследием. Науки, способствующие созданию знания о самом музее, – это история, антропология, социология и лингвистика и т.д.

➡ **Производные слова:**
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ/НАУЧНЫЙ РАБОТНИК,
МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР.

☞ **Корреляты:** ИЗУЧЕНИЕ,
КОММУНИКАЦИЯ, МУЗЕОЛОГИЯ,
МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, НАУЧНАЯ ПРОГРАММА МУЗЕЯ,
ХРАНЕНИЕ, ХРАНИТЕЛЬ.

К

КОЛЛЕКЦИЯ

ж. – эквивалент в английском языке: *collection*; во французском: *collection*; в испанском: *colección*; в немецком: *Sammlung, Kollektion*; в итальянском: *collezione, raccolta*; в португальском: *colecção* (в бразильском: *colecção*).

В общих чертах коллекция может быть определена как совокупность материальных или нематериальных предметов (произведения, артефакты, предметы интеллектуальной деятельности, образцы, архивные документы, свидетельства и т.д.), которые отдельный человек или организация собрали, классифицировали, отобрали и сохранили в безопасном месте. Их обычно экспонируют перед меньшей или большей аудиторией в соответствии с тем, является ли коллекция частной или публичной.

Чтобы составлять настоящую коллекцию, эта совокупность предметов должна образовывать (относительно) последовательное, связанное и содержательное целое. Важно различать коллекцию и фонд [*fonds*] – архивный термин, относящийся к коллекции из одного источника, которая отличается от музейной

коллекции своим естественным происхождением и означает архивные документы всех видов, которые «естественным образом собирались, создавались и/или аккумулировались и использовались конкретным человеком или семьей в их жизнедеятельности» (Bureau of Canadian Archivists, 1992). В случае с фондом, в отличие от музейной коллекции, не существует отбора и какого-либо стремления к созданию единого гармоничного целого.

Составленная из материальных или нематериальных ценностей, коллекция находится в центре музейной деятельности. «Музеи обязаны приобретать, сохранять и пропагандировать свои коллекции. Это есть их вклад в защиту природного, культурного и научного наследия»¹ (Кодекс музейной этики ИКОМ, 2006, пункт 2). Коротко говоря, определение музея ИКОМ остается чрезвычайно связанным с этим принципом, подтверждающим давно сформулированное

1. Перевод в соответствии с текстом «Кодекса музейной этики ИКОМ» (статья 2), опубликованного на русском языке на сайте ИКОМ России.

утверждение Луи Рео: «Мы понимаем, что музеи создаются для коллекций и что они обязаны быть построенными, так сказать, изнутри наружу, чтобы здание-оболочка соответствовала своему содержанию» (Réau, 1908). Эта концепция больше не соответствует некоторым образцам музеев, которые не обладают коллекциями или их коллекции не находятся в центре научной работы. Понятие коллекции также является одним из наиболее широко используемых в музейном мире, даже если мы отдали предпочтение понятию «музейный предмет», как увидим далее. Тем не менее, можно выделить три возможных значения понятия коллекции, которые различаются по двум факторам: с одной стороны, институциональному характеру коллекции и, с другой стороны, материальной или нематериальной природе предмета коллекции.

1. Часто предпринимались попытки провести разницу между музейной коллекцией и другими видами коллекций, так как термин «коллекция» слишком распространен. В общих чертах (с некоторых пор это не относится ко всем музеям) музейная коллекция или музейные коллекции являются одновременно источником и целью деятельности музея, понимаемого как институт. Коллекции, таким образом, можно определить как «собранные

музейные предметы, приобретенные и сохраненные по причине их потенциальной ценности как образцов, справочных материалов или в качестве предметов эстетического или образовательного значения» (Burgaw, 1997). Таким образом, мы можем относиться к музейному феномену как к институализации частной коллекции. Однако мы обязаны заметить, что если хранитель или музейные сотрудники не являются коллекционерами, то коллекционеры всегда тесно связаны с хранителями. Музеи должны иметь политику приобретений – как подчеркнул ИКОМ, который также упоминает политику коллекционирования, – музеи отбирают, покупают, собирают, получают. Французский глагол «*collectionner*» используется редко, так как его значение слишком связано с деятельностью частного коллекционера и ее производных (Baudrillard, 1968), т.е. коллекционизмом [*collectionism*] и накоплением [*accumulation*], что в английском языке иногда называют уничтожительным понятием «*collectionitis*» [накопительство]. С этой точки зрения коллекция понимается и как результат, и как первоисточник научной программы, целью которой является приобретение и исследование, начинающиеся с материальных и нематериальных свидетельств человека и его окружения. Этот критерий,

однако, не проводит различия между музейными и частными коллекциями, поскольку последняя может собираться с научной целью, а музей может приобрести частную коллекцию, которая построена с не ярко выраженным стремлением к служению науке. Такое положение вещей возникает, когда институциональная характеристика музея доминирует при определении термина. Согласно Жану Даваллону, в музее «предметы всегда составляют части систем и групп» (Davallon, 1992). Среди систем, относящихся к коллекции, помимо инвентаризации, являющейся основным требованием музейной коллекции, не менее важно принять систему каталогизации, которая описывает и также может быстро найти любой предмет среди тысяч или миллионов предметов (таксономия, например, является наукой, классифицирующей живые организмы). На современные системы каталогизации сильно повлияли информационные технологии, однако документирование коллекций остается деятельностью, требующей специальных и точных знаний, основанных на построении словаря терминов, описывающих отношения между различными категориями предметов.

2. На определение коллекции можно также посмотреть с более общей точки зрения включив частных коллекционеров и музеи,

но приняв их предполагаемую материальность за отправную точку. С тех пор как коллекция создается из материальных предметов – как это постулировалось в совсем недавнем случае определения музеев ИКОМ – она идентифицируется с тем местом, где находится. Кшиштоф Помян [К. Pomian] определяет коллекцию как «любую группу естественных или искусственных предметов, которая находится временно или постоянно вне экономических операций, является предметом специальной защиты в замкнутом пространстве, спроектированном для этой цели, и экспонируется» (Pomian, 1987). Помян, таким образом, дает определение коллекции через ее, по существу, символическую ценность, поскольку предмет потерял свою полезность или ценность как предмет обмена и стал носителем смысла («семиофором» или носителем значений). (см. *Предмет*).

3. Недавнее развитие музеев – в особенности признание нематериального наследия – подчеркнуло более общий характер коллекций, но в то же время встали новые задачи. Нематериальные коллекции (традиционные знания, ритуалы и мифы в этнографии, мимолетные жесты и перформансы в современном искусстве) приводят к развитию новых систем приобретения. Исключительно материальные композиции из предметов иногда

становятся второстепенными, а документация коллекционного процесса – которая всегда была важной в археологии и этнологии – теперь становится наиболее существенной информацией. Эта информация представляет собой не только часть исследования, но также часть диалога с публикой. Музейные коллекции всегда производят впечатление актуальных и значимых, если их характеризуют в зависимости от сопроводительной документации и также от работы, происходящей из их изучения. Эта эволюция привела к более широкому значению коллекции как собрания предметов, где каждый сохраняет свою индивидуальность и каждый намеренно был привнесен в коллекцию согласно научной логике. Это последнее значение, наиболее открытое, включает коллекции зубочисток, собранные так же, как и традиционные музейные коллекции, а также коллекции передающейся из уст в уста истории, воспоминаний или научных экспериментов.

➤ **Производные слова:** КОЛЛЕКЦИОНЕР, КОЛЛЕКЦИЯ, УПРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИЯМИ, СОБИРАТЬ/КОЛЛЕКЦИОНИРОВАТЬ.

☞ **Корреляты:** ВОЗВРАЩЕНИЕ, ДОКУМЕНТАЦИЯ, ИЗУЧЕНИЕ КОЛЛЕКЦИОНА, КАТАЛОГ, КАТАЛОГИЗАЦИЯ, КОНСЕРВАЦИЯ, ПЕРЕМЕЩЕНИЕ КОЛЛЕКЦИЙ [DEACCESSION], ПРИОБРЕТЕНИЕ, РЕСТАВРАЦИЯ, РЕСТИТУЦИЯ, ХРАНЕНИЕ, ЭКСПОЗИЦИЯ, ЭКСПОНАТ.

КОММУНИКАЦИЯ

ж. – эквивалент в английском языке: *communication*; во французском: *communication*; в испанском: *comunicación*; в немецком: *Kommunikation*; в итальянском: *comunicazione*; в португальском: *comunicação*.

Коммуникация (C) есть процесс передачи информации между одним или несколькими источниками (E) и одним или несколькими получателями (R) через канал (модель ECR, Lasswell, 1948). Это понятие настолько широкое, что оно не ограничено человеческим процессом передачи информации семантического характера, но также встречается среди машин и животных или в социальной жизни (Wiener, 1949). Термин обладает двумя обычными значениями (которые могут быть в различной степени обнаружены в музеях) в соответствии с тем, является ли этот феномен обоюдным ($E \leftrightarrow C \leftrightarrow R$) или нет ($E \rightarrow C \rightarrow R$). В первом случае коммуникация называется интерактивной, во втором – односторонней и распространяется со временем. Когда коммуникация является односторонней и действует во времени, а не только в пространстве, она называется *передачей информации* [*transmission*] (Debray, 2000).

В музейном контексте коммуникация появляется как предъявление результатов исследования, предпринятого в коллекциях (каталоги, статьи, конференции, экспозиции), так и обеспечение

информацией о предмете в коллекции (постоянная экспозиция и связанная с ней информация). Эта интерпретация рассматривает экспозицию как неотъемлемую часть исследовательского процесса и как элемент в более широкой коммуникативной системе, включающей, к примеру, научные публикации. Это является тем логическим обоснованием, которое преобладает в системе PRC (Preservation – Research – Communication: хранение – исследование – коммуникация), предложенной Reinwardt Academie в Амстердаме. Оно включает в понятие коммуникации выставочную, издательскую и образовательную функции, осуществляемые музеем.

1. Применение термина «коммуникация» к музеям не является само собой разумеющимся фактором, несмотря на его использование ИКОМ в определении музея до 2007 года. Оно утверждает, что музей «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует [communicates] и экспонирует – в целях образования, изучения и удовлетворения духовных потребностей – материальное наследие человечества и его окружающей среды»¹. До второй

половины XX столетия главной функцией музея было хранение собранных культурных и природных ценностей и по возможности экспонирование их при отсутствии какого-либо ясно выраженного стремления к коммуникации, содержащей послание или информацию для публики. Если в 1990-х годах люди задавались вопросом, является ли музей действительно носителем и транслятором информации (Davallon, 1992; Rasse, 1999), то это происходило по причине того, что функция музейной коммуникации не казалась очевидной всем. С одной стороны, идея музейного послания появилась сравнительно поздно, вместе с тематическими экспозициями, имевшими преимущественно образовательные цели; с другой стороны, публика долгое время оставалась загадкой для музея, и только совсем недавно стали

of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment» переведена как «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует в целях обучения, образования и развлечения материальные и нематериальные свидетельства человека и окружающей среды». Тем не менее, на наш взгляд, более точным будет следующий перевод: «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует в целях образования, **изучения и удовлетворения духовных потребностей** [см. Устав Международного совета музеев, статья 2] материальное и нематериальное **наследие человечества и его** окружающей среды».

1. В тексте «Кодекса музейной этики ИКОМ» (глоссарий), опубликованном на русском языке на сайте ИКОМ России, следующая фраза в определении музея: «acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage

проводиться опросы и исследования музейной аудитории. С точки зрения, выраженной в определении музеев ИКОМ, музейная коммуникация служит передаче публике информации о предметах в коллекции, образованной в результате их изучения.

2. Мы можем охарактеризовать специфику коммуникации, осуществляемой музеями на практике, с двух точек зрения: (1) она наиболее часто является односторонней, т.е. без возможности ответа публики, чья крайняя пассивность была верно подчеркнута М. Маклюэном и Х. Паркером (McLuhan и Parker, 1969, 2008). Это не означает, что посетитель лично не вовлекается (интерактивно или нет) в процесс этого типа коммуникации (Ноорег-Greenhill, 1991); (2) процесс коммуникации не обязательно является вербальным и не может, по правде говоря, быть уподоблен чтению текста (Davallon, 1992), но в него вовлекаются органы чувств человека (чувственный показ [sensor presentation] экспонируемых предметов). «Музей как коммуникативная система зависит от невербального языка предметов и заслуживающих внимания феноменов. Это главным образом визуальный язык и иногда язык акустический или тактильный. Коммуникативная сила музея настолько велика, что этическая ответственность в ее использовании обязана быть первостепенной

заботой музейного сотрудника» (Cameron, 1968).

3. В более общем плане к концу XX века коммуникация постепенно становится движущей силой музейной деятельности. Это означает, что музеи передают информацию особым образом, используя свои собственные методы, а также все другие техники коммуникации, вероятно, рискуя уделять меньше внимания тому, что является наиболее существенным в их работе. Многие крупнейшие музеи имеют отделы по связям с общественностью или «отделы общественных программ» [«public programmes department»], которые способствуют росту музейной деятельности, направленной на достижение различных групп публики, являющихся в большей или меньшей степени целевыми, и привлечение их традиционными или инновационными мероприятиями (события, встречи, публикации, вечерние мероприятия и т.д.). В этом контексте очень большие суммы, вкладываемые музеями в свои интернет-сайты, являются важной частью музейной коммуникативной логики. Следствия этого процесса включают много виртуальных выставок или кибервыставок (сфера, в которой музей может обладать истинной компетенцией), онлайн-каталогов, дискуссионные форумы и вторжение в социальные сети (YouTube, Twitter, Facebook и т.д.).

4. Дискуссии относительно методов коммуникации, используемых музеем, ставят вопрос о передаче информации [transmission]. Постоянный недостаток интерактивности в музейной коммуникации привел нас к поиску соучастия посетителя и вопросу, как мы можем сделать этого посетителя более активным (McLuhan и Parker, 1969, 2008). Мы могли бы, конечно, убрать этикетки или даже сюжетную линию, чтобы публика строила свое собственное объяснение в процессе движения по экспозиции, однако это не сделало бы коммуникацию интерактивной. Единственные места, где достигнута полноценная степень интерактивности (такие как Дворец открытий [*Palais de la Découverte*], Городок науки и техники [*Cité des sciences et de*

l'industrie] в Париже или Эксплораториум [*Exploratorium*] в Сан-Франциско), тяготеют к паркам развлечений, использующим веселые аттракционы. Тем не менее, представляется, что настоящая задача для музея находится ближе к передаче информации [transmission], понимаемой как односторонняя коммуникация во времени так, что каждый человек может усвоить культурные знания, которые утверждают его человеческую природу и его место в обществе.

☞ **КОРРЕЛЯТЫ:** ВЫСТАВКА, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ИНФОРМИРОВАННОСТЬ ОБЩЕСТВА, КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, НОСИТЕЛЬ И ТРАНСЛЯТОР ИНФОРМАЦИИ [MEDIUM – MEDIA] / СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ / МЕДИА [MEDIA], ОБРАЗОВАНИЕ, ПОСРЕДНИЧЕСТВО/МЕДИАЦИЯ [MEDIATION], РАСПРОСТРАНЕНИЕ [DISSEMINATION], СВЯЗЬ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ.

М

МЕДИАЦИЯ (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ)

ж. (от простонар. лат. XV век *mediatio*, *de mediare*) – эквивалент в английском языке: *mediation*; во французском: *médiation*; в испанском: *mediación*; в немецком: *Vermittlung*; в итальянском: *mediazione*; в португальском: *mediação*.

Слово «медиация» является переводом французского термина «*médiation*», который имеет общепринятое музейное значение «интерпретация». Медиация определяется как действие, направленное на примирение сторон или приведение их к согласию. В музейном контексте медиация находится между музейной публикой и тем, что музей представляет ей на обозрение; посредничество, промежуточное звено, медиатор, посредник. Этимологически мы обнаруживаем в слове «медиация» корень «меди», означающий «середина». Этот корень можно найти во многих языках (в английском: *med*, в испанском: *medio*, в немецком: *mitte*), он напоминает нам, что медиация связана с идеей нахождения в срединном положении, что некий третий элемент ставит себя между двумя отстоящими друг от друга полюсами и играет

роль посредника. В то время как эта позиция характеризует правовые аспекты медиации, когда некто ведет переговоры с целью примирить оппонентов и достигнуть *modus vivendi*, она также указывает на значение, которое это понятие имеет в культурной и научной областях музеологии. Здесь также медиация является посредником, заполняющим пространство между двумя полюсами, которое она старается сократить, наладив контакт или даже привести к принятию и признанию.

1. Понятие медиации работает на нескольких уровнях: на философском уровне оно служило Гегелю и его ученикам для описания движения самой истории. Диалектика, движущая сила истории, развивается благодаря последовательным этапам медиации: первое положение (тезис) должно пройти через процесс медиации/апробацию своей противоположности (антитезис) для превращения в новое состояние (синтез), который аккумулирует в себе что-то от каждого из двух предыдущих положений.

Общая концепция медиации также наводит нас на

размышление о самом институте культуры как инструменте передачи того всеобщего наследия, которое объединяет членов сообщества и в котором они узнают себя. В этом смысле именно посредством медиации (посредничества) своей культуры отдельные лица воспринимают и понимают мир и свою собственную самобытность. Некоторые писатели говорят о символической медиации. Кроме того, в сфере культуры медиация работает при анализе обнаружения идей и культурных продуктов – об этом заботятся в средствах массовой информации – и при описании их распространения в социальной сфере. Сфера культуры представляется в виде динамичного, расплывчатого пространства, в котором продукты смешиваются и перенимают что-либо друг у друга. В данном случае взаимная медиация культурных продуктов ведет к идее интермедальности, взаимодействия, отношений между средствами массовой информации и способом, которым одно из этих средств – телевидение или кино – транслирует виды продукции, сделанные другим (роман, адаптированный для кино). Эти произведения достигают своих целей с помощью тех или иных различных технических средств, которые исполняют функцию посредников. С этой точки зрения анализ показывает, что многие процессы

медиации приводятся в движение сложными цепочками различных посредников для того, чтобы гарантировать содержание пространства культуры и обеспечить постижение этого содержания широкой публикой.

2. В музеологии термин «медиация» был в широком употреблении во Франции и европейских франкоговорящих странах более десятилетия. Его использовали, говоря о «культурной медиации» или «научной медиации» и «медиаторе». По существу, он относится к целому ряду действий, выполняемых в музейном контексте с целью навести мосты между тем, что выставлено (видимое), и смыслом, который могут нести эти экспонаты и места (знание). Медиация иногда стремится способствовать распространению знаний и социальным взаимодействиям между посетителями, а также появлению общих ссылок/критериев. Это образовательная коммуникативная стратегия, мобилизующая разнообразные технологии вокруг экспонируемых коллекций с целью представления посредника посетителю для лучшего понимания им определенных аспектов этих коллекций и участия в их постижении.

Таким образом, термин «медиация» затрагивает смежные музеологические понятия коммуникации и музейных связей с общественностью, в особенности *интерпретации*, которое

широко используется в англо-саксонском музейном мире и в достопримечательных местах Северной Америки, где данное понятие в значительной степени совпадает с понятием медиации. Интерпретация, как и медиация, предполагает расхождение, дистанцию (которая должна быть преодолена) между тем, что непосредственно воспринимается, и подразумеваемыми смыслами естественных, культурных или исторических феноменов. Как и медиация, интерпретация осуществляется в межличностных действиях человека и с помощью средств, которые улучшают простую демонстрацию экспонируемых предметов, внушая мысль об их смысле и важности. Появившись в контексте американских природных парков, понятие интерпретации с тех пор распространилось до обозначения герменевтической природы опыта посещения музея или достопримечательного места. Таким образом, оно может быть определено как «разоблачение» и «раскрытие», ведущие посетителя к пониманию, высокой оценке и, наконец, к охране наследия, являющегося предметом интерпретации.

В заключение «медиация» составляет центральное понятие в философии, являющейся герменевтической и рефлексивной (Поль Рикер). Она играет фундаментальную роль в каждом процессе самопознания

посетителя – познания, достижению которого способствует музей. Когда зритель стоит лицом к лицу с произведениями, созданными другими людьми, именно благодаря медиации он или она могут прийти к определенному субъективизму, личностному отношению, которое может инспирировать процесс самопознания и понимания своего человеческого пути. Этот подход делает музей, являющийся хранителем свидетельств и символов человечества, одним из лучших мест для этой неизбежной медиации, которая через предложение контакта с миром произведений культуры ведет каждого человека по пути большего понимания себя и действительности как целого.

➤ **Производные слова:** МЕДИАТОР, МЕДИАЦИЯ, СЛУЖИТЬ СВЯЗУЮЩИМ ЗВЕНОМ/ БЫТЬ ПОСРЕДНИКОМ [TO MEDIATE].

☞ **Корреляты:** ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ОБРАЗОВАНИЕ, ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ, ПОСЕТИТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ, ПОСРЕДНИЧЕСТВО, СВЯЗИ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ.

МЕНЕДЖМЕНТ

м. – эквивалент в английском языке: *management*; во французском: *gestion*; в испанском: *gestión*; в немецком: *Verwaltung, Administration*; в итальянском: *gestione*; в португальском: *gestão*.

Музейный менеджмент сегодня определяется как деятельность, направленная на обеспечение

процесса музейного администрирования и (в более широком смысле) всей деятельности, которая не связана напрямую со специальной областью музейной работы (сохранение, исследование и коммуникация). В этом отношении музейный менеджмент, по сути, осуществляет выполнение задач, связанных с финансовыми (бухгалтерское дело, административное управление, финансы) и правовыми обязательствами, безопасностью и ремонтом, управлением персоналом и маркетингом, также как со стратегическими процессами и общим планированием музейной деятельности. Термин «менеджмент» имеет англо-саксонское происхождение (хотя англо-саксонский термин произошел от французских *manège* и *ménage*) и сейчас используется во французском языке в том же значении. Руководящие принципы, или «стиль», менеджмента иллюстрируют определенное понимание и представление о музеях – в частности отношение к государственной службе.

Традиционно термин «администрирование» (от лат. слова «*administratio*» – служение, оказание помощи, руководство, управление) использовался для определения этого вида музейной деятельности, а также в более общем смысле всей деятельности, необходимой для функционирования музея. Научный труд по музеологии

Джорджа Брауна Гуда [George Brown Good] *Museum Administration* [«Музейное администрирование»] (1896) рассматривает аспекты, связанные с изучением экспонирования коллекций и ежедневного менеджмента, наряду с исследованием общей концепции музея и его интеграции в общество. Объективно происходящее от государственной гражданской службы, администрирование, относится ли оно к государственным или частным службам, подразумевает обеспечение их правильной работы, наряду с принятием обязательств по началу и дальнейшему ходу всей их деятельности. Понятие «(государственная) служба» или даже «служение (призвание)», учитывая его религиозный подтекст, тесно связано с администрированием.

Мы сознаем бюрократический смысл термина «администрирование», с тех пор как он стал использоваться в связи с (дис)функцией органов государственной власти. Таким образом, не удивительно, что в последней четверти столетия общая эволюция экономической теории в сторону рыночной экономики привела к более частому обращению к понятию менеджмента, которое долгое время употреблялось коммерческими организациями. Понятия рынка и музейного маркетинга, также как развитие музейного инструментария, проистекающего

из сферы бизнеса (определение стратегий, фокусирование на публице/посетителе, управление ресурсами, фандрейзинг и т.д.), существенно изменили сами музеи. Таким образом, некоторые из конфликтов по поводу музейной организации и ее политики непосредственно обуславливались конфликтом внутри самого музея, между рыночными принципами и более традиционными принципами управления органами государственной власти. Результатом стало создание новых форм финансирования (расширение ассортимента музейных магазинов, сдача помещений в аренду, пересмотр цен на входные билеты, совершенствование популярных временных выставок – *блокбастеров* – или даже продажа предметов из коллекции). Все больше и больше эти задачи, которые в начале своего существования были вспомогательными, оказывают реальное воздействие на исполнение других музейных задач, вплоть до того, что иногда им уделяется больше внимания в ущерб другой деятельности, необходимой для сохранения, исследования и даже коммуникации.

Специфичность музейного менеджмента, который может быть организован с учетом, с одной стороны, иногда противоречивых или разнородных закономерностей рынка, а с другой – органов государственной

власти, проистекает из того факта, что музейный менеджмент основывается на логике пожертвований [logic of giving] (Mauss, 1923), которая проявляется в актах дарения предметов, денежных пожертвованиях или деятельности волонтеров и обществ друзей музея. Несмотря на то что пожертвования и работа волонтеров совершенно и безоговорочно принимается в расчет, этот аспект в отношении его способов и долговременного влияния на музейный менеджмент до настоящего времени изучался меньше.

🔗 **Производные слова:** МЕНЕДЖЕР, УПРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИЯМИ.

🔗 **Корреляты:** АДМИНИСТРИРОВАНИЕ, АНАЛИЗ ОСУЩЕСТВИМОСТИ [FEASIBILITY STUDY], ВОЛОНТЕРЫ, ВХОДНАЯ ПЛАТА, ВЫСТАВКИ-БЛОКБАСТЕРЫ, ДРУЗЬЯ МУЗЕЯ, МИССИЯ, МУЗЕЙНЫЙ МАРКЕТИНГ, НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ, ПЛАНИРОВАНИЕ, ПОПЕЧИТЕЛИ МУЗЕЯ, ПРОЕКТЫ, ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ/ ПОКАЗАТЕЛИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ [PERFORMANCE MARKERS], СОВЕТ ДИРЕКТОРОВ, СТРАТЕГИЯ, ФАНДРЕЙЗИНГ, ШТАТ СОТРУДНИКОВ.

МУЗЕАЛЬНОСТЬ / МУЗЕАЛЬНЫЙ¹

ж. – прил. эквивалент в английском языке: *museal*; во французском: *muséal*; в испанском: *museal*; в немецком: *museal*; в итальянском: *museale*; в португальском: *museal*.

Это слово имеет два значения во французском языке (одно является прилагательным от слова «музей», а другое используется в качестве существительного). И только одно значение в английском языке, где оно использовалось редко вплоть до настоящего момента, – для определения сферы, охватывающей больше, чем классическое понятие «музей»/«музейный». Музеальное пространство охватывает не только формирование, развитие и деятельность музейного института, но также размышления по поводу основ его деятельности и проблем. Музеальное пространство как поле деятельности характеризуется специфическим подходом, который устанавливает точку зрения на реальность относительно мира наследия (рассматривать что-либо с музеальной точки зрения, например, означает спрашивать себя возможно ли это сохранить для экспонирования публиче). Музеологию можно, таким образом, определить как совокупность всех попыток построения теорий

1. Термин «музеальность / музеальный» переведен при участии А.Г. Лещенко.

или критических размышлений по поводу музеального пространства или как этику и философию музеального поля.

1. Понятие «музеальность/ музейная потребность»² обозначает «специфическое отношение к действительности» (Stránský, 1987; Gregorova, 1980). Оно стоит в одном ряду с такими понятиями, как «политическое поле», «социальное поле», «религиозное поле», «демографическая сфера», «сфера экономики» и т.д. Каждый пример является областью или исходным полем, в котором будут подниматься проблемы, решаемые с помощью понятий. Такой же феномен можно обнаружить в точке, где встречаются несколько уровней, или, если говорить в терминах многоаспектного статистического анализа, он спроецирует себя на несколько разнотипных уровней. Например, генетически модифицированные организмы (ГМО) могут

2. Понятие ввел в научный оборот чешский музеолог З. Странский. «Специфическим отношением человека к действительности, проявляющимся в стремлении к собиранию и сохранению объектов культурного и природного наследия», он объяснял причины возникновения музеев (Актуальный словарь музейных терминов // Журнал «Музей». № 5. М., 2009. С. 56). Как следует из текста, оба термина: *museal* (как существительное) и *museality* (см. Музеология) – синонимичны и переводятся как «музеальность/музейная потребность».

быть одновременно технической проблемой (биотехнология), проблемой здоровья (риски относительно биосферы), политической проблемой (экологические проблемы), а также музейной проблемой: некоторые общественные музеи решили осуществить экспозиции, рассказывающие о рисках и проблемах, связанных с ГМО.

2. Это положение термина «музеальность» как теоретической области открывает много путей для расширения мыслительного процесса, так как музей в качестве института представляется сейчас только одной иллюстрацией или примером из целой области. Отсюда вытекают два следствия: (1) не музеи положили начало музеологии, а, скорее, музеология послужила основанием для музеев (Коперниканская революция); (2) это позволяет нам понять, что знания, опыт и сфера деятельности, имеющие природу, отличную от той, которая обычно ассоциируется с музеями (коллекции, здание, институт), тем не менее являются частью одной и той же проблемы, что также позволяет нам признать музеи копий, музеи без коллекций, музеи «вне стен» [фр. *musées «hors les murs»*, англ. *extramural*], города-музеи (Quatremère de Quincy, 1796) и экомuzeи или даже кибер-музеи.

3. Специфичность музейности, другими словами, то, что делает ее недвусмысленной по сравнению со смежными сферами, затрагивает два аспекта: (1)

возможность использовать чувственное восприятие [фр. *présentation sensible*, англ. *sensory display*], которое обособляет музейное от текстуального, присущего библиотеке, предлагающей свидетельства, которые передаются посредством письма (главным образом, печатного; книг) и которые требуют не только знания языка, но также умения читать. Это обеспечивает опыт, который одновременно является более абстрактным и более теоретическим. С другой стороны, музей не нуждается ни в одной из этих способностей, так как свидетельства, которые он предлагает, являются прежде всего сенсорными, воспринимаемыми зрительно и иногда на слух, более редко – тремя остальными чувствами: осязанием, вкусом и обонянием. Это означает, что неграмотный человек или маленький ребенок всегда могут получить что-либо от посещения музея, тогда как они были бы неспособны пользоваться ресурсами библиотеки. Это также объясняет получение опыта от посещений, адаптированных для слепых или слабовидящих людей, где используются другие чувства (слух и, особенно осязание) для раскрытия сенсорных аспектов экспонатов. Живопись или скульптура сделаны прежде всего для того, чтобы на них смотрели, а отсылка к тексту (или чтению этикеток, если таковые имеются) появилась

позже и не является абсолютно неотъемлемой. Таким образом, мы можем сказать, что музей выполняет «функцию сенсорного документирования» (Deloche, 2007). (2) *Обособленная реальность* [*marginalising reality*], поскольку музей «определяет себя, отделяя себя» (Lebensztein, 1981). В отличие от области политики, где возможно теоретизировать об управлении конкретными жизнями людей в обществе через посредство таких институтов, как государство, то, что является музейным, служит построению теорий о методах, с помощью которых институт – пространство для чувственного показа «на границе с реальностью» (Сартр) – создается через обособление и деконтекстуализацию, т.е. отражение реальности через образы. Это, по своей сути, является утопией, т.е. полностью воображаемым пространством, несомненно, символическим, но не обязательно нематериальным. Этот второй пункт характеризует то, что можно назвать утопичной функцией музеев, так как, чтобы изменить мир, необходимо суметь вообразить иной, и таким образом дистанцироваться от реального. Именно поэтому утопия в качестве вымысла не обязательно есть недостаток или порок, а, скорее, воображение другого мира.

➤ **Производные слова:** МУЗЕАЛИЯ, МУЗЕАЛЬНАЯ СФЕРА, МУЗЕАЛЬНОСТЬ [MUSEALITY], МУЗЕЕФИКАЦИЯ.

☞ **Корреляты:** ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, МУЗЕЕФИЦИРОВАНИЕ (УНИЧИЖИТЕЛЬНОЕ), МУЗЕЙ, МУЗЕОЛОГИЯ, ОСОБАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ЧУВСТВЕННЫЙ ПОКАЗ, ЧУВСТВЕННЫЙ/СЕНСОРНЫЙ ОПЫТ.

МУЗЕЕФИКАЦИЯ

ж. – эквивалент в английском языке: *musealisation*; во французском: *musé-
alisation*; в испанском: *musealización*; в немецком: *Musealisierung*; в итальянском: *musealizzazione*; в португальском: *musealização*.

В общепринятом понимании этого термина «музеефикация» означает помещение в музей или (в более общем смысле) возвращение в разновидность музея ключевого момента жизни, который может быть ключевым моментом как человеческой деятельности, так и природного места. Понятие «наследеезация» [*heritagisation*], несомненно, является лучшим описанием этого принципа, который, по существу, основывается на идее сохранения предмета или места, но не охватывает всего музейного процесса. Неологизм «музеефицирование» [*museumification*]¹ передает

1. «Museumification» переводится как «музеефицирование» и в русском языке не обладает уничижительным смыслом, означая, как и «музеефикация», «процесс преобразования историко-культурных и природных объектов в музейные объекты» (Словарь актуальных музейных терминов // Журнал «Музей». № 5. М., 2009. С. 55). Однако в данном «Словаре

уничижительную идею «петрификации» (или «мумификации») живого пространства, которая может проистекать из данного процесса и может обнаруживаться в многочисленных критических статьях о «музеефикации мира». Со строгой музеологической точки зрения музеефикация есть деятельность, пытающаяся извлечь, физически или концептуально, что-либо из его естественного или культурного окружения и дать ему музееальный/музейный статус, превратив его в музееалию [museumium] или «музейный предмет», т.е. привнести его в музееальную сферу.

Процесс музеефикации не состоит из извлечения предмета из его среды и помещения в физические границы музея, как объяснял Збинек Странский. Посредством изменения контекста, процессов селекции и демонстрации статус предмета меняется. Является ли это религиозным предметом, утилитарным предметом или предметом для развлечения, животным или овощем, даже чем-то, в чем нельзя с очевидностью признать предмет, оказавшись в музее, он/она становится материальным или нематериальным свидетельством человека и его окружения и первоисточником для изучения и экспозиции,

ключевых понятий музеологии» оно несет уничижительную окраску, связанную с идеями петрификации [petrification] и мумификации [mummification] живых объектов.

приобретая, таким образом, специфическую культурную реальность.

Признание этого изменения в природе предмета послужило причиной для предложения Странским в 1970 году термина «музееалия» [museumia] для определения предметов, которые подверглись процессу музеефикации, и могли, таким образом, требовать получения статуса музейного предмета. Термин был переведен на французский язык как «*musé-alie*» (см. *Предмет*).

Музеефикация начинается с фазы отделения [separation] (Malgaux, 1951) или исключения [suspension] (Déotte, 1986): предметы или вещи («подлинные вещи») отделяются от их первоначального контекста для изучения в качестве документа, представляющего действительность, к которой они прежде принадлежали. Музейный предмет больше не является предметом использования или обмена, но теперь передает аутентичное свидетельство действительности. Это исключение [removal] (Desvallées, 1998) из реальности уже является начальной формой замещения/воспроизведения [substitution]. Предмет, отделенный от контекста, из которого его взяли, уже является не более чем заместителем действительности, свидетельством которой он подразумевается. Это перемещение посредством извлечения из первоначального окружения неизбежно вызывает потерю

информации, что можно яснее всего наблюдать в процессе нелегальных археологических раскопок, где контекст предметов был полностью потерян, когда они были извлечены из земли. Именно по этой причине музеефикация как научный процесс неизбежно включает важнейшую музейную деятельность: сохранение (отбор, приобретение, управление коллекциями, консервация), исследование (включая каталогизацию) и коммуникацию (с помощью экспозиции, публикаций и т.д.) или с другой точки зрения – деятельность по отбору, коллекционированию и экспонированию того, что превратилось в музеалии. Самое большее, музеефикация предоставляет образ, который является только заместителем/воспроизведением реальности, из которой эти предметы были выбраны. Это сложное воспроизведение или модель действительности (построенная внутри музея) включает в себя музеальность [museality], т.е. специфическую ценность, которая документирует действительность, но ни в коем случае сама ею не является.

Музеефикация выходит за рамки логики коллекций и является частью традиции, основанной на рациональном процессе, развивающемся со времени появления современных наук. Предмет, несущий информацию или являющийся документом, однажды музеефицированный,

оказывается в центре музейной научной деятельности так же, как это происходит со времен Ренессанса. Целью этой деятельности является исследование действительности с помощью чувственного восприятия, эксперимента и изучения ее составных частей. Эта научная перспектива обуславливает беспристрастное и повторяющееся изучение заключенной в предмете сущности, не ограниченной его *аурой*, затмеваящей его значение. Не созерцание, а понимание: научный музей не только экспонирует красивые предметы, он приглашает посетителя к размышлению над их смыслом. Акт музеефикации превращает музей из храма в часть того процесса, который приближает его к лаборатории.

☞ **КОРРЕЛЯТЫ:** ВЫСТАВКА/ПОКАЗ [DISPLAY], ИСКЛЮЧЕНИЕ [SUSPENSION], ИССЛЕДОВАНИЕ, КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ, КОММУНИКАЦИЯ, МУЗЕАЛИА, МУЗЕАЛЬНОСТЬ, МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ, ОТБОР, ОТДЕЛЕНИЕ [SEPARATION], ПРЕДМЕТ-ДОКУМЕНТ [DOCUMENT-OBJECT], СЛЕД/СВИДЕТЕЛЬСТВО [RELIC], ХРАНЕНИЕ, ЭТИКЕТКИ [HOARDING].

МУЗЕЙ

м. (от греч. *mouseion* – храм муз) – эквивалент в английском языке: *museum*; во французском: *musée*; в испанском: *museo*; в немецком: *Museum*; в итальянском: *museo*; в португальском: *museu*.

Термин «музей» может означать как институт или учреждение, так и особое пространство, спроектированное для отбора, изучения и экспонирования материальных и нематериальных свидетельств человека и его окружения. Форма и функции музеев значительно различались в течение веков. Их состав варьировался, также как их миссия, их способ деятельности и их управление.

1. Большинство стран установили определения музея с помощью законодательства или в рамках своих национальных организаций. Профессиональным определением музея, наиболее широко признаваемым сегодня, по-прежнему является данное в 2007 году в Уставе Международного совета музеев (ИКОМ): «Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материального и нематериального наследия человечества и его окружения в целях образования, изучения, а также для удовлетворения духовных потребностей». Это

определение заменило предыдущее, используемое в течение 30 лет: «Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и среде его обитания в целях изучения, образования и для удовлетворения духовных потребностей»¹ (ИКОМ, Устав, 1974).

Различие между этими двумя определениями, которые на первый взгляд едва ли значительны – добавление нематериального наследия – тем не менее, подтверждает, с одной стороны, преобладание англо-американской логики внутри ИКОМ и, с другой – уменьшение роли исследовательского процесса в деятельности учреждения. Первоначально определение 1974 года, написанное на французском языке как основным, было довольно свободно переведено на английский, чтобы лучше отразить англо-американскую логику музейных функций, одной из которых является передача [transmission] наследия. Английский стал рабочим языком, наиболее широко используемым

1. Перевод в соответствии с текстом «Устава Международного совета музеев» (статья 2), опубликованного на русском языке на сайте ИКОМ России.

на собраниях ИКОМ, который, подобно большинству международных организаций, теперь работает, также используя английский. Представляется, что работа по составлению нового определения была основана на этом английском переводе. Структура французского определения 1974 года подчеркивала исследовательскую функцию музеев, представленную в качестве движущей силы учреждения: *«Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation»* (ИКОМ, Устав, 1974). Буквальный перевод, но не официальный, гласит: «Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся исследованием материальных свидетельств о человеке и его окружения...». В 2007 году принцип исследования (измененный во французском языке на слово *étudier* – «изучать») был отнесен к списку общих функций музеев так же, как в английском варианте 1974 года.

2. Для многих музеологов и, в частности, для тех,

кто утверждает, что остался верным концепции музеологии, принятой в 1960–1990 годах в Чешской школе (Брно и *Международная летняя школа музеологии*), музей является лишь одним примером среди многих, подтверждающим «специфическое отношение между Человеком и действительностью» – отношение, которое определяется как «целенаправленное и систематическое собирание и хранение отобранных неодушевленных, материальных, движимых и главным образом трехмерных предметов природы и общества» (Gregorová, 1980). До того как музей как таковой был обозначен в XVIII столетии в соответствии с концепцией, заимствованной из греческой античности и ее последующего возрождения в эпоху Ренессанса, каждая цивилизация обладала набором мест, институтов и учреждений, которые были более или менее похожи на те, которые сегодня охватывает понятие «музей». Считается, что в этом отношении определение ИКОМ, несомненно, отмечено своим временем и западным контекстом, но оно также стало слишком предписывающим, после того как цель ИКОМ оказалась, по существу, корпоративистской. «Научное» определение музея должно с этой точки зрения освободиться от некоторых элементов, внесенных ИКОМ,

таких как некоммерческий аспект музея: коммерческий музей (такой как музей Гревен [*Musée Grévin*] в Париже) все же остается музеем, даже если это не признается ИКОМ. Таким образом, мы можем более широко и более объективно определить музей как «постоянный музеологический институт, который хранит коллекции «физических свидетельств» [«physical documents»] и порождает знания о них» (Van Mensch, 1992). Со своей стороны Шэрр определяет музей как «место, где вещи и связанные с ними ценности сохраняются, изучаются и передаются как знаки, интерпретирующие отсутствующие факты» (Schärer, 2007) или, что на первый взгляд кажется тавтологией, – как место, где имеет место быть музеефикация. В еще более широком смысле музей можно понимать как «пространство памяти» [«place of memory»] (Nora, 1984; Pinna, 2003), «феномен» (Scheiner, 2007), охватывающее институты, различные места и территории, опыт и даже нематериальные пространства.

3. С точки зрения, которая выходит за ограниченную природу традиционного музея, музей определяется как инструмент, изобретенный человеком с целью архивации, понимания и передачи. Можно было бы сказать, как Юдит Шпильбауэр [*Judith Spielbauer*] (1987), что музеи являются инструментом,

способствующим «осознанию индивидуумом взаимной зависимости социального, эстетического и естественного миров, в которых он живет, посредством предоставления ему информации и знаний, а также способствуя самопознанию в этом широком контексте». Музеи могут также быть «особой функцией, которая может или не может приобретать признаки института, целью которого является обеспечение, посредством чувственного опыта, хранения и передачи культуры, понимаемой как вся совокупность приобретений, делающей человека человеком из существа, являющегося им только генетически» (Deloche, 2007). Эти определения охватывают музеи, которые некорректно называются виртуальными музеями (в частности, музеи на бумаге, на CD-Rom или в Интернете), а также более традиционные институциональные музеи, включая даже музеи времен античности, которые в большей степени были философскими школами, чем коллекциями в принятом значении этого термина.


4. Это последнее употребление термина «музей» подводит нас к принципам *экомюзеев* в его изначальном понимании, т.е. музееальному институту, с целью развития сообщества сочетающего в себе хранение, экспонирование и объяснение культурного и природного наследия, которым


владеет это самое сообщество. Экомузей представляет собой живую и действующую среду на данной территории и исследовательский процесс, связанный с ней. «Экомузей [...] на данной территории выражает отношения между человеком и природой сквозь время и пространство на этой территории. Он состоит из достояния, обладающего признанным научным и культурным интересом и представляющего сообщество, которому оно служит: не созданное руками человека недвижимое имущество, природные дикое пространство, природные пространства, занятые человеком; созданное недвижимое имущество; движимое имущество; родовое имущество. Он включает административный центр и центры управления первостепенных по значимости структур: отделы поступления, исследования, хранения, экспонирования, культурных мероприятий, администрации, в частности одну или более полевых лабораторий, природоохранные центры, конференц-залы, социально-культурные мастерские, возможности размещения и т.д.; тропы и места для наблюдения для изучения территории; различные архитектурные, археологические и геологические компоненты ... надлежащим образом указанные и объясненные» (Rivière, 1978).

5. С развитием компьютеров и цифрового мира постепенно

стало принятым понятие *кибермузея*, часто некорректно называемого «виртуальным», которое обычно определяется как «логически связанная коллекция цифровых предметов, созданных различными способами, которая благодаря своей способности к взаимодействию и легкодоступной природе выходит за границы традиционных методов коммуникации и взаимодействия с посетителями; она не имеет реального месторасположения или пространства; ее предметы и связанная с ними информация могут быть распространены по всему миру» (Schweibenz, 1998). По-видимому, определение «виртуальный», возможно произошедшее от сравнительно недавнего понятия «виртуальная компьютерная память», является неправильным толкованием. Мы должны помнить, что «виртуальный» не является противоположным «реальному», как мы склонны считать, а скорее, противоположным «существующему, фактическому» в его исходном значении «существующий в данное время». Яйцо является виртуальным цыпленком; оно запрограммировано стать цыпленком и должно им стать, если ничего не случится в процессе его развития. С этой точки зрения *виртуальный музей* может быть рассмотрен в качестве всех мыслимых музеев или всех возможных решений применительно к задачам, стоящим перед

традиционными музеями. Таким образом, виртуальный музей можно определить как «понятие, которое в мировом масштабе отождествляется с проблемными областями *музеальной* сферы, т.е. последствиями процесса извлечения из контекста/воссоздания контекста; коллекция воспроизведенных подлинных предметов может быть виртуальным музеем настолько же, насколько компьютеризированная информационная база; это музей в его внешнем поле деятельности» (Deloche, 2001). Виртуальный музей является совокупностью решений, которые могут быть применены к музейным проблемам и, естественно, включает кибер-музей, однако не ограничивается только им.

 **Производные слова:** Виртуальный музей.

 **Корреляты:** действительность, институт, кибер-музей, музеалиа, музеальный, музеефикация, музеефицирование (уничижительное), музеефицировать, музееграф, музееграфия, музееолог, музееологический, музееология, музееведение, новая музееология, частные коллекции, экспозиция.

МУЗЕОГРАФИЯ (МУЗЕЙНАЯ ПРАКТИКА)

ж. (от лат. *museographia*) – эквивалент в английском языке: *museography*; во французском: *muséographie*; в испанском: *museografía*; в немецком: *Museographie*; в итальянском: *museografia*; в португальском: *museografia*.

Термин «музееография» впервые появился в XVIII веке (Neikel, 1727). Он старше, чем слово «музееология», и имеет три специфических значения.

1. В настоящее время «музееография», по существу, определяется в качестве практического или прикладного аспекта музееологии, т.е. совокупности методов, которые были разработаны для выполнения музееальной деятельности, в частности, в отношении планирования и оснащения музейных помещений, консервации, реставрации, безопасности и экспозиции. По контрасту с «музееологией», слово «музееография» долгое время использовалось для определения практической деятельности, связанной с музеями. Термин регулярно употребляется во франкоговорящем мире, но редко в англоговорящем, где предпочтение отдается «музееальной практике» [*museum practice*]. Многие музееологи из Центральной и Восточной Европы использовали термин «прикладная музееология» [*applied museology*], т.е. практическое применение методов, проистекающих из изучения

музеологии, науки, находящейся в состоянии развития.


2. Во французском языке термин «музеография» определяет искусство (или совокупность техник и методов) создания экспозиций. В течение нескольких лет для обозначения методов экспозиционной деятельности, имеющей место как в музее, так и в нематериальном пространстве, предлагался термин «*экспография*» [*exprography*]. В общих чертах то, что мы называем «музеографической программой», охватывает определение состава экспозиции или выставки и ее требований, также как функциональных связей между экспозиционными пространствами и другими музейными площадями. Это не означает, что музеография (музейная практика) ограничивается только той частью музея, которая видна посетителю. Музеографы (музейные дизайнеры или выставочные дизайнеры), как музейные специалисты, учитывают научную программу и схему управления коллекциями и стремятся показать отобранные хранителем предметы наиболее подходящим образом. Они обязаны знать методы консервации и то, каким образом происходит инвентаризация музейных предметов. Они создают сценарий экспозиции и предлагают соответствующую форму языка, которая включает дополнительные средства, способствующие пониманию. Они


интересуются тем, что необходимо публике, и используют наиболее подходящие методы коммуникации для передачи того послания, которое заключено в экспозиции. Их роль, часто в качестве руководителей проектов, состоит в координации действий всех научных и технических сотрудников, работающих в музее: организация их действий, иногда спор с ними и возможность при необходимости рассудить их.

Другие специальные должности были созданы для выполнения различных задач: управление коллекциями произведений искусства или предметов представляется специалистам отдела учета музейных предметов и музейных коллекций [registrars]; руководитель службы безопасности ответственен за наблюдение и контроль, а также за всю работу, исполняемую его отделом; хранитель является специалистом в превентивной консервации и коррективных консервационных мерах и даже в области реставрации. Именно в этом контексте и во взаимосвязи с другими отделами, музеографы выполняют экспозиционные задачи. Музеография отличается от дизайна экспозиции, понимаемого как все техники, требуемые для установки и оснащения экспозиционного пространства, также как она отличается от интерьерного дизайна. Несомненно, экспозиционный дизайн и дизайн музейного

интерьера являются частями музеографии, которая подводит музеи ближе к иным методам визуализации. Однако другие компоненты такие, как публика, ее понимание, послания, экспозиции и сохранение наследия, должны также быть приняты во внимание. Эти аспекты делают музеографов (или экспозиционных специалистов) посредниками между хранителем коллекций, архитектором и публикой. Их роль варьируется, однако, в зависимости от того, имеет ли музей или экспозиция ведущего проект куратора или нет. Дальнейшее изменение соотношения ролей некоторых специалистов в музеях (архитекторов, художников, кураторов экспозиций и т.д.) ведет к постоянному видоизменению роли музеографов как посредников.

3. Вследствие своей этимологии музеография прежде была связана с описанием музея как системы. Также как библиография является одним из фундаментальных этапов научного исследования, музеография была разработана как способ облегчить поиск документальных источников о предметах с целью усовершенствовать их систематическое изучение. Это значение существовало на протяжении XIX столетия и все еще продолжает использоваться сегодня в некоторых языках, в частности в русском.

 **Производные слова:** МУЗЕОГРАФ, МУЗЕОГРАФИЧЕСКИЙ.

 **Корреляты:** ИНТЕРЬЕРНЫЙ ДИЗАЙН, МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, МУЗЕЙНАЯ ПРАКТИКА, МУЗЕЙНЫЕ ФУНКЦИИ, ЭКСПОЗИЦИОННАЯ ПРАКТИКА, ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН.

МУЗЕОЛОГИЯ (МУЗЕЕВЕДЕНИЕ)

ж. – эквивалент в английском языке: *museology*; во французском: *muséologie*; в испанском: *museología*; в немецком: *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; в итальянском: *museologia*; в португальском: *museologia*.

С этимологической точки зрения музеология есть «изучение музея» (или *museum studies* – буквально музееведение), теория, а не музейная практика, которой является музеография. Однако термин «музееология» и его производное «музееологический», принятые в их широком значении в 1950-х годах, сегодня имеют пять отчетливо выраженных значений.

1. В первом и наиболее общепринятом значении термин «музееология» применяется ко всему, относящемуся к музеям, и в целом перечислено в этом словаре, в статье «Музееальность/музееальный». Таким образом, можно говорить о музееологических отделах библиотеки (резервная секция или нумизматический кабинет), музееологических вопросах (относящихся к музеям) и т.д. Часто именно это значение используется в англо-саксонских странах, оно даже распространилось

из Северной в Латинскую Америку. Таким образом, там, где нет специального признанного термина для обозначения музейной профессии – такого как общий термин «хранитель» [*conservateur*] во Франции – ко всей музейной профессии применяется термин «музеолог» (например, в Квебеке). В частности, к консультантам, дающим задание по составлению музейного проекта или созданию и установке экспозиции. Этому значению не отдается предпочтение в данном словаре.

2. Второе значение термина общепринято во многих западных университетских сообществах и близко этимологическому смыслу слова: музееведение. Наиболее используемое определение предложил Ж.-А. Ривьер: «Музеология: прикладная наука, наука о музее. Музеология изучает его историю, его роль в обществе, специфические формы проводимых в его стенах исследований и физической консервации, его деятельность и его распространение, структуру и функционирование, новую архитектуру или преобразованную в соответствии с требованиями музея, полученные или выбранные новые площади, его типологию и его деонтологию» (Rivière, 1981). В некоторых случаях музеология противоречит музеографии, которая касается практики, связанной с музеологией. Представители англо-американских стран обычно

неохотно признают изобретение новых «наук» и отдают предпочтение выражению «*museum studies*» [музееведение], в особенности в Великобритании, где термин «музеология» на сегодняшний день все еще редко используется. Несмотря на то что начиная с 1950-х годов вместе с ростом интереса к музеям, термин все чаще и чаще применяется на международном уровне, он все еще редко используется людьми, ежедневно работающими в музеях, и его использование ограничено теми, кто наблюдает за музеем со стороны. Такое использование понятия «музеология», широко принятое профессионалами, с 1960-х годов постепенно утверждает себя в странах романской языковой группы, заменяя собой термин «музеография».

3. С 1960-х годов в Центральной и Восточной Европе музеология постепенно стала считаться истинным полем научного исследования (хотя и являлась еще развивающейся наукой) и независимой дисциплиной, исследующей действительность. Такая точка зрения сильно повлиявшая на ИКОФОМ в 1980–1990-х годах, представляет музеологию как изучение специфических отношений между человеком и действительностью, изучение, в котором музеи (появившийся в определенный момент времени феномен) являются только одним из возможных изучаемых

предметов. «Музеология – это самодифференцирующаяся, независимая научная дисциплина, предметом которой является особая позиция человека по отношению к действительности, объективно выражаемая на всем протяжении истории в различных музейных формах, выражении и соразмерной части систем памяти. Музеология, по своей природе социальная наука, относится к области мнемонических и документальных научных дисциплин и вносит свой вклад в понимание Человека внутри общества» (Stránský, 1980). Этот конкретный подход, широко критикуемый (определение музеологии как науки и охват всего поля наследия кажется претенциозным многим специалистам в данной области), тем не менее, продуктивен с точки зрения его результатов. Таким образом, музей не является предметом музеологии, так как это явление относительно недавнее с точки зрения истории человечества. На основании этого утверждения постепенно было определено понятие «специфическое отношения человека к действительности», иногда называемое *музальностью*/«*музейной потребностью*» [*museality*]¹ (Waidacher, 1996). Таким образом, следуя за музеологической школой в Брно, доминирующей в то время, можно было определить музеологию как «науку,

изучающую специфическое отношение Человека к действительности, заключающееся в целенаправленном и систематическом собирании и хранении отобранных неодоушевленных, материальных, движимых и, главным образом, трехмерных предметов, документирующих развитие природы и общества» (Gregorová, 1980). Однако сходство музеологии с наукой – даже развивающейся – медленно уходит в прошлое, поскольку ни объект ее изучения, ни ее методы по-настоящему не соответствуют эпистемологическим критериям специального научного подхода.

4. «Новая музеология» (*la nouvelle muséologie* – понятие появилось во Франции) широко повлияла на музеологию в 1980-х годах, первоначально собрав в свои сторонники несколько французских теоретиков, а затем с 1984 года распространилась на международном уровне. Ссылаясь на нескольких основоположников, опубликовавших инновационные тексты после 1970 года, это направление мысли подчеркнуло социальную роль музеев и их междисциплинарный характер, а также их новый стиль выражения и коммуникации. Новая музеология интересовалась новыми видами музеев, задуманными в противоположность классической модели, в которой коллекции находятся в центре внимания. Такими новыми

1. См. примечание 2 на с. 43.

музеями являются экомuzeи, общественные музеи, научные и культурные центры и, вообще говоря, большинство из новых проектов, направленных на использование местного наследия для содействия развитию каждой конкретной местности. В английской музейной литературе термин «новая музеология» появился в конце 1980-х годов (Virgo, 1989) и вызвал споры по поводу социальной и политической роли музеев, создав определенную путаницу при распространении французского термина, который меньше известен англоговорящей публике.

5. В соответствии с пятым значением термина, которому мы отдаем предпочтение в этой брошюре, ибо оно включает в себя все остальные смыслы, музеология охватывает гораздо более широкую область, содержащую все достижения и усилия теории и критической мысли о музейной сфере. Другими словами, общая характеристика этой сферы могла бы быть определена как специфические отношения между человеком и действительностью, которые выражаются посредством документирования того, что реально и что можно постичь прямым чувственным контактом. Это определение не отрицает *a priori* никакой вид музея, включая старейшие (Квиккеберг) и самые последние (кибер-музеи), так как оно стремится к области,

широко открытой всем экспериментам в музейной сфере. Оно также не ограничивается людьми, которые называют себя музеологами. Следует заметить, что некоторые приверженцы музеологии сделали ее своим выбором и представляют себя в качестве музеологов. Однако существуют и другие, привязанные к своим профессиональным областям и только время от времени касающиеся музейной сферы, которые предпочитают держаться на некоторой дистанции от «музеологов»; при этом они могут иметь фундаментальное влияние на развитие этой сферы науки (П. Бурдьё [Bourdieu], Ж. Бодрийяр [Baudrillard], Ф. Дагонье [Dagognet], Р. Дебре [Debray], М. Фуко [Foucault], Т. Хаскелл [Haskell], М. Маклюэн [McLuhan], П. Нора [P. Nora] или К. Помян [K. Pomian]). Ориентиры на карте музейного поля можно проследить в двух различных направлениях: или со ссылкой на главные функции, присущие этому полю (документация, собирание, экспонирование и охрана, исследование, коммуникация), или посредством рассмотрения различных областей знания, время от времени исследующих музеологию.

Имея в виду эту последнюю точку зрения, Бернар Делюш предложил определение музеологии как музейной философии. «Музеология есть философия музейной сферы деятельности,

которая имеет две задачи: (1) она служит в качестве метатеории для науки интуитивной непрерывной документации [intuitive concrete documentation]; (2) она предоставляет регламентирующую этику для всех институтов, ответственных за управление интуитивной непрерывной документирующей функцией» (Deloche, 2001).

➡ **Производные слова:** МУЗЕОЛОГ, МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ.

☞ **Корреляты:** ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, МУЗЕАЛИА, МУЗЕАЛЬНОСТЬ, МУЗЕАЛЬНЫЙ, МУЗЕЕФИКАЦИЯ, МУЗЕЕФИЦИРОВАТЬ, МУЗЕЙ, МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ, МУЗЕОГРАФИЯ, НОВАЯ МУЗЕОЛОГИЯ.

Н

НАСЛЕДИЕ

с. – эквивалент в английском языке: *heritage*; во французском: *patrimoine*; в испанском: *patrimonio*; в немецком: *Natur- und Kulturerbe*; в итальянском: *patrimonio*; в португальском: *patrimônio*.

Понятие «наследие» (*patrimonium*) в римском праве относится ко всему имуществу, полученному в порядке наследования; имуществу, которое по закону наследуется детьми от отцов и матерей; семейное имущество как противопоставление имуществу, приобретенному после заключения брака. По аналогии позже появились два метафорических употребления термина: (1) недавно возникшее выражение «генетическая наследственность» для описания наследственных черт живого существа; (2) представляется, что ранее понятие «культурное наследие» появилось в XVII веке (Leibniz, 1690), после чего оно снова стало употребляться во время Французской революции (Puthod de Maisonrouge, 1790; Boissy d'Anglas, 1794). Однако термин имеет множество более или менее широких значений. Вследствие этимологии этот термин и заключенное в нем понятие – *heritage*

[наследие] – с 1930-х годов были более широко распространены в романских языках (Desvallées, 1995), чем в англо-саксонском мире, который отдавал предпочтение термину *property (goods)* [собственность (имущество)] до принятия термина *heritage* около 1950-х годов, при этом отличая его от термина *legacy* [наследство]. Таким же образом итальянское правительство, в то время одно из первых признавшее термин *patrimonio*, продолжило использование выражения *beni culturali* [культурное имущество]. Идея наследия неизбежно связана с потенциальной потерей или исчезновением имущества – что было в случае с Французской революцией – и в то же время с желанием сохранить его. «Наследие можно распознать по тому факту, что его потеря означает жертву и что его сохранение также предполагает жертвы» (Babelon et Chastel, 1980).

1. Начиная с Французской революции и на протяжении XIX столетия, понятие наследия главным образом относилось к недвижимому имуществу и, как правило, смешивалось с пониманием

исторического памятника. Памятник, в изначальном смысле этого слова, является сооружением, предназначенным увековечивать память о ком-то или о чем-то. Алоиз Ригль установил три категории памятников: те, которые задумывались для «почитания памяти особого момента или совокупности событий в прошлом» (памятник по своему замыслу), «те, которые выбраны на основании субъективных предпочтений» (исторический памятник), и, наконец, «все творения человека независимо от их значения или их изначальной цели» (античные/древние памятники) (Riegl, 1903). В соответствии с принципами истории, истории искусства и археологии, по существу, две последние категории принадлежат к категории недвижимого наследия. До недавнего времени Управление наследием Франции [Directorate of the Heritage of France], основная цель которого – сохранение исторических памятников, был отделен от Управления музеями Франции (Французского музейного совета) [Directorate of the Museums of France (French Museums Board)]. Сегодня некоторые поддерживают эту строгую дифференциацию. Даже распространившись по всему миру под эгидой ЮНЕСКО, идея наследия, которую главным образом продвигает ИКОМОС (эквивалент ИКОМ по историческим

памятникам), прежде всего основывается на памятниках и на группах памятников и мест. Соответственно Конвенция о всемирном культурном наследии (Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия) оговаривает: «В настоящей Конвенции под «культурным наследием» понимаются: памятники: произведения архитектуры, монументальной скульптуры и живописи [...]; ансамбли: группы изолированных или объединенных строений, архитектура, единство или связь с пейзажем которых представляют выдающуюся универсальную ценность [...]; достопримечательные места: произведения человека или совместные творения человека и природы [...]. В настоящей Конвенции под «природным наследием» понимаются: природные памятники [...]; геологические и физиографические образования [...]; природные достопримечательные места или строго ограниченные природные зоны [...]»¹ (ЮНЕСКО, 1972).

2. С середины 1950-х годов понятие наследия постепенно начинает включать все материальные свидетельства человека

1. Перевод в соответствии с текстом Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия (статья 1–2), опубликованным на русском языке на официальном сайте ЮНЕСКО. <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf>

и его окружения и становится значительно шире. Так, фольклорное наследие, научное наследие и затем индустриальное наследие постепенно объединялись в единое понятие наследия. Определение наследия во франкоязычном Квебеке также следовало этой генеральной линии: «Под наследием можно понимать все предметы или группы предметов, материальных или нематериальных, которые признаются обществом или выделяются за счет их ценности как свидетельство и историческая память и которые заслуживают быть защищенными, сохраненными и укрепленными» (Agrin, 2000). Это понятие относится ко всем природным или сделанным человеком предметам и ценностям, материальным или нематериальным, без ограничения во времени или пространстве, были ли они просто унаследованы от предшественников из предыдущих поколений или собраны и сохранены для передачи потомкам в будущих поколениях. Наследие принадлежит обществу; его сохранение должно взять на себя сообщество, если индивидуальный человек не может это осуществить. Частные местные природные и культурные характеристики вносят свой вклад в понимание и построение мирового характера наследия. Понятие «наследие» [heritage] отличается от понятия «наследство» [inheritance] по отношению

ко времени и событиям: «наследство» определяется сразу после смерти или когда происходит передача имущества от одного поколения другому, тогда как термин «наследие» характеризует все имущество, полученное или собранное и охраняемое предыдущими поколениями и которое будет передано их потомкам. В определенной степени наследие может представлять собой цепочку наследств.

3. В течение нескольких лет понятие «наследие», определяемое на основании западной концепции передачи [transmission] имущества, оказалось под влиянием глобализационного процесса, происходящего также и среди понятий. Свидетельство этого – появление термина «нематериальное наследие». Оно происходит из стран Азии (в особенности Японии и Кореи) и основывается на следующей идее: чтобы передача была эффективной, она должна производиться самими носителями, из чего возникло понятие «живые сокровища человечества»¹ [*living human treasures*]. «Понятие „живые

1. Перевод в соответствии с текстом проектов кратких отчетов первой сессии (Париж, 27–29 июня 2006 года) Генеральной ассамблеи государств-участников Конвенции об охране нематериального культурного наследия ООН по вопросам образования, науки и культуры, опубликованных на русском языке на официальном сайте ЮНЕСКО. <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00016-RU.pdf>

сокровища человечества“, как было намечено в Рекомендациях по охране традиционных культур и фольклора, относится к людям, которые превосходят других в исполнении музыки, танца, игр, забав и ритуалов, обладающих выдающейся художественной или исторической ценностью в соответствующих странах» (ЮНЕСКО, 1993). Этот принцип был принят на международном уровне и одобрен в 2003 году Конвенцией об охране нематериального культурного наследия.

«„Нематериальное культурное наследие“ означает обычаи, формы представления и выражения, знания, навыки – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства – признанные сообществами, группами и в некоторых случаях отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека. Для целей настоящей Конвенции принимается во внимание только то нематериальное культурное наследие, которое согласуется с существующими

международно-правовыми актами по правам человека и требованиями взаимного уважения между сообществами, группами и отдельными лицами, а также устойчивого развития»¹ (ЮНЕСКО, 2003).

4. Наследие охватывает все более усложняющуюся сферу явлений, и в прошедшие несколько лет неуверенность в степени его передачи привела к более целенаправленному размышлению о механизмах формирования, распространения и передачи наследия: что именно представляет собой процесс формирования наследия? Много современных исследований анализируют институт формирования наследия вне эмпирического подхода, рассматривая его как результат стратегий и вмешательств, фокусирующихся на выделении и обрамлении. Таким образом, идея о «формировании наследия» необходима для понимания социального статуса наследия, также как идея артификации [artification]² (Shapiro,

1. Перевод в соответствии с текстом Международной Конвенции об охране нематериального культурного наследия (статья 2), опубликованным на русском языке на официальном сайте ЮНЕСКО. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540r.pdf>
2. Неологизм, предложенный Р. Шапиро для обозначения преобразования не-искусства (или того что не считается искусством в принятом смысле этого слова) в искусство.

2004) в отношении произведений искусства. «Наследие представляет собой культурный процесс или его результат, связанный с типами производства и передачей культурной самобытности, индивидуальной и коллективной памяти, а также культурных и общественных ценностей» (Smith, 2007). Если мы принимаем, что наследие является результатом формирования определенного числа ценностей, то подразумевается, что эти ценности и есть фундамент наследия. Такие ценности должны изучаться, а также иногда оспариваться.

5. Институт наследия также имеет своих недоброжелателей: людей, которые сомневаются в его происхождении и неправильной и «фетишистской» ценности, свойственной культуре западного гуманизма. В самом строгом смысле этого слова, т.е. в антропологическом смысле, наше культурное наследие состоит только из очень скромных дел и умений. В гораздо большей степени оно зависит от способности создавать и использовать инструменты, особенно если они зафиксированы в виде предметов внутри музейной витрины. Слишком часто мы забываем, что наиболее продуманный и обладающий властью инструмент, изобретенный человеком, есть идея – инструмент для развития мышления, который очень сложно поместить в витрину. Культурное наследие,

понимаемое как совокупность общих свидетельств человечества, жестоко критиковалось за приобретение статуса новой догмы (Choay, 1992) в обществе, которое потеряло свои религиозные основания. Более того, возможно перечислить последовательные этапы, приведшие к подобному положению: культурная реапроприация (Vicq d'Azyr, 1794), духовная коннотация (Hegel, 1807), мистическая, беспристрастная коннотация (Renan, 1882) и, наконец, гуманизм (Malraux, 1947). Понятие «коллективное культурное наследие», которое только переносит правовой и экономический лексикон в сферу морали, выглядит, по меньшей мере, сомнительным и может быть рассмотрено в качестве части того, что Маркс и Энгельс назвали идеологией, т.е. побочным продуктом социально-экономического контекста, предназначенным для обслуживания специальных интересов. «Интернационализация понятия „наследие“ является [...] не только неверной, но и опасной, поскольку кто-то один навязывает целую совокупность знаний и предубеждений, чьи критерии являются выражением ценностей, основанных на эстетических, моральных и культурных общепринятых в данной культуре идеях. Если говорить коротко, идеологией касты в обществе, чьи структуры не совместимы с теми, которые преобладают в странах третьего

мира в целом и в Африке в частности» (Abotevi, 1971). Этот процесс тем более сомнителен, так как сосуществует с частной природой экономической собственности и, представляется, должен служить утешением неимущих.

➡ **Производные слова:** НАСЛЕДСТВО, НАУКА О НАСЛЕДИИ [HERITOLGY].

☞ **Корреляты:** ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ЖИВЫЕ СОКРОВИЩА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА [LIVING HUMAN TREASURES], ИМУЩЕСТВО, КУЛЬТУРНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ, КУЛЬТУРНЫЙ СЛЕД/СВИДЕТЕЛЬСТВО [CULTURAL RELIC], МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА, НАСЛЕДИЕ [PATRIMONY], НАСЛЕДСТВО [LEGACY], НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ [NATIONAL TREASURE], ОБРАЗ, ПАМЯТНИК, ПАМЯТЬ, ПОДЛИННОСТЬ [IDENTITY], ПОСЛАНИЕ, ПРЕДМЕТ, СВИДЕТЕЛЬ, СВИДЕТЕЛЬСТВО, СЕМИОФОР [SEMIOPHORE SUBJECT] (СМ. *Предмет*), СООБЩЕСТВО, ТЕРРИТОРИЯ, ЦЕННОСТЬ, ЭКСПОНАТ.

О

ОБРАЗОВАНИЕ

с. (лат. *educatio, educere* – воспитание, воспитывать, вырачивать, выводить, извлекать) – эквивалент в английском языке: *education*; во французском: *éducation*; в испанском: *educación*; в немецком: *Erziehung, Museums-pädagogik*; в итальянском: *istruzione*; в португальском: *educação*.

В общих чертах образование означает процесс воспитания и развития человека и его способностей, осуществляемый соответствующими для этого способами. Музейное образование можно определить как совокупность ценностей, понятий, знаний и практик, имеющее целью обеспечить развитие посетителя; это процесс воспитания в традициях культуры, который зависит от педагогических методов; совершенствование, осуществление и приобретение новых знаний.

1. Понятие «образование» следует определять в связи с другими терминами, первое из них – обучение [*instruction*], которое «касается ума и понимается как приобретение знания, благодаря чему человек становится опытным и знающим» (Toraille, 1985). Образование затрагивает

как сердце, так и разум и понимается как знание, которое человек стремится усовершенствовать во взаимоотношениях, что приводит к достижению понимания и личного повторного обогащения. Образование является действием, направленным на развитие и приобретение моральных, физических, интеллектуальных и научных ценностей и знаний. *Знание [knowledge]*, *знание дела/умение [know-how]*, *бытие [being]* и *знание, как быть/умение жить [knowing how to be]* представляют четыре главных компонента в образовательной сфере. Английский термин «education» (образование) произошел от латинского слова «*educere*» – воспитывать, выводить (т.е. выводить из детства), которое приобретает размах активного сопровождения при процессе передачи знаний. Это связано с понятием «*пробуждение*» [*awakening*], которое имеет целью вызвать любознательность, привести к задаванию вопросов и развить способность думать. Цель неформального образования, таким образом, есть развитие ума и информированности; это процесс *развития*,

который предполагает изменение и трансформацию, а не выработку условных рефлексов и внушений, чему этот процесс противостоит. Поэтому реализация процесса происходит через обучение [instruction], содержащее полезные знания, и образование [education], которое эти знания делает способными к преобразованию и повторному обогащению отдельного человека, содействуя процессу его становления человеком.

2. В более специфичном музейном контексте образование является актуализацией знаний, происходящих из музея и направленных на развитие и удовлетворение культурных потребностей человека посредством усвоения им этих знаний, на развитие новой восприимчивости и реализацию нового опыта. «Музейная педагогика есть теоретическая и методологическая схема образовательной деятельности в музейном окружении, деятельности, основной целью которой является передача знаний (информации, умений и взглядов) посетителю» (Allard и Boucher, 1998). *Учение [learning]* определяется как «акт понимания, взаимодействия и усвоения предмета человеком», что ведет к «приобретению знаний или развитию умений или взглядов» (Allard и Boucher, 1998). Оно связано с индивидуальным способом усвоения посетителем предмета. С точки зрения науки образования

или интеллектуального обучения, если педагогика больше относится к детству и является частью воспитания, то понятие *дидактики, дидактического/научного [didactic]* рассматривается в качестве теории распространения знаний, способом представления знаний отдельному человеку, сколько бы лет ему или ей ни было. Образование шире и стремится к независимости человека.

Мы можем упомянуть другие родственные понятия, которые обогащают эти различные подходы. Понятия *музейной деятельности [museum activities]* или *культурной деятельности [cultural action]*, подобно *интерпретации [interpretation]* или *посредничеству/медиации [mediation]* часто призываются на помощь при описании работы, которую музей проводит с публикой в стремлении *передать информацию [transmission]*. «Я учу тебя», – говорит учитель, «Я позволяю тебе знать» – говорит медиатор, посредник (Caillet и Lehalle, 1995) (см. *Медиация*). Это различие следует цель – отразить разницу между актом обучения и процессом познания, апеллирующим к отдельному человеку, который закончит заниматься в соответствии со своей степенью усвоения находящегося перед ним содержания. Обучение предполагает принуждение и обязательства, в то время как музейный контекст

подразумевает свободу (Schouten, 1987). В Германии термин «педагогика» или «*Pädagogik*» используется более часто, а для описания образовательной деятельности музея есть термин «*Museumspädagogik*» [музейная педагогика]. Она относится ко всем мероприятиям, которые может предложить музей посетителю вне зависимости от возраста последнего, образования или социального статуса.

➤ **Производные слова:** МУЗЕЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, НЕПРЕРЫВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, НЕФОРМАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, ОБРАЗОВАНИЕ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ НАУКИ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ УСЛУГИ, ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ [MID-CAREER EDUCATION], ПОПУЛЯРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ.

☞ **Корреляты:** ВОСПИТАНИЕ [UPBRINGING], ВОСПИТАНИЕ/ОБУЧЕНИЕ [TRAINING], ДИДАКТИКА/ДИДАКТИЧЕСКИЙ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ/МЕДИАЦИЯ [MEDIATION], КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КУЛЬТУРНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ, ОБУЧЕНИЕ [INSTRUCTION], ПЕДАГОГИКА, ПЕРЕДАЧА ИНФОРМАЦИИ, ПРЕПОДАВАНИЕ [TEACHING], ПРОБУЖДЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА.

ОБЩЕСТВО

с. – эквивалент в английском языке: *society*; во французском: *société*; в испанском: *sociedad*; в немецком: *Gesellschaft*, *Bevölkerung*; в итальянском: *società*; в португальском: *sociedade*.

В самом общем смысле обществом является группа людей, понимаемая как более или менее связанное целое, в котором устанавлены системы взаимоотношений

и обмена. Общество, к которому адресуются музеи, может быть определено как сообщество отдельных лиц (в определенном месте в определенное время), организованное вокруг общих политических, экономических, юридических и культурных институтов, частью которых является музей и совместно с которыми он строит свою деятельность.

1. С 1974 года музей рассматривается ИКОМ – следуя декларации Сантьяго-де-Чили [Santiago de Chile Declaration] – как учреждение «на службе общества и его развития». Это утверждение исторически обусловлено появлением выражения «развивающиеся страны» и процессом их идентификации в течение 1970-х годов как третьей группы стран между западными и восточными. Оно представляет музей как средство развития общества, будь то сфера культуры (использование термина настолько широко, что включает его буквальное значение – «развитие сельского хозяйства») или туризма и экономики, как это имеет место быть сегодня. В этом смысле «общество» можно понимать как все население одной или более стран или даже целого мира. Наиболее характерный пример этого – ЮНЕСКО, которая является международным покровителем, наиболее преданным идее поддержания и развития культур и уважения культурного разнообразия,

а также развитию образовательных систем, в чем с готовностью участвуют музеи.

2. Если на первый взгляд «общество» [society] может быть определено как сообщество, структурированное институтами, то само понятие «сообщество» отличается от термина «общество», так как «сообщество» [community] – это группа людей, живущих вместе или формирующих некое объединение, разделяющих некоторое число общих вещей (язык, религия, традиции) и не обязательно организуемых вокруг институциональных структур. Обобщая, можно сказать, что *общество* и *сообщество*, как правило, различаются своими предполагаемыми размерами: термин «сообщество» обычно используется для определения меньших и более однородных групп (еврейское сообщество, сообщество геев и т.д.) в городе или в стране. В то время как термин «общество» часто используется в случае больших и неизбежно более разнородных групп людей (общество этой страны, буржуазное общество). Если быть более точным, термин «сообщество», регулярно используемый в англо-американских странах, не имеет точного эквивалента во французском языке, так как он означает «совокупность людей или инстанций: 1) публика/аудитории, 2) ученые, 3) другие лица, участвующие в интерпретации, например,

пресса, художники, 4) те, кто вносит вклад в образовательную программу – художественные группы и т.д.; 5) хранилища, включая библиотеки, организации, занимающиеся хранением, музеи» (Американская ассоциация музеев, 2002). Термин переводится на французский язык или как *collectivité* [коллектив, общность], или *population locale* [местное население], или *communauté* [сообщество] (в узком смысле), или также *milieu professionnel* [профессиональная среда].

3. Два типа музеев – *общественные музеи* [social museums] и *музеи сообществ* [community museums] – были созданы в последние десятилетия с целью подчеркнуть особую связь, которую эти музеи хотят наладить со своей публикой. Эти музеи, традиционно этнографические, представляют себя как учреждения, обладающие тесными связями со своей публикой, которая находится в центре их деятельности. Несмотря на сходную природу их целей, стиль их управления различен, также как их отношения с публикой. Термин «общественные музеи» включает «музеи, которые разделяют одинаковые цели: изучать эволюцию человечества в его социальном и историческом компонентах и передавать ее этапы, исходные точки и ориентиры для понимания разнообразия культур и обществ» (Vaillant, 1993). Эти цели доказывают,

что музей действительно является междисциплинарным пространством и может создавать экспозиции, обращаясь к явлениям таким различным, как губчатая энцефалопатия крупного рогатого скота¹, иммиграция, экология и т.д. Деятельность *музеев сообществ*, которая может быть частью деятельности общественных музеев, имеет более непосредственное отношение к социальным, культурным, профессиональным или географическим группам, которые они представляют и поддерживают. Несмотря на то что часто подобные музеи управляются профессионалами,

они могут также основываться только на местной инициативе и духе пожертвований. Проблемы, к которым они обращаются, непосредственно затрагивают функционирование и самосознание данного сообщества. Это касается в особенности «соседских музеев» [neighborhood museums] и экомузеев.

➡ **Производные слова:** ОБЩЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ [SOCIAL MUSEUMS, SOCIETY MUSEUMS].

👉 **Корреляты:** МЕСТНЫЙ, МУЗЕЙ СООБЩЕСТВА [COMMUNITY MUSEUM], ПУБЛИКА, РАЗВИВАЮЩАЯ ПРОГРАММА, РАЗВИТИЕ СООБЩЕСТВА, САМОСОЗНАНИЕ, СООБЩЕСТВО, «СОСЕДСКИЙ МУЗЕЙ» [NEIGHBORHOOD MUSEUM], ЭКОМУЗЕЙ.

1. BSE crisis, Bovine spongiform encephalopathy (BSE).

П

ПРЕДМЕТ (МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ) ИЛИ МУЗЕАЛИА

м. (от лат. *objectum*, причастие прошедшего времени *objectare* – бросать навстречу, устремлять вперед) – эквивалент в английском языке: *object*; во французском: *objet*; в испанском: *objeto*; в немецком: *Objekt, Gegenstand*; в итальянском: *oggetto*; в португальском: *objecto*, (в бразильском: *objeto*).

Термин «музейный предмет» иногда заменяется неологизмом «музеалиа», образованным от латинского существительного среднего рода *musealium, musealia* во множественном числе. Эквивалент в английском языке: *musealia*; во французском: *musé-alie* (используется редко), *musealia*; в испанском: *musealia*; в немецком: *Musealie, Museumsobjekt*; в итальянском: *musealia*; в португальском: *musealia*.

В простейшем философском смысле слова «предмет» сам по себе не является формой реальности, а есть продукт, результат или эквивалент. Другими словами, он означает объект, брошенный вперед (*ob-jectum, Gegen-stand*) или помещенный перед субъектом, который рассматривает этот

объект отличным от себя, даже если он считает себя объектом. Это различие между предметом (объектом) и субъектом возникло достаточно поздно и является чертой западной культуры. Следовательно, предмет отличается от вещи, которая относится к субъекту как его продолжение или принадлежность (например, инструмент как продолжение руки является вещью, а не предметом/объектом).

Музейный предмет является тем, что музеефицировано; вещь [*thing*] может быть охарактеризована как любой вид реальности вообще. Выражение «музейный предмет» могло бы быть почти плеоназмом, поскольку музей не только является местом, где хранятся предметы, но также местом с основной миссией по преобразованию вещей в предметы.

1. Предмет ни в коем случае не является необработанной реальностью или только заданным элементом, который было бы достаточно собрать, например, для формирования части музейной коллекции. Именно онтологический статус в данных

обстоятельства примет на себя конкретная вещь при том понимании, что она не рассматривалась бы предметом при других обстоятельствах. Различие между вещью и предметом обуславливается тем фактом, что *вещь* стала конкретной частью жизни и что наше взаимоотношение является отношениями привязанности или симбиоза. Это проявляется в явлениях анимизма, часто считающихся «примитивными»: это отношения удобства и практичности, как в случае с инструментом, подходящим к форме руки. Напротив, *предмет* всегда является тем, что субъект расположил перед собой и от чего дистанцировался. Таким образом это то, что «находится перед» и отличается. В этом смысле предмет является абстрактным и мертвым, закрытым в себе, что подтверждается теми рядами предметов, которые составляют коллекцию (Baudrillard, 1968). Такой статус предмета считается сегодня исключительно западным явлением (Choay, 1968; Van Lier, 1969; Adotevi, 1971), поскольку именно Запад разрушил родовой образ жизни и впервые задумался о разрыве между субъектами и объектами (предметами) (Декарт, Кант и позднее Маклюэн, 1969).

2. Вследствие своей деятельности по приобретению, исследованию, хранению и популяризации музеи могут быть представлены как одни из главнейших

специалистов по «производству» предметов. В этом случае музейный предмет – *musealium*, или *musealia*, – не обладает никакой присущей ему внутренней реальностью, даже если музей есть не единственный инструмент для «производства» предметов. Фактически другие подходы «объективизируют», «опредмечивают», как, в частности, в случае с научными процессами установления стандартных эталонов (сравните с установлением шкал измерения). Они полностью независимы от субъекта и поэтому им трудно иметь дело с тем, что является жизнью как таковой (А. Бергсон), ибо эти процессы имеют тенденцию к превращению жизни в предмет. Музеальный предмет со всей его совокупностью подразумеваемых значений создан для того, чтобы на него смотрели, поскольку мы можем экспонировать его в целях возбуждения эмоций, развлечения, удовлетворения духовных потребностей или обучения. Такое действие по экспонированию настолько существенно, что именно оно превращает вещь в предмет с помощью создания этой дистанции, тогда как приоритет научной деятельности является необходимым условием для рассмотрения вещей во всеобщем понятном контексте.

3. Естествоиспытатели, этнологи и музеологи обычно отбирают вещи, которые они уже

называют предметами, в соответствии с их потенциалом, в качестве свидетельств. Этот вид информации (свидетельства) ученые могут предоставить для отражения экосистем или культур, следы которых они хотят сохранить. «Музеалии (музейные предметы) являются подлинными движимыми предметами, которые в качестве неопровержимых свидетельств показывают развитие природы и общества» (Schreiner, 1985). Богатство информации, которую они предоставляют, приводит этнологов, таких как Ж. Габю [Jean Gabus] (1965) или Ж.-А. Ривьер (1989), к присвоению им названия *предметов-свидетельств* [witness-object], его они сохраняют в процессе экспонирования. Ж.-А. Ривьер даже использовал выражение *предмет-символ* [symbol-object] для описания определенных предметов-свидетельств, насыщенных содержанием, суммирующим целую культуру или период. Вследствие систематического превращения вещей в предметы они могут быть изучены намного лучше, чем если бы они все еще были в своем первоначальном контексте (этнографическом поле, частной коллекции или галерее), однако следствием этого может также стать тенденция фетишизации. Ритуальная маска, церемониальный костюм, инструмент для молитвы и прочее быстро меняют свой

статус, когда оказываются в музее. Мы больше не в реальном мире, а в воображаемом мире музея. Например, посетителю не позволяется садиться на стул в музее декоративных искусств, где предполагается различие между функциональным стулом и стулом-предметом. Функция предметов исключена, и они извлечены из контекста, что означает, что отныне они больше не служат своей первоначальной цели, но включились в символическую систему, дающую им новый смысл, позволивший Кшиштофу Помяню назвать их *семиофорами* [semiopheres] (носителями смысла, значения) и приписать им новую ценность, которая прежде всего является исключительно музейной ценностью, но которая может стать экономической ценностью. Следовательно, предметы становятся неприкосновенными (священными) свидетельствами культуры.

4. Экспозиции отражают этот выбор. Для семиологов, как Жан Даваллон, «музеалии могут меньше рассматриваться как *вещи* (с точки зрения их физической реальности), но как *языковые сущности* [language being] (они характеризуются, осознаются как заслуживающие охраны и экспонирования) и как *основания для социальных практик* (они коллекционируются, каталогизируются, экспонируются и т.д.)» (Davallon, 1992). Таким образом,

в экспозиции предметы могут использоваться в качестве знаков, так же как слова в речи. Однако предметы являются не просто знаками, так как только своим присутствием могут непосредственно восприниматься нашими чувствами. По этой причине термин «подлинная вещь» [*real thing*] часто используется для обозначения музейного предмета, выставленного по своему праву «подлинного присутствия» [*authentic presence*]. То есть «подлинные вещи музейного языка являются теми вещами, которые мы показываем такими, какие они есть, а не как модели или образы, или изображения чего-то другого» (Cameron, 1968). По разным причинам (сентиментальным, эстетическим и т.д.) мы обладаем интуитивным взаимоотношением с тем, что экспонируется. Существительное «экспонат» [*exhibit*] относится к экспонируемой подлинной вещи, но также ко всему, что возможно экспонировать (звук, фотографический или кинодокумент, голограмма, репродукция, модель, инсталляция или концептуальный макет) (см. Экспозиция).

5. Существует определенное противоречие между подлинной вещью и ее воспроизведением. Относительно этого мы должны заметить, что для некоторых людей семиофорический предмет является носителем смысла только тогда, когда он представлен сам, а не посредством его

воспроизведения. В большей степени, чем это может показаться, данная точка зрения не принимает во внимание ни происхождение музеев в эпоху Ренессанса (см. *Музей*), ни развитие и многообразие, достигнутое музеологией в течение XIX века. Также она не позволяет нам учесть работу ряда музеев, чья деятельность главным образом базируется на других основаниях, таких как Интернет или копии, или в целом работу всех музеев, коллекции которых состоят из воспроизведений, подобно музеям слепков (гипсотекам – от лат. *gypsum* – гипс, гипсовый слепок), коллекциям моделей, коллекциям восковых копий (цератеки – от лат. *cera* – воск) или научным центрам, которые экспонируют в основном макеты. С тех пор как эти предметы считаются элементами языка, они могут быть использованы для создания *экспозиций-дискурсов* [англ. *lecture exhibitions*; фр. *expositions-discours*], но они не всегда отвечают требованиям, необходимым для обеспечения полноценного дискурса. Поэтому мы должны предусматривать другие элементы языка замещения. Когда экспонат заменяет подлинную вещь или подлинный предмет по своим функциям или природе, такое замещение называется *воспроизведением* [*substitute*]. Это может быть фотография, рисунок или модель подлинной вещи. Таким образом,

можно было бы сказать, воспроизведение находится в противоречии с «подлинным» предметом, даже если он не является абсолютно тем же, что *копия* оригинала (такие как слепки со скульптуры или копии живописи), поскольку воспроизведения могут создаваться в соответствии с идеей или процессом, а не только с целью производства точной копии. Согласно форме оригинала и тому использованию, которое предполагается, воспроизведение может быть двух- или трехмерное. Понятие подлинности, в особенности важное для музеев изящных искусств (шедевры, копии и подделки), влияет на большинство вопросов, связанных со статусом и ценностью музейных предметов. Мы должны, тем не менее, обратить внимание на то, что существуют музеи, обладающие коллекциями исключительно воспроизведений, и что, вообще говоря, система воспроизведений (копии, гипсовые или восковые слепки, модели или цифровые изображения) очень широко открывает поле музейной деятельности и ведет нас к сомнению во всех существующих ценностях музея с точки зрения музеев этической. Кроме того, в более широкой перспективе, упомянутой выше, любой предмет, экспонируемый в музейном контексте, должен пониматься как воспроизведение олицетворяемой им реальности,

поскольку в качестве музеефицированной вещи музейный предмет замещает собой, воспроизводит эту вещь (Deloche, 2001).

6. В музееологическом контексте, особенно в сфере археологии и этнологии, специалисты привыкли вкладывать в предмет смысл, который они раскрыли в своих собственных исследованиях. Однако это поднимает несколько проблем. Во-первых, предметы меняют свой смысл в своем первоначальном окружении по прихоти каждого поколения. Далее каждый посетитель волен интерпретировать их согласно своему или своей собственной культуре. Результатом является релятивизм, обобщенный Жаком Хэйнардом [Jacques Hainard] в 1984 году в ставшем знаменитом предложении: «Предмет не является истиной чего бы то ни было. Во-первых, многофункциональный, затем многозначный, он приобретает смысл, только когда находится в контексте» (Hainard, 1984).

☞ **КОРРЕЛЯТЫ:** АРТЕФАКТ, ВЕЩЬ, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ, КОЛЛЕКЦИЯ, КОПИЯ [COPY], КОПИЯ [REPLICA], ОБРАЗЕЦ, ПЕРЕХОДНЫЙ/ИЗМЕНЯЮЩИЙСЯ ПРЕДМЕТ [TRANSITORY OBJECT], ПОДЛИННАЯ ВЕЩЬ, ПОДЛИННОСТЬ/АУТЕНТИЧНОСТЬ, ПРЕДМЕТ-СВИДЕТЕЛЬ, ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА, РЕПРОДУКЦИЯ, ФЕТИШ-ПРЕДМЕТ, ЭКСПОНАТ.

ПРОФЕССИЯ

ж. – эквивалент в английском языке: *profession*; во французском: *profession*; в испанском: *profesión*; в немецком: *Beruf*; в итальянском: *professione*; в португальском: *profissão*.

Профессия прежде всего очерчивается социально обусловленными границами, а не по умолчанию. Профессия не образует теоретическую сферу: музеолог может называть себя историком искусства или биологом по профессии, но он может также считаться – и быть принятым в обществе – как профессиональный музеолог. Более того, чтобы существовать, профессия должна определять себя сама, а также быть признанной таковой другими, что не всегда именно так в музейном мире. Существует не одна профессия, а несколько музейных профессий (Dubé, 1994), т.е. ряд деятельностей, связанных с музеем, оплачиваемых или неоплачиваемых, с которыми можно отождествить человека (в частности, по его гражданскому статусу) и поместить его в ту или иную социальную категорию.

Если мы говорим о понятии музеологии так же, как оно описано здесь, многие музейные сотрудники не получили профессиональной подготовки, которую их звание могло бы предполагать, и очень немногие могут утверждать, что являются музеологами только потому,

что работают в музее. Однако много должностей требуют высокого образования. Международный комитет обучения персонала ИКОМ (ICSTOR) составил список из двадцати подобных должностей (Ruge, 2008).

1. Многие сотрудники, часто большинство людей, работающих в музейном институте, следуют по карьерному пути, который имеет только сравнительно поверхностное отношение к самому принципу музея; в то время как для широкой публики именно они олицетворяют собой музей. Это относится к *сотрудникам службы безопасности* или *охранникам*, ответственным за инспектирование в экспозиционных площадях музея и являющимися теми, с кем прежде всего сталкивается публика, подобно секретарям и администраторам. Специфика музейного надзора и инспектирования (конкретные меры по безопасности, эвакуации публики и коллекций и т.д.) в течение XIX столетия постепенно вводила особые категории по найму сотрудников, в частности, отделение от остального административного штата. В то же время именно *хранитель* появился в качестве первой специфически музейной профессии. Долгое время хранитель отвечал за исполнение всех задач, непосредственно связанных с предметами в коллекции, т.е. хранение, исследование

и коммуникация (модель PRC, *Reinwardt Academie*). Подготовка хранителя прежде всего ассоциируется с изучением коллекций (истории искусств, естественных наук, этнологии и т.д.), даже если в течение нескольких последних лет такое обучение отошло на второй план, сменившись более музеологически ориентированным, которое предоставляется рядом университетов. Многие кураторы, специализирующиеся на изучении коллекций, что остается неоспоримым в качестве их основного поля деятельности, не могут назвать себя ни музеологами, ни музеографами (музейными практиками), даже если на практике некоторые из них с легкостью сочетают эти различные стороны музейной работы. Во Франции, в отличие от других европейских стран, штат хранителей обычно набирается на конкурсной основе из претендентов, прошедших специальное обучение (Национальный институт наследия [*Institut national du Patrimoine*]).

2. Термин «музеолог» можно применить к исследователю, изучающему специфические отношения между человеком и действительностью, характеризующиеся документацией реальности непосредственным чувственным восприятием. Их поле деятельности, по существу, касается теории и критического осмысления музейной

сферы. Таким образом, они могут работать где угодно, а не только в музее, например, в университете или в других исследовательских центрах. Термин также применим в более широком контексте к любому человеку, работающему для музея и выполняющему функции куратора проекта или создающему программу экспозиции. Итак, музеологи отличаются от хранителей, а также от *музеографов*, которые ответственны за дизайн и общую организацию музея и его безопасность, консервацию и реставрацию, а также за экспозиционные галереи, временные и постоянные. Музеографы с их особыми техническими навыками обладают взглядом эксперта на все направления деятельности музея – хранение, исследование и коммуникация – и, составляя соответствующие стандарты и спецификации, они могут управлять информацией, связанной со всей работой музея, от превентивной консервации до информации, распространяемой среди различных посетителей. Музеограф отличается от *экспозиционера* [фр. *exprogrape*] – термин обозначает человека со всеми навыками, требуемыми для создания выставок, где бы они не были расположены – в музее или в не музейном окружении, и от *дизайнера экспозиций* [фр. *scénographe d'exposition*], который, используя техники для создания

пространства экспозиции, может также считать себя квалифицированным в деле устройства самой экспозиции (см. *Музеография*). Профессии экспозиционера и дизайнера экспозиций долгое время были связаны с профессией *художника-оформителя* [*decorator*], имеющей отношение к оформлению пространств. Однако работа по оформлению интерьеров в функциональных помещениях, свойственная обычной деятельности по оформлению интерьеров, отличается от задач, которые необходимо решать в пространстве экспозиций, находящегося в компетенции экспозиционного дизайнера. В экспозициях их работа в большей степени стремится к оформлению пространства, используя экспонаты как элементы декорации, они «не начинают» с экспонатов, чтобы их выставить и придать им особый смысл внутри пространства. Многие экспозиционеры или дизайнеры экспозиций называют самих себя прежде всего архитекторами интерьерного дизайна. Это не означает, что любой архитектор интерьерного дизайна может утверждать, что имеет статус экспозиционера, дизайнера экспозиций или музеографа. В этом контексте *куратор выставки или экспозиции* (роль, которую часто играет хранитель, но иногда человек со стороны, не работающий в данном музее) принимает

все вышеперечисленные значения, поскольку он или она создают научный проект экспозиции/выставки и руководят выполнением всего проекта.

3. В связи с развитием музейной сферы постепенно возникли и стали независимыми новые профессии, которые также подтверждают свою значимость и свое желание быть связанными с судьбой музеев. Этот феномен, по существу, можно наблюдать в сферах хранения и коммуникации. В сфере хранения прежде всего именно *хранитель* [*conservator*] как профессионал, обладающий научной компетенцией и, более того, всеми технологиями, необходимыми для физической обработки и обращения с предметами коллекции (реставрация, превентивная и восстановительная/коррективная консервация), нуждается в высокоспециализированном обучении (видам материалов и технологий), квалификациях, которые не имеет куратор. Подобным образом задачи, возложенные инвентаризацией и имеющие отношение к управлению фондами, а также к перемещению предметов, способствовали сравнительно недавнему созданию должности *специалиста отдела учета музейных предметов и музейных коллекций* [*registrar*], ответственного за передвижение предметов, страховые вопросы, управление фондами и иногда также

за подготовку и монтирование экспозиции (в этом случае он становится куратором экспозиции).

4. Что касается коммуникации, штат сотрудников, связанный с отделом образования, а также работающий в отделе по связям с общественностью, выиграл от появления ряда специальных профессий. Несомненно, одной из старейших профессий является профессия *экскурсовода, гида-переводчика или лектора* [*guide-lecturer, guide-interpreter, lecturer*], который сопровождает посетителей (наиболее часто в группах) по экспозиционным галереям, давая им информацию об экспозиции и выставленных предметах, главным образом, следуя принципам экскурсий. К этому первому виду сопровождения по экспозиции, экскурсионному осмотру экспозиций была добавлена должность *аниматора* [*animator*], человека, ответственного за семинары, мастерские или другие познавательные процессы, относящиеся к музейным коммуникативным методам. Затем появилась должность *координатора культурных проектов, медиатора* [англ. *cultural projects coordinator*, фр. *médiateur*], посредника между коллекциями и публикой и чьей целью является в большей степени интерпретация коллекций и поддержание у публики интереса к ним, а не систематическое обучение посетителей в соответствии с установленным заранее объемом

информации и ее содержанием. *Веб-мастер* все больше и больше начинает играть существенную роль в выполнении задач музейной коммуникации и медиации.

5. К вышеупомянутым профессиям были добавлены другие междисциплинарные или вспомогательные должности. Среди которых – *главный менеджер или руководитель проектов* [*head or project manager*] (который может быть ученым или музеографом), ответственный за все те методы, с помощью которых осуществляется музейная деятельность, и кто группирует вокруг себя специалистов в области хранения, исследования и коммуникации с целью выполнения особых проектов, таких как временная выставка, новая галерея, открытое хранение и т.д.

6. В более общем плане вполне вероятно, что *администраторы* [*administrators*] или *музейные менеджеры* [*museum managers*], которые уже обладают своим комитетом в ИКОМ¹, придадут особое значение специальным навыкам, необходимым для своей работы, проведя различие между работой в музее и других организациях, коммерческих или нет. То же самое справедливо для многих других административных работ, таких как логистика, безопасность, информационные технологии, маркетинг и связь

1. INTERCOM – Международный комитет музейного менеджмента.

с общественностью, которые растут в своей значимости. Квалификации директоров музеев (которые также имеют объединения, особенно в США) охватывают одну или более из упомянутых выше. Они являются символами власти в музее, а их квалификация (например, менеджер или хранитель) часто указывает на направления развития и стратегии, которые примет музей.

☞ **Корреляты:** АНИМАТОР [ANIMATOR], ВОЛОНТЕР, ГИД-ПЕРЕВОДЧИК [GUIDE-INTERPRETER], ДИЗАЙНЕР ИНТЕРЬЕРОВ, ДИЗАЙНЕР ЭКСПОЗИЦИИ [EXHIBITION DESIGNER], ДИЗАЙНЕР ЭКСПОЗИЦИИ [STAGE DESIGNER], ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, КОНСЕРВАЦИЯ, КООРДИНАТОР КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ, ЛЕКТОР, МЕДИАТОР, МЕНЕДЖМЕНТ, МЕТОДИСТ [EDUCATOR], МУЗЕЙНАЯ ПРАКТИКА, МУЗЕОГРАФИЯ, МУЗЕОЛОГ, МУЗЕОЛОГИЯ, МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, ОХРАНА, РЕСТАВРАТОР, РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТОВ, СОТРУДНИК СЛУЖБЫ БЕЗОПАСНОСТИ, СПЕЦИАЛИСТ В СФЕРЕ КОММУНИКАЦИЙ [COMMUNICATOR], ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИСКУССТВА [EXHIBIT STUDIES], ТЕХНИК, ХРАНИТЕЛЬ/КУРАТОР, ЭКСКУРСОВОД, ЭКСПЕРТ ПО ОЦЕНКЕ [EVALUATOR], ЭКСПОЗИЦИОННАЯ/ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА.

ПУБЛИКА (АУДИТОРИЯ)/ ОБЩЕСТВЕННЫЙ

ж., прил. (от лат. *publicus, populus* – народ или население) – эквивалент в английском языке: *public*; во французском: *public, audience*; в испанском: *público*; в немецком: *Publikum Besucher*; в итальянском: *pubblico*; в португальском: *público*.

1. Прилагательное «общественный» – как «общественный музей» – объясняет юридические отношения между музеем и людьми той местности, в которой такой музей расположен. Общественный музей, по существу, является собственностью общества; его финансирует и им руководит общество через своих представителей и с помощью делегаций, посредством существующей системы управления. Подобная система наиболее широко представлена в странах Латинской Америки: общественный музей главным образом финансируется с помощью налогов, а его коллекции являются частью общественной собственности (по закону они не могут быть перемещены или изъяты из музея, а их статус не может быть изменен до тех пор, пока не будет соблюден строгий порядок действий). Принципы работы обычно такие же, как у организаций, предоставляющих общественные услуги. В частности, принцип непрерывности (необходимо, чтобы учреждение работало постоянно и регулярно, без каких-либо иных

перерывов, кроме обозначенных в уставе); принцип изменчивости (учреждение должно адаптироваться к изменениям в интересах широкой публики, и не должно быть никаких юридических препятствий к изменениям, производимым в этом направлении); принцип равенства (гарантия, что к каждому гражданину относятся одинаково); и, наконец, принцип прозрачности (передача документов об учреждении всем, кто запросит их, а также сообщение причин принятия определенных решений) – все это означает, что музееальное учреждение доступно широкой публике и принадлежит ей; оно находится на службе обществу и его развития.

В англо-американском законодательстве в большей степени превалирует понятие не общественного учреждения, а учреждения с общественно-благотворительными целями и с принципами, требующими, чтобы *попечители* [trustees] обладали не допускающими отклонений обязательствами по отношению к музею, обычно организованному как частное предприятие, имеющее статус некоммерческой организации, а также чтобы деятельность совета попечителей была направлена на определенную публику. Главным исходным пунктом такого музея, в особенности в США, является в большей степени идея сообщества [community],

а не общественности [public]. Термин «сообщество» часто понимается в очень широком смысле (см. *Общество*).

Принцип соответствия интересам широкой публики вынуждает музеи по всему миру заботиться о том, чтобы их деятельность осуществлялась, если не под эгидой государственной власти, то, по крайней мере, со ссылкой на нее. Она наиболее часто руководит деятельностью таких музеев и, в свою очередь, обязывает музеи уважать определенное число прав, влияющих на их администрирование, и определенное число этических принципов. В этом контексте проблема частного музея и музея, управляемого как коммерческое предприятие, позволяет предположить, что различные принципы, связанные с государственной собственностью и с природой государственной власти, упомянутой выше, не могут быть достигнуты. Именно с этой точки зрения определение музея ИКОМ предполагает в качестве предварительного условия его некоммерческую структуру, а множество статей его кодекса этики написаны в соответствии с общественным характером музея.

2. Слово «публика» относится к музейным *пользователям* [users] (музейная публика, музейная аудитория), а также, выходя за рамки его фактического пользователя, ко всему населению,

к которому адресована деятельность учреждения. Понятие публики является центральным для практически всех современных определений музея: «учреждение, служащее делу общества и его развития, доступное широкой публике»¹ (ИКОМ, 2007).

Музей также представляет собой «коллекцию... хранение и экспонирование которой представляет общественный интерес и предназначено для общественного знания, образования и удовлетворения духовных потребностей» (Закон о музеях Франции [Law on the museums of France], 2002) или опять же «учреждение, которое обладает и использует материальные предметы, сохраняет их и экспонирует перед публикой в регулярные часы работы» (Американская ассоциация музеев, Аккредитационная программа, 1973); в определении, опубликованном в 1998 году Музейной ассоциацией Великобритании, прилагательное «общественный/ публичный» [public] заменено существительным «общественность» [people].

Само понятие публики тесно связывает музейную деятельность с музейными пользователями, даже теми, кто не пользуется услугами музея, но потенциально

может извлечь из этого пользу. Под пользователями мы, конечно, понимаем посетителей (общественность/людей в целом), о которых мы думаем прежде всего, забывая, что они не всегда играли главную роль, признаваемую музеем сегодня, так как существует много отдельных групп публики. Музеи, бывшие в первую очередь местами для художественного обучения и территорией ученых и научности, лишь постепенно становились доступными всем и каждому. Процесс открытия музея широкой публике, который привел музейных сотрудников к необходимости проявления интереса ко всем категориям посетителей, а также ко всему населению, которое не посещает музеи, способствовал росту способов интерпретации музея для всех пользователей. Свидетельством этого является появление новых слов, используемых в течение времени: общественность/люди [people], общественность в целом [public at large], непубличный [non-public], дистанционная публика [distant public], люди с ограниченными возможностями [disabled, frail], пользователи [users], посетители [visitors], наблюдатели [observers], зрители [spectators], потребители [consumers], аудитория [audience] и т.д. Развитие профессиональной сферы выставочных критиков, многие из которых представляют себя в качестве «защитников

1. Перевод в соответствии с текстом «Устава Международного совета музеев» (статья 2), опубликованным на русском языке на сайте ИКОМ России.

интересов публики» или «голоса народа», является свидетельством этой тенденции наших дней, когда публика становится центром музейной деятельности. По существу, начиная с конца 1980-х годов мы говорим о действительном «повороте к публике» в музейной работе, чтобы показать растущее значение музейных посетителей и принять во внимание их нужды и ожидания (это соответствует тому явлению, которое мы также называем «коммерческой тенденцией в деятельности музеев», даже если эти два явления не обязательно развиваются в одном направлении).

3. Само собой разумеется, что в моделях музеев-сообществ [community museums] и экомузеев понятие публики расширяется

до охвата всего населения той площади, на которой музей расположен. Население является основой музея, и, в случае с экомузеем, оно становится главным действующим лицом, а не целевой аудиторией учреждения (см. *Общество*).

➡ **Производные слова:**
гласность/публичность [PUBLICITY],
НАЦИОНАЛЬНЫЕ МЕНЬШИНСТВА
[MINORITY PUBLIC], НЕПУБЛИЧНЫЙ,
ОБЩЕСТВЕННОСТЬ В ЦЕЛОМ, ПОСЕТИТЕЛИ
С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ, СВЯЗИ
С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ, ЦЕЛЕВАЯ АУДИТОРИЯ.

☞ **Корреляты:** АУДИТОРИЯ, ЗРИТЕЛИ,
НАСЕЛЕНИЕ, НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
[ENQUIRIES], ОБЩЕСТВЕННОСТЬ/ЛЮДИ,
ОБЩЕСТВО, ОЦЕНКА/НАЛОГ [ASSESSMENT],
ПОЛЬЗОВАТЕЛИ, ПОСЕТИТЕЛИ, ПОСЕЩЕНИЕ,
ПОТРЕБИТЕЛИ, СОЗДАНИЕ ДРУЖЕСТВЕННОГО
ИМИДЖА [LOYALTY BUILDING], СООБЩЕСТВО,
ТУРИСТЫ, ЧАСТНЫЙ, ЭКОМУЗЕЙ, ЭКСПЕРТИЗА
[EVALUATION], ЭКСПЕРТЫ [EVALUATORS].

Х

ХРАНЕНИЕ

с. – эквивалент в английском языке: *preservation*; во французском: *préservation*; в испанском: *preservación*; в немецком: *Bewahrung, Erhaltung*; в итальянском: *preservazione*; в португальском: *presevação*.

Хранить означает защищать предмет или группу предметов от различных опасностей, таких как разрушение, порча, разделение или даже воровство. Эта защита обеспечивается расположением коллекции в одном месте, инвентаризацией, системой безопасности и восстановлением.

В музеологии хранение охватывает всю деятельность, начиная с того момента, когда предмет оказывается в музее, т.е. всю деятельность по приобретению, инвентаризации, регистрации в каталоге, размещению в хранении, консервации и, если необходимо, реставрации. Хранение наследия, как правило, приводит к определенному алгоритму действий: установление процедуры и критериев приобретения материального и нематериального наследия человечества и его окружения, далее управление этими предметами, ставшими

музейными предметами, и, наконец, их консервация. В этом смысле понятие хранения представляет фундаментальный смысл музеев, так как создание коллекций формирует миссию музеев и их развитие. Хранение является одним направлением музейальной деятельности, другим – передача наследия обществу.

1. Политика *приобретения* является в большинстве случаев фундаментальной частью того способа, согласно которому строится деятельность любого музея. Процесс приобретения в музее сводит воедино все методы, благодаря которым музей овладевает материальным и нематериальным наследием человечества: собирание, археологические раскопки, дарение и завещание, обмен, покупка и иногда методы, напоминающие грабеж и похищение (против чего борются ИКОМ и ЮНЕСКО – *Распоряжение* 1956 года и *Конвенция* 1970 года). *Управление коллекциями и контроль над коллекциями* включают всю деятельность, связанную с административной обработкой музейных предметов, т.е. их регистрация в музейном каталоге

или внесение в музейную *инвентарную книгу*, чтобы гарантировать их музейный статус, который в некоторых странах дает им особый правовой статус. После того как предметы внесены в инвентарь, они становятся неотчуждаемыми и неотторжимыми, особенно в государственных музеях. В некоторых странах, таких как США, музеи могут в порядке исключения изымать предметы из своих коллекций путем передачи их в другой музейный институт, уничтожения или продажи. Хранение в запасниках, классификация и контроль всех передвижений предметов внутри и за пределами музея также являются частью управления коллекциями. Наконец, *консервация* преследует цель использовать все способы, необходимые для гарантии сохранности предмета с целью передачи его будущим поколениям, вопреки любым изменениям. В более широком смысле эти действия включают всю систему безопасности (охрана от воровства и вандализма, пожаров и потопов, землетрясений или беспорядков), общие меры, известные как *превентивная консервация* или «все меры и действия во избежание и минимизация будущих разрушений или потерь». Они выполняются внутри контекста или на окружающей среде предмета, но чаще групп предметов, какой бы ни был их возраст

и сохранность. Эти меры и действия косвенные – они не вмешиваются в материалы и структуры предметов. Они не изменяют их внешний вид» (ICOM–СС, 2008). В дополнение к этому *восстановительная/коррективная консервация* – это «все действия, непосредственно применяющиеся к предмету или группе предметов, имеющие цель остановить текущие процессы разрушения или укрепить их структуру. Эти действия выполняются только тогда, когда предметы находятся в таком хрупком состоянии или разрушились в такой степени, что они могут быть потеряны в сравнительно короткий период времени. Эти действия иногда изменяют внешний вид предметов» (ICOM–СС, 2008). *Реставрация* охватывает «все действия, непосредственно применяющиеся к единичному, находящемуся в устойчивом состоянии предмету, имеющие целью способствовать его оценке, пониманию и использованию. Эти действия выполняются только тогда, когда предмет утратил часть своей значимости или функции благодаря прошлым переделкам или разрушению. Они основываются на уважении к оригинальному материалу. Наиболее часто подобные действия изменяют внешний вид предмета» (ICOM–СС, 2008). Чтобы сохранить целостность предметов настолько, насколько возможно, реставраторы выбирают

те способы вмешательства, которые обратимы и могут быть легко опознаны.

2. На практике понятие «консервация» [*conservation*] часто предпочтительнее, чем «хранение» [*preservation*]. Для многих музейных специалистов консервация, которая направлена как на намерение, так и на саму охрану культурного достояния, материального или нематериального, составляет ядро музейной миссии. Это объясняет использование во французском языке слова «хранитель» [*conservateur*] (в английском языке – *curator*, в Великобритании – *keeper*), которое появилось во время Французской революции. Представляется, что долгое время (по крайней мере, в течение XIX столетия) это слово лучше всего описывало функцию музея. Более того, современное определение музея ИКОМ (2007) не использует термин «хранение» [*preservation*], чтобы охватить понятия приобретения [*to acquire*] и консервации [*to conserve*]. С этой точки зрения понятие консервации следует, вероятно, рассматривать в более широком смысле, включая вопросы инвентаризации и хранения в запасниках. Тем не менее, оно вступает в противоречие с тем фактом, что консервация (например, в Комитете консервации ИКОМ) гораздо более четко связана с работой непосредственно по консервации

и реставрации, описанной выше, чем с управлением и контролем над коллекциями. Сформировались новые профессиональные сферы деятельности, в частности, архивариус [*archivist*] и регистратор коллекций [*registrar*] – специалисты отдела учета музейных предметов и музейных коллекций. Понятие хранения учитывает всю эту деятельность.

3. Кроме того, понятие хранения стремится объективизировать неизбежные противоречия, существующие между этими функциями (не говоря уже о противоречиях между хранением и коммуникацией или исследованием), которые часто становились мишенью критики: «Идея консервации наследия „знаменует регрессию к анальной стадии“¹ всех капиталистических обществ» (Baudrillard, 1968; Deloche, 1985, 1989). Одновременно, ряд стратегий приобретения, например, включают правила изъятия произведений из музея (Neves, 2005). Проблемы выбора, стоящие перед реставраторами, и, вообще говоря, выбора, который необходимо сделать относительно действий по консервации предметов (что сохранить и от чего отказаться?) являются, наряду с изъятием предметов из музея, одними из наиболее спорных вопросов в музейном менеджменте. Наконец, музеи все больше

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 97.

приобретают и сохраняют нематериальное наследие, что преподносит новые проблемы и заставляет музеи искать техники консервации, которые можно применять к этим новым видам наследия.

☞ **Корреляты:** ВЕЩИ [THINGS], ДОКУМЕНТ, ИМУЩЕСТВО [GOODS], ПАМЯТНИК, ПРЕДМЕТЫ [ITEMS], ПРИОБРЕТЕНИЕ, РАБОТА, РЕЛИКВИЯ (СВЯЩЕННАЯ), СЕМИОФОР [SEMIOPHORE], СОБСТВЕННОСТЬ; ВОССТАНОВИТЕЛЬНАЯ/КОРРЕКТИВНАЯ [REMEDIAL] КОНСЕРВАЦИЯ, ОХРАНА, ПРЕВЕНТИВНАЯ КОНСЕРВАЦИЯ; ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ; ИЗЪЯТИЕ ПРЕДМЕТА ИЗ МУЗЕЯ, РЕСТИТУЦИЯ; ИНВЕНТАРЬ/ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ, КОНТРОЛЬ НАД КОЛЛЕКЦИЯМИ [COLLECTION OVERSIGHT], МЕНЕДЖЕР ПО РАБОТЕ С КОЛЛЕКЦИЯМИ [COLLECTION MANAGER], РЕСТАВРАТОР, УПРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИЯМИ, ХРАНИТЕЛЬ [CURATOR], ХРАНИТЕЛЬ [CONSERVATOR]; МАТЕРИАЛЬНОЕ, НАСЛЕДИЕ, НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ; СООБЩЕСТВО.

Э

ЭКСПОЗИЦИЯ

ж. (начало XV века, от старофр. *exhibicion*, от лат. *exhibitionem*, сущ. *exhibitio*, от *exhibere* «показывать, представлять») – эквивалент в английском языке: *exhibition* (*lit. to hold out* – «предлагать», «протягивать», от лат. *ex-* – «out» и *habere* – «to hold»); во французском: (от лат. *expositio*, *gen. espositio* – *exposé*, *explication* [с фр. «изложение», «объяснение-и») *exposition*; в испанском: *exposición*; в немецком: *Austellung*; в итальянском: *esposizione*, *mostra*; в португальском: *exposição*, *exhibiçāo*.

Термин «экспозиция» относится к результату деятельности, направленной на экспонирование чего-либо, к тому, что экспонируется, как к единому целому, а также к месту, где что-либо экспонируется. «Давайте рассмотрим определение экспозиции, заимствованное извне и не выбранное нами. Этот термин – вместе с сокращенным от него термином „экспонат“ – означает акт демонстрации предметов публике, экспонируемые предметы (экспонаты) и пространство, где имеет место быть данная демонстрация» (Davallon, 1986). Произшедший от латинского слова «*expositio*», французский термин «*exposition*» (в старофранцузском начала XII

столетия – *exposiciūn*) первоначально одновременно имел (1) переносное значение «объяснение», «*exposé*» [с фр. «изложение»]; (2) буквальное значение «выставление», а также «подкидывание» (брошенного ребенка, в испанском языке термин «*expósito*» [подкинутый, подкидыш] используется до сих пор); (3) общее значение «показывать, демонстрировать; выставление на показ» [англ. *display*]. В XVI веке французское слово «*exposition*» имело значение «предъявление» («рекламирование товаров»), затем (в XVII веке) оно могло означать «оставление» [англ. *abandonment*], «первоначальное представление, презентация» (для объяснения работы) или «местоположение» (здания). Французское слово «*exhibition*», означающее показ, выставку художественных произведений, в XVIII столетии имело одинаковое значение как во французском, так и в английском языках, при этом его использование во французском языке в отношении презентации произведений искусства позже уступило место слову «*exposition*». С другой стороны, слово «*exposition*»

в английском языке означает: (1) изложение значения, смысла или намерения; (2) показ новых продуктов, сохраняя тем самым ранние французские значения этого слова. Сегодня французский термин «*exposition*» и английский «*exhibition*» имеют одинаковое значение, которое относится к демонстрации экспонатов всех видов в определенном пространстве для публичного осмотра; также самим экспонатам и пространству, в котором этот показ имеет место быть. С этой точки зрения каждое из этих значений определяет отчасти разные составные элементы понятия «экспозиция».

1. Экспозиция, понимаемая как вместилище или место, где выставлено содержимое (также как музей представляется одновременно и функцией, и зданием), характеризуется не построением или архитектурой этого пространства, а самим пространством. Даже если экспозиция выступает в качестве одной из характеристик музеев, она обладает намного более широким применением, так как также может быть создана коммерческими организациями (рынок, магазин, художественная галерея). Она может быть организована в закрытом помещении, а также на открытом воздухе (в парке или на улице) или *in situ*, т.е. без перемещения предметов с их естественных природных, исторических или археологических мест. Рассматриваемые

с этой точки зрения, экспозиционные пространства ограничиваются не только вместилищем и его содержимым, но также его пользователями: посетителями и музейными специалистами, т.е. людьми, которые входят в это специфическое пространство и разделяют общий опыт всех посетителей экспозиции. Экспозиционное пространство, таким образом, является особым пространством общественного взаимодействия, результат которого может быть оценен. Подтверждением этому служит рост знаний посетителя и расширение специального поля исследований, связанных с коммуникативным аспектом этого пространства и со всеми взаимодействиями, присущими этому пространству или всем образам и идеям, которые это пространство может вызывать.

2. Как результат акта экспонирования, экспозиции рассматриваются сегодня в качестве одной из главных функций музея, который, согласно последнему определению ИКОМ, «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие человечества...». В соответствии с моделью PRC (Reinwardt Academie) экспозиция является частью более широкой музейной функции коммуникации, которая также включает образовательную и издательскую деятельность. С этой точки зрения

экспозиции являются фундаментальной чертой музеев в той мере, насколько последние подтверждают, что представляют собой превосходные места для чувственного восприятия, предоставляя предметы для обозрения (т.е. визуализации), монстрации (действие в форме демонстрации) и остенции (в первоначальном значении – выставление священных предметов для поклонения). Посетитель находится среди определенных предметов, которые могут экспонироваться ради своей собственной значимости (картины, реликвии) или с целью пробудить идеи или мысли (замещение одного другим, экзотика). Если музеи можно определить как места музеефикации [musealisation] и визуализации, экспозиции тогда предстают в качестве «объяснительной визуализации отсутствующих фактов посредством методов и предметов, используемых для показа этих фактов в качестве символов» (Schärer, 2003). Витрины и системы для повески картин являются изобретениями, которые служат разделению реального мира и воображаемого мира музеев. Они не играют никакой другой роли, кроме как обозначают объективность, гарантируют дистанцию (создают *дистанцию* [distancing], как сказал Бертольд Брехт о театре) и дают нам понять, что мы находимся в другом мире, мире искусственном, воображаемом.

3. Экспозиции, когда они понимаются как совокупность экспонируемых предметов, включают *музеалии* [musealia], музейные предметы или «подлинные вещи» [«real things»], наряду с их воспроизведениями [substitutes] (слепки, копии, фотографии и т.д.), экспозиционный материал (экспозиционные инструменты, такие как витрины, перегородки или экраны) и информационные инструменты (тексты, фильмы или другие мультимедийные продукты) и практического значения рекламные вывески. С этой точки зрения экспозиция работает как особая коммуникативная система (McLuhan и Parker, 1969; Камерон, 1968), основанная на «подлинных вещах» и сопровождаемая другими предметами материальной культуры, позволяющими посетителю лучше установить значимость первых. В этом контексте каждый из элементов, представленных в экспозиции (музейные предметы, воспроизведения, тексты и т.д.), может быть определен как *экспонат*. В этой ситуации не стоит вопрос воссоздания действительности, которая не может быть перемещена в музей («подлинная вещь» в музее уже замещает собой реальность, и экспозиция может предложить образы только аналогичные реальным). Через этот механизм экспозиция передает информацию о действительности. Экспонаты в экспозиции

работают как знаки (семиотика), а экспозиция являет собой коммуникативный процесс, чаще всего односторонний, незавершенный и часто интерпретируемый очень разными способами. Термин «экспозиция» [exhibition] в том виде, как он употребляется здесь, отличается от термина «презентация» [presentation], поскольку первый соответствует, если не дискурсу, физическому и дидактическому, то, по крайней мере, большому комплексу предметов, выставленных на обозрение. В то время как второй термин обозначает показ товаров на рынке или в магазине и может характеризоваться пассивностью. При этом в обоих случаях необходим профессионал (дизайнер, экспозиционер) для достижения желаемого уровня качества. Эти две ступени – презентация и экспозиция – объясняют разницу между дизайном и экспозиционным дизайном, показом экспонатов [exhibit display]. В первом случае дизайнер начинает с пространства и использует экспонаты для заполнения этого пространства; в то время как во втором он начинает с экспонатов и стремится лучшим образом выразить их суть, найти лучший язык, чтобы заставить их говорить. Эти различия менялись в течение различных периодов времени в соответствии со вкусами и стилями и относительной значимости людей, организующих

пространство (художники, дизайнеры, экспозиционеры). Однако образцы экспозиций также менялись согласно дисциплинам и целям показа. Ответы на вопросы, касающиеся терминов «показывать» [to show] и «передать» [to communicate], охватывают огромное поле, позволяющее нам набросать историю и типологию экспозиций. В соответствии с тем, имела или нет экспозиция коммерческий характер (научная экспозиция, блокбастер, сценарная экспозиция, коммерческая экспозиция), и в соответствии с общей концепцией музеографа (экспозиционный дизайн с акцентом на предмет [exhibit design for the object], на определенную точку зрения или подход и т.д.) мы можем вообразить использовавшиеся средства (предметы, тексты, двигающиеся образы, окружение, цифровые информационные технологии, мультимедийные и мультимедийные экспозиции). И мы отмечаем, что посетитель-зритель стал все более и более вовлеченным в эту большую область возможностей.

4. Французские слова «*exposition*» и «*exhibition*» различаются, поскольку «*exhibition*» сегодня имеет уничижительное значение. К 1760 году слово «*exhibition*» могло использоваться во французском и английском языках для обозначения выставки живописи, но смысл слова снизился во французском языке

до определения представлений, выступлений (спортивные выступления) или мероприятий, имеющих место в неприличных, в глазах общества, местах. Также обстоит дело с производными словами «*exhibitionist*» [эксгибиционист] и «*exhibitionism*» [эксгибиционизм], в английском языке еще более непосредственно относящимся к неприличным действиям. Критика экспозиций часто наиболее жестока, когда она высказывается с той позиции, что экспозиция не является тем, чем она должна быть – и по аналогии, что должен делать музей – но стала прилавком торговцев, слишком коммерческой или агрессивной по отношению к публике.

5. Развитие новых технологий и системы автоматизированного проектирования активизировало создание музеев в интернете с экспозициями, которые можно посетить только через экран монитора или с помощью цифровых носителей. Вместо использования термина «виртуальная выставка/экспозиция» [virtual exhibition] (точное значение которого было бы «возможная экспозиция» [possible exhibition], т.е. потенциальный ответ на запрос о «показе, демонстрации») относительно этих специфических экспозиций, осматриваемых в Интернете, мы предпочитаем термины «цифровая» [digital] или «кибер-экспозиция» [cyber exhibition]. Они открывают

возможности (собирающие предметы, новые способы экспонирования, анализа и т.д.), которыми не всегда обладают традиционные экспозиции материальных предметов. В то время как на данный момент они едва ли представляют конкуренцию экспозициям подлинных предметов в традиционных музеях, вполне возможно, что их развитие повлияет на методы, используемые в музеях сейчас.

☞ **Производные слова:** ВРЕМЕННАЯ ВЫСТАВКА, ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА, ВЫСТАВОЧНЫЕ ГАЛЕРЕИ, ВЫСТАВОЧНЫЙ КАТАЛОГ, ДИЗАЙНЕР ЭКСПОЗИЦИИ, КИБЕР-ВЫСТАВКА/ЭКСПОЗИЦИЯ, КОММЕРЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА/ЭКСПОЗИЦИЯ, КУРАТОР ВЫСТАВКИ, МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА, НАЦИОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА, ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА, ПОСТОЯННАЯ ВЫСТАВКА (ДОЛГОВРЕМЕННАЯ ИЛИ КРАТКОВРЕМЕННАЯ ВЫСТАВКА), СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА/ЭКСПОЗИЦИЯ, СЦЕНАРИЙ ВЫСТАВКИ/ЭКСПОЗИЦИИ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИСКУССТВА [EXHIBITION STUDIES], ЭКСПОЗИЦИОНЕР, ЭКСПОЗИЦИОННАЯ/ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА, ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН, ЭКСПОЗИЦИЯ/ВЫСТАВКА НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ, ЭКСПОЗИЦИЯ/ВЫСТАВКА *IN SITU*, ЭКСПОНАТ, ЭКСПОНИРОВАТЬ.

☞ **Корреляты:** ВИЗУАЛИЗАЦИЯ, ВИТРИНА, ВЫМЫШЛЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ВЫСТАВКА/ПОКАЗ [DISPLAY], ВЫСТАВОЧНЫЙ ИНСТРУМЕНТ, ГАЛЕРЕЯ, ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ДЕКОРАЦИЯ, ИНСТАЛЛИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО, ИНСТАЛЛЯЦИЯ, КОММУНИКАЦИЯ, ДЕМОНСТРАЦИЯ, ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ, ДИОРАМА, МЕТАФОРА, МЕХАНИЗМ, МОДЕЛЬ, НОСИТЕЛЬ И ТРАНСЛЯТОР ИНФОРМАЦИИ [MEDIUM – MEDIA] /СРЕДСТВА

МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ / МЕДИА [MEDIA], ОТКРЫТИЕ, ОСТЕНЦИЯ, ПОКАЗ [SHOW], ПОСЛАНИЕ, ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, ПРЕЗЕНТАЦИЯ, ПРОЕКТНЫЙ МЕНЕДЖЕР, ПРОСТРАНСТВО, РАЗВЕСКА, СИСТЕМЫ ПОВЕСКИ КАРТИН, СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО, СРЕДСТВО/МЕТОД, УЧЕТ [POSTING], ХУДОЖНИК [DECORATOR], ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН, ЭКСПОЗИЦИЯ [EXPOSITION], ЯРМАРКА/ВЫСТАВКА.

ЭТИКА

ж. (от греч. *этос* – обычай, нрав) – эквивалент в английском языке: *ethics*; во французском: *éthique*; в испанском: *etica*; в немецком: *Ethik*; в итальянском: *etica*; в португальском: *ética*.

В общих чертах этика является философской дисциплиной, которая занимается идентификацией ценностей, которые руководят поведением частного и публичного человека. Далекая от того, чтобы просто быть синонимом морали, как это нередко считается, этика являет собой противоположность этому настолько, насколько выбор ценностей не обусловлен определенным набором правил, являясь, скорее, свободно избираемым человеком поступком. Это различие очень важно по причине вытекающих из него следствий для музеев, ибо музей является институтом, т.е. феноменом, который существует согласно общественному договору и который может быть изменен.

В рамках музея этика может быть определена

как дискуссионный процесс, направленный на установление фундаментальных ценностей и принципов, на которых строится деятельность музеев. Этика приводит к формированию принципов, опубликованных в кодексах музейной этики, одним из примеров которых является «Кодекс музейной этики ИКОМ».

1. Этика стремится направлять управление музеями. С моральной точки зрения на мир, действительность представляет собой субъект системы моральных устоев, которая определяет место, занимаемое каждым человеком. Эта система устанавливает идеал, высшую ступень, к которой каждый обязан стремиться, в совершенстве исполняя свою функцию, что понимается как добродетель (Платон, Цицерон и др.). Напротив, этический, нравственный взгляд на мир основан на признании его хаотичности и неорганизованности, случайности, без каких бы то ни было установленных систем поведения. Сталкиваясь с этим мировым беспорядком, отдельные лица являются единственными судьями того, что для них лучше (Ницше, Делёз); только они сами должны решать, что для них является добром, а что злом. Между этими двумя радикальными взглядами, моральной системой и этическим беспорядком, срединный путь возможен настолько, насколько возможно

для людей свободно прийти к соглашению о признании общих ценностей (таких как принцип уважения человека). Кроме того, именно этическая точка зрения обуславливает в целом то, как современные демократии определяют ценности. Это фундаментальное различие до сих пор влияет на разницу между двумя типами музеев или двумя путями осуществления их деятельности. Представляется, что некоторые наиболее традиционные музеи, такие как музеи изящных искусств, следуют заранее установленному порядку: их коллекции производят впечатление священных и определяют модель поведения различных действующих лиц (хранителей и посетителей), а также чувство священного долга, с которым последние выполняют свои задачи. С другой стороны, некоторые музеи, возможно, более внимательно относящиеся к практической действительности человеческой жизни, не считают себя субъектами, воплощающими абсолютные ценности, и постоянно пересматривают их. Это могут быть музеи, находящиеся в большем контакте с реальной жизнью, такие как антропологические, стремящиеся постичь часто меняющуюся этическую реальность, или так называемые общественные музеи [«social museums»], для которых вопросы и практические альтернативы


(политические или общественные) более важны, нежели культ коллекций.

2. В то время как разница между этическим и моральным вполне понятна во французском и испанском языках, в английском термин «этика» предполагает больше возможностей для толкований (*éthique* с французского на английский можно перевести «этика» или «мораль»). Поэтому вариант «Кодекса музейной этики ИКОМ» (2006) перевели с английского языка на французский как *Code de déontologie* (в испанском – *Código de deontología*). Однако позиция, выраженная в Кодексе, является, несомненно, предписывающей и нормативной (и очень близкой тем позициям, которые выражены в кодексах Музейной ассоциации Великобритании [the UK Museums Association] и Американской ассоциации музеев [the American Association of Museums]). Он изложен в восьми главах, которые определяют фундаментальные основания музейной деятельности, делающие возможным (предположительно) гармоничное развитие музейного института в рамках общества: (1) Музеи несут ответственность по защите, документации и пропаганде природного и культурного наследия человечества (для открытия музея необходимы институциональные, физические и финансовые ресурсы). (2) Музеи, которые хранят коллекции, делают это

для блага общества и его прогресса (вопросы приобретения и перемещения коллекций). (3) Музеи сохраняют важнейшие свидетельства для построения и распространения знания (деонтология исследований или собранных свидетельств). (4) Музеи предоставляют возможность для оценки, понимания и управления природным и культурным наследием (деонтология экспозиционной деятельности). (5) Музеи обладают ресурсами, предоставляющими возможности для других услуг и получения выгоды обществом (пункты, посвященные экспертизе). (6) Музеи работают в тесном сотрудничестве с сообществами, из которых происходят их коллекции, а также с теми, которым он служит (пункты, посвященные собственности культурных ценностей). (7) Музеи работают согласно юридической основе (признание законодательной базы). (8) Музеи работают на профессиональной основе (профессиональное поведение и конфликты интересов).

3. Третьим видом влияния на музеи понятия этики является его вклад в определение музеологии как музеальной этики. С этой точки зрения музеология не представляет собой науку в развитии (как было предложено 3. Странским), так как изучение возникновения и эволюции музеев не следует методам как гуманитарных, так и естественных

наук настолько, насколько музей есть институт гибкий и способный к видоизменениям. Однако как инструмент общественной жизни музеи требуют бесконечной возможности выбора, чтобы определить ту цель, согласно которой этот инструмент будет использован. И именно здесь выбор цели, которой вся совокупность методов может быть подчинена, есть не что иное, как выбор этических норм. В этом смысле музеология может быть определена как музеальная этика, так как именно этика решает, чем музей должен быть, и цели, которым он должен быть подчинен. Это является этическим контекстом, в котором было возможно создать деонтологический кодекс ИКОМ для управления музеями – деонтологию, которая составляет Кодекс этики, принятый в социопрофессиональных группах и служащий ей как дополнительный свод норм и правил.

 **КОРРЕЛЯТЫ:** ДЕОНТОЛОГИЯ, МОРАЛЬ, ЦЕННОСТИ.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ADOTEVI S., 1971. "Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains", in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p. 19–30.
- ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2nd ed.
- ALEXANDER E.P., 1983. *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.
- ALEXANDER E.P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.
- ALLARD M. et BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.
- ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.
- AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EDCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in Practice. Museum Education Principles and Standards*, Washington, American Association of Museums. Available on the internet: <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf>
- ARPIN R. et al., 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.
- BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. "La notion de Patrimoine", *La Revue de l'Art*.
- BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.
- BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.
- BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.
- BASSO PERESSUT L., 1999. *Musées. Architectures 1990–2000*, Paris/Milan, Actes Sud/Motta.
- BAUDRILLARD J., 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- BENNET T. 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.
- BOISSY D'ANGLAS F.A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement...* 25 pluviôse an II.

- BROWN GOODE G., 1896. "The principles of museum administration", *Report of Proceedings with the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.
- BUCK R., GILMORE J.A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.
- BURCAW G.E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3rd ed.
- BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.
- CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- CAMERON D., 1968. "A viewpoint: The Museum as a communication system and implications for museum education", in *Curator*, n° 11, p. 33-40: 2 vol.
- CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.
- CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patri-moine*, Paris, Le Seuil.
- CHOAY F., 1968. "Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain", in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.
- DANA J.C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.
- DAVALLON J., 1992. "Le musée est-il vraiment un média", *Public et musées*, n° 2, p. 99-124.
- DAVALLON J., 1995. "Musée et muséologie. Introduction", in *Musées et Recherche*, Actes du colloque tenu à Paris, les 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1993, Dijon, OCIM.
- DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON J., 2006. *Le don du patri-moine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claque-murer pour ainsi dire tout l'univers: La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.
- DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.

- DELOCHE B., 2007. "Définition de musée", in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan.
- DEOTTE J.-L., 1986. "Suspendre – Oublier", 50, *Rue de Varenne*, n° 2, p. 29–36.
- DESVALLÉES A., 1995. "Émergence et cheminement du mot "patrimoine"", *Musées et collections publiques de France*, n° 208, septembre, p. 6–29.
- DESVALLÉES A., 1998. "Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition", in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205–251.
- DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- DUBÉ P., 1994. "Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale", *Musées*, vol. 16, n° 1, p. 30–32.
- FALK J.H., DIERKING L.D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- FALK J.H., DIERKING L.D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.
- FERNÁNDEZ L.A., 1999. *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ L.A., 1999. *Museología e Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FINDLEN P., 1989. "The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy", *Journal of the History of Collections*, vol. 1, n°1, p. 59–78.
- GABUS, J., 1965. "Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques", *Museum*, XVIII, n° 1, p. 51–59 et n° 2, p. 65–97.
- GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française.
- GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- GREGOROVÁ A., 1980. "La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée", *MuWoP- DoTraM*, n°1, p. 19–21.
- HAINARD J., 1984. "La revanche du conservateur", in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- HEGEL G. W. F., 1807. *Phénoménologie de l'esprit*, tr. fr. BOURGEOIS B., Paris, J. Vrin, 2006.
- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.
- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1995. *Museum, Media, Message*. London, Routledge.

- ICOM, 2006. *Code of Ethics for Museums*. Paris. Available on the internet: http://icom.museum/code2006_eng.pdf
- ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterise the conservation of tangible cultural heritage*. On the occasion of the 15th Triennial Conference, New Delhi 22–26 September, 2008. Available on the internet: ICOM-CC Resolution on Terminology English.pdf
- JANES R.R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.
- KARP I. et al. (Ed.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.
- KLÜSER B., HEGEWISCH K. (dir.), 1998. *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard.
- KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2nd ed.
- LASSWELL H., 1948. "The Structure and Function of Communication in Society", in BRYSON L. (Ed.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.
- LEIBNIZ G.W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687–1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- LENIAUD J.M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.
- LUGLI A., 1998. *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro.
- MALINOWSKI, B., 1944. *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- MALRAUX A., 1947. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.
- MAROÉVIĆ I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.
- MAROÉVIĆ I., 2007. "Vers la nouvelle définition du musée", in MAIRESSE F., DESVALLÉES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 137–146.
- MAUSS M., 1923. "Essai sur le don", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143–279.
- MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par B. Deloche et F. Mairesse avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.
- VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctoral thesis.
- MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.
- MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.

- NEICKEL C.F., 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig.
- NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, April. Available on the internet: http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html
- NORA P. (dir.), 1984–1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2004. *Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec*. Available on Internet: <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm>
- PERRET A., 1931. “Architecture d’abord!”, in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.
- PINNA G., 2003. [Proposition de définition du musée – participation à la discussion sur le forum ICOM-L], *ICOM-L*, 3 décembre. Available on the internet: <http://home.ease.lsoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l>
- PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.
- POMIAN K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard.
- POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, Actes du colloque, 3–5 juin 1993, Paris, Klincksieck.
- POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.
- POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.
- POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.
- PREZIOSI D., 2003 FARAGO C., *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.
- PUTHOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n°1, Paris, p. 2–17.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l’art en Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.
- RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l’espace public*, Paris, L’Harmattan.
- RÉAU L., 1908. “L’organisation des musées”, *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146–170 et 273–291.
- RENAN E., 1882. *Qu’est-ce qu’une nation ?*, Conférence en Sorbonne, le 11 mars.
- RICO J.C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.

- RIEGL A., 1903. *Der Moderne Denkmalkultus*, tr. fr. *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.
- RIVIÈRE, G.H., 1978. "Définition de l'écomusée", cité dans "L'écomusée, un modèle évolutif", in DESVALLÉES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.
- RIVIÈRE, G.H., 1981. "Muséologie", repris dans RIVIÈRE, G.H. et alii., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RIVIÈRE G.H. et alii., 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RUGE A. (dir.), 2008. *Référentiel européen des professions muséales*, ICTOP. Available on the internet.
- SCHÄRER M.R., 2003. *Die Ausstellung - Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.
- SCHEINER T., 2007. "Musée et muséologie. Définitions en cours", in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.
- SCHREINER K., 1985. "Authentic objects and auxiliary materials in museums", *ICOFOM Study Series*, n° 8, p. 63-68.
- SCHULZ E., 1990. "Notes on the history of collecting and of museums", *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, p. 205-218.
- SCHWEIBENZ W., 2004. "Le musée virtuel", *ICOM News*, Vol. 57 [première définition en 1998], n° 3, p. 3.
- SHAPIRO R. 2004. "Qu'est-ce que l'artification ?", in *L'individu social*, XVII^e Congrès de l'AISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004. Available on the internet: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf>
- SCHOUTEN F., 1987. "L'Éducation dans les musées: un défi permanent", *Museum*, n° 156, p. 241 sq.
- SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.
- SPIELBAUER J., 1987. "Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation", *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 271-277.
- STRÁNSKÝ Z.Z., 1980. "Museology as a Science (a thesis)", *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.
- STRÁNSKÝ Z.Z., 1987. "La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir ?", *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 295.
- STRÁNSKÝ Z.Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.

- TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.
- TOBELEM J.-M., 2005. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.
- TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.
- UNESCO, 1972. *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris, 16 November. Available on the internet: whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf
- UNESCO, 1993. *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Paris, 10 décembre 1993). Available on the internet: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831leo.pdf>
- UNESCO, 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. Available on the internet: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>
- VAN LIER H., 1969. "Objet et esthétique", *Communications*, n° 13, p. 92-95.
- VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion books.
- VICQ d'AZYR, F., POIRIER, DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Rééd. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p. 175-242, p. 177 et 236.
- WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2^e éd.
- WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.
- WIENER N., 1948. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.
- ZUBIAUR CARREÑO F.J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.

**Ключевые
понятия музеологии**

Подписано в печать 21.05.2012

Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Август Борг»
121009, г. Москва, Шубинский пер., д. 2/3