# Экспонат музея как текст культуры

Курсовая работа

Составитель: студентка 12 "Б" класса: Русяева Ксения Михайловна

Самарский Муниципальный Университет Наяновой

Кафедра философии

Самара, 2001г.

1.1. С возрастанием роли искусства в современном мире, перед философами нашего времени как никогда остро стоит вопрос о его существовании. Безусловно, одними из главных аспектов рассмотрения этой темы будут являться проблемы гениальности творца художественного объекта, непосредственного появления на свет произведения искусства, актуальности и элитарности того или иного направления, метода, жанра… Однако стоит заметить, что эти вопросы уже не одно столетие волнуют как искусствоведов, так и простых потребителей культурных явлений. Проблема же, возникающая на рубеже XIX и XX веков, и с каждым годом становящаяся все более и более актуальной, представляет собой рассмотрение особой сферы бытия искусства – музейного бытия.

Музейное искусство – огромная сфера культуры, охватить которую под силу лишь совокупности специальных сфер знания. Исследования музейного дела на сегодняшний момент еще не полностью оформились в отдельную науку, однако, несмотря на это, мы можем констатировать, что наряду с внешними проблемами, связанными с типологией, документацией, техническим оснащением музеев, существуют и исследования, пытающиеся проникнуть вглубь феномена музейной экспозиции. Эти попытки с философской точки зрения осмыслить суть музея ставят перед собою задачи понять, что же представляет основу этого явления, почему с каждым годом возрастает интерес к нему, что заставляет человека создавать экспозицию и посещать ее.

1.2.Ознакомившись со многими искусствоведческими, культурологическими и философскими работами, становится очевидным, что большинство авторов, пытаясь найти ответы на поставленные вопросы, смотрят в корень существующей проблеме, – а именно за основу своего исследования берут «минимальную единицу» музейной терминологии – «экспонат». Рассматривая его с различных точек зрения, авторы приходят к открытиям, важным для понимания феномена музея в целом. Сопоставляя взгляды на эту проблему ведущих современных мыслителей и приводя некоторые свои размышления, в этой работе мы попытаемся осмыслить экспонат музея как текст культуры, то есть «смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором читателю. Смысл текста определяется к внетекстовой реальности, другим текстам, к личности, памяти и иным качествам передающего и принимающего сообщение. Текст выполняет три основных функции: передачу информации, выработку новой информации и память (хранение информации). Текст … в наибольшей мере реализует творческую функцию, являясь генератором новой информации» [1] , то есть становится причастным к акту художественной коммуникации.

1.3. В своей работе хотелось бы рассмотреть различные способы существования музейного экспоната как текста культуры в зависимости от временных, пространственных ограничений, от разных способов его репрезентации, а так же от отношений между автором экспозиции и реципиентом, без которых художественный текст никогда бы не мог мыслиться как некий язык, некое семиотическое целое, нечто, делающее музей одним из способов бытия искусства.2.1.Уходя в прошлое, любое исторически и социально значимое событие все же не покидает этот мир. Оставаясь за чертой сегодняшнего дня, оно не перестает жить, существовать. Оно просто переходит в другую временную реальность. Это реальность нашего сознания, общечеловеческой памяти. Событие, явление прошлого продолжает жить. Только оно теперь не протяженно, а зафиксировано. Факт прошедшего времени становится подобным одной из частичек пестрой мозаики-головоломки, пазла, где каждая фигура должна в конечном итоге занять свое место, ограниченное линиями своих «соседок». Можно сказать, что в такой игре позиция каждого сектора уже предопределена заранее. Любая фигура может встать исключительно на свое, заданное ей, место. Однако рука человека может пропустить какие-то составляющие. Мозаичные частички теряются, мнутся, рвутся, случайно (а быть может и сознательно) пачкаются. В конечном итоге, создавая из мелких фигурок единое изображение, мы вдруг обнаруживаем, что картина не может предстать перед нами во всей своей полноте. В результате нашего халатного отношения, мы сами и упускаем уникальную возможность посмотреть, что же получается, если соединить во единое все составляющие. Частицы этой головоломки – своеобразные хранители информации. Это вещественная память.

Знаменитый американский исследователь в области теоретической и прикладной социальной психологии Эллиот Аронсон в своей книге «Общественное животное», определяя феномен памяти, говорит о ее реконструктивности. Ушедшие из реального бытия явления выстраиваются заново в нашем сознании, «…мы не записываем буквально трансляцию прошлых событий, подобно магнитофону или видеомагнитофону, а вместо этого воссоздаем многие наши воспоминания из кусочков, частей, которые можем вспомнить…» [2] . В приведенном высказывании автор говорит о памяти каждого конкретного индивида в отдельности. Однако такое определение корректно употреблять и в связи с разговором о памяти общества в целом.

Одно из главных качеств человеческого сознания – способность к забыванию. Если не будет существовать нечто, что бы напоминало нам о неком событии, со временем наше представление о нем практически полностью сотрется из нашего мозга. Именно поэтому стоит отметить особую важность тех факторов, которые не позволяют нам бесследно потерять образ того или иного явления.

В своем произведении «Тошнота» Жан-Поль Сартр представляет читателям свое мнение относительно этой проблемы: «…каждый предмет … обстановки – воспоминание… Прошлое – это роскошь собственника.» [3] .

2.2. Действительно, вещи – это и есть те факторы, которые дают нам возможность вспомнить что-либо, или даже реконструировать какое-нибудь явление, исходя из наглядных представлений и руководствуясь нашими же собственными ожиданиями того, что могло бы произойти. Любой предмет несет в себе не только утилитарные, функциональные характеристики. Он в это же время является и носителем определенной информации, своеобразным знаком. Предмет, сделанный, человеком, зачастую имеет большую продолжительность жизни, нежели его создатель. Вещь начинает существовать отдельно от своего хозяина. Из временных рамок, ограничивающих эпоху, в которую произошло его рождение, предмет переходит во временное пространство следующей эпохи. Для нового сознания вещь, пришедшая из реальности прошлого есть продукт умерших. Его создатели не мыслятся теперь никак иначе чем люди, которые когда-то жили, которые ушли в безызвестность, оставив после себя свои творения.

Бытие настоящего невозможно без прошлого бытия. Осознание «здесь и сейчас» не возможно без допущения «там и тогда», впрочем, как и без мысли о «где-то и потом». Точка сегодняшнего момента может быть отмечена только на той прямой времени, система координат которой предполагает как плюс, так и минус бесконечность. Мы не можем осязать, ощущать предметы будущего. О них можно только строить догадки, основанные на интуитивном знании или научных гипотезах. Прошлое же можно «увидеть», так как оно уже осуществило себя в вещественной действительности. В этом смысле, хранителем всего этого вещественного прошлого можно назвать такое явление как музей, с помощью которого возможно «недействительное восстановление прошлого живого» [4] (курсив мой – К.Р.).

2.3 Независимо от отношения общества к искусству, культуре, истории в целом, различного для каждой эпохи, музей все равно сохранял и будет сохранять свою основную функцию. На сегодняшний день мы можем выделить огромное количество типов и видов музеев, но все они будут отвечать одному основному принципу – все они «охраняют и передают культурные традиции, которым грозит исчезновение либо под влиянием прогресса, либо в ходе борьбы различных культур. Музей, таким образом, осуществляет важнейшую функцию в системе культуры: обеспечивает непрерывность ее развития – общечеловеческого, национального, социального» [5] .

Так мы приходим к заключению, что музей можно назвать своеобразной летописью времени. Сохраняя и демонстрируя экспонаты, он расказывает человечеству о ходе исторического процесса, подобно тому как это делал бы какой-либо письменный источник. Это можно объяснить и исходя из того, что «человек живет в мире культуры и постигает ее, овладевая ею. Это овладевание культурой рождает определенное знание ее, но человек не только овладевает миром культуры, но и производит его, и тем самым противопоставляет его себе. Он ставит культуру перед собою, пред- ставляет ее, делает культуру не только предметом овладения, но и предметом понимания» [6] .Семиотический характер любой музейной экспозиции выражается в комбинации знаков, несущих в себе понятия и представления о явлениях природы и деятельности человека. Таким образом, комплекс музейных экспонатов может рассматриваться как своеобразный текст, описание когда-либо и чего-либо происходящего. В этой связи хотелось бы отметить комлексность любой музейной экспозиции как основную черту демонстрации памятников прошлого. Вся экспозиция, весь музей, даже можно сказать, все мировой собрание музеев есть единое описание человеческой жизни. Вместе с тем не стоит умалчивать и о значимости каждого экспоната в отдельности. «Первоэлемент "музейного универсума" – музейный предмет, экспонат» [7] обладает свойствами репрезентативности и информативности, «несущие в себе понятия значения и смысла» [8] , которые проявляются в общей экспозиции. Таким образом, экспонат музея будет являться своеобразным текстом культуры. Рассмотрению этого явления и будет посвящена эта работа, цель которой – выявить специфические черты этого феномена.

2.4.1.Само слово «музей» уходит своими корнями в культуру Древней Греции. Выражение «museion» на русский язык буквально переводится как храм муз. Однако, музей греков был отличным от нашего понимания этого выражения. В античности это заведение рассматривалось как место созерцания, миросозерцания, познания окружающего мира, всевозможных раздумий. Наиболее известным считался музей в Александрии, созданный в 280 году до нашей эры Птоломеем Сотером. Здесь находилась самая крупная библиотека древности, которой пользовались многие ученые того времени.

В те же века существовали и прототипы современных музеев, то есть собрания определенных предметов. Именитые аристократы, собирающие в своих домах дорогие предметы искусства, ювелирные работы мастеров, преследовали как основную цель такого «накопления» стремление выделиться. Принцип калокогатии – стремление греков к достижению совершенства во всем, быть может, и стал провозвестником музея. Античный человек должен был быть красив и телом, и духом, особенно в сравнении с людьми чуждыми его государству, его полису. Собирание красивых вещей и осознание себя как их владельца отделяло прекрасного грека от низших варваров. Таким образом, музей в то время был одним из способов самоидентификации.

2.4.2.Другой уровень развития явления музея мы находим в Древнем Риме, где возникают первые частные императорские коллекции. При создании этих собраний уже начинает доминировать эстетическая ценность каждого экспоната в отдельности, но наслаждение от этого эстетического могут получать только «избранные люди», владельцы. Стремление римлянина сделать красивым весь мир вокруг себя приводит к такой ситуации, точную оценку которой дал музеевед И.А. Фролов в своей книге «Основатели российских музеев»: «Рим не имел музея как такового, но весь мир был музеем» [9] . Однако, приближаясь к концу своего существования, Рим предложил другую трактовку этого феномена. Музей, собрание, коллекция теперь стали не собраниями красоты, а накоплениями богатств, значимых не с эстетической, а с экономической точки зрения.

2.4.3.Интерес к коллекционированию существует и в средневековой Европе. Преимущественно это явление связывается с королевскими фамилиям. Здесь легко проследить определенное влияние через Византию наследия античного Рима. Особенно пышными были коллекции итальянских династий. В XII веке Венеция держала пальму первенства в походах по Средиземному морю, что повлияло на приток в страну антикварных ценностей.

Эпоха Ренессанса – эпоха обращения к традициям прошлого. Небывалый интерес к античности подхлестнул состоятельных купцов и аристократов создавать свои коллекции из монет, печатей, медалей, гобеленов, скульптуры, живописи и т.д. Наиболее преуспевающими в этом деле были флорентийские династии, среди коллекций которых по широте интересов не было равных никому по сравнению с собранием рода Медичи.

Именно Флоренция и открывает самый большой на то время музей, считающийся одним из первых в Европе. Создание галереи Уффиции во Флоренции, родившейся на рубеже "XIV-XV веков, стало немаловажным шагом «от бессистемного собирательства к появлению собраний, имеющих культурную и научную направленность» [10] . Именно с появлением этой и других подобных галерей становится возможным трактовать понятие «музей» как специальное научно-исследовательское и просветительское учреждение, в котором «коллекционируются, хранятся, экспонируются, изучаются и пропагандируются произведения искусства и мемориально-исторические материалы художественной культуры» [11] .

2.4.4.Теперь, в XVIII начинают появляться и научные коллекции, немало стимулов чему дало общее направление развития наук, где наряду с продолжением линии рационализма в математике и механике шли процессы накопления фактических данных и их эмпирического описания» [12] . Так многие ученые становились увлеченными коллекционерами, например, М.В. Ломоносов, поэт, писатель и. Вместе с тем, естество-испытатель и один из основоположников сравнительной анатомии И. В. Гёте. Систематизаторская деятельность ученых XVIII века создала базу для появления различных теорий эволюции уже в веке XIX. Так, Чарльз Дарвин начал свой путь в науку именно с составления коллекций минералов и насекомых.

2.4.5. Теперь, с приходом новейшего времени и принятием музеем нового статуса, вмещающего в себя понимание этого феномена как художественно- и научно- значимого, приходит и осознание уникальности каждого музейного предмета в отдельности и его роли в формировании общей экспозиции. Именно поэтому появляется возможность классифицировать предметы коллекций, разделять их по какому-либо основному признаку. Появляется понятие экспозиции в собственном общепринятом на сегодняшний день смысле этого слова. Только теперь она может быть определена как «демонстрация музейных предметов в соответствии с научной концепцией и поставленной темой» [13] . С осознанием уникальности музейного экспоната появляется и такое понятие как «профиль музея», то есть «направленность на раскрытие той или иной области искусства, науки, техники, сферы производства или области человеческой деятельности» [14] . Отличие предмета профильных собраний, в том, что он вписывается в рамки, заданные определенной темой, а так же хронологическими, территориальными и отраслевыми характеристиками включающей его в себя экспозиции. С другой стороны, можно говорить о том, что и сам экспонат формирует свою тематическую среду. Попадая в музей, он как бы уже требует для себя быть включенным в определенную экспозиционную систему.

Музей, имеющий сразу же несколько профилей, принято называть комплексным музеем. Однако, стоит помнить, что комплексный принцип комплектования экспозиции является долее древним, нежели принцип специализации. Первые собрания, в которых отдельный предмет еще не был вычленен в качестве уникального, за себя говорящего, как раз и состояли из разнопрофильных материалов. Систематизация коллекций началась только в "XVII-XVIII, если мы ведем речь о Западной Европе, и в XIX веке, если говорим о российских музеях.

2.5. На сегодняшний день принято выделять семь основных типов музеев, экспонат каждого из которых будет отличаться определенными характеристиками от тех, что принадлежат другим музеям. Основные пункты системы классификации музеев заимствуются здесь из работы Н.Ф. Петровой «Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ)». Я попробую дать характеристику каждому с точки зрения места и роли экспоната музея.

1. Художественные музеи. Тематические рамки экспоната данного типа будет определять его принадлежность к истории искусств и к искусствоведению. Главной чертой такого предмета будет его художественная значимость, сила эстетического воздействия. Художественный музей более, чем другие виды музеев, апеллирует в своих экспозициях к изобразительным источникам. Если мы примем за основу классификации те средства, с помощью которых осуществляется и выражается содержание источника, то станет очевидным то, что источники изобразительные занимают «значительное место в ряду других основных групп, а именно: 1) словесные источники средство выражения содержания которых – слово; 2) предметы материальной культуры, средство выражения содержания которых – их вещная форма; 3) изобразительные источники, средство выражения содержания которых – изображение» [15] .Среди музеев подобного типа можно выделить пинакотеки, картинные галереи, музеи изобразительно искусства, художественных ремесел, промыслов и т.д.

2. Исторические музеи. Тематическая база данного типа музеев основывается на исторические науки. Объектом изучения такого музея будет уже не история искусств, а история как ряд социально значимых фактов. Само искусство рассматривается с такой точки зрения как часть, один из аспектов всего исторического процесса. Наряду с материальными свидетельствами о событиях прошлого нам рассказывают так же и изобразительные экспонаты, о которых шел разговор предыдущем пункте. Картины занимают особое место в музеях истории. Предметные изображенные могут с достаточной точностью донести до зрителя внешний облик какого-либо предмета, они могут стать и чисто визуальным свидетельством о каком-нибудь событии. Мера точности такого изображения будет зависеть от замысла и целей самого автора (к сожалению, о сущности которых мы можем только строить предположения), от эстетических и этических идеалов самой эпохи и, как следствие, от ее художественных установок. Если мы будем вести речь о фото-свидетельствах, которые мы так же с полным основанием можем включить в ряд изобразительных источников, здесь мы можем в большей степени рассчитывать на точность, на достоверность представляемого нам явления. В живописном, графическом, скульптурном изображении мы найдем субъективную трактовку происходившего события. Однако, такие источники становятся наиболее ценными не только для трактовки изображаемой эпохи, но и для понимания того времен, когда происходило непосредственное создание художественного памятника. В качестве разновидностей исторического музея выделяют археологические, нумизматические, историко-революционные, военно-исторические музеи, истории просвещения и образования, истории региона, города, села… Среди этих видов отдельной группой вычленяют и музеи истории спорта, истории книги, истории науки и техники.

3. Естественнонаучные музеи. Их ориентир также связан с реконструированием научной картины мира. Названия, составляющие основной список классификации таких учреждений, говорят сами за себя: палеонтологические, антропологические, биологические, ботанические, зоологические, минералогические, экологические и т.д.

4. Технические музеи – связанные с техникой и техническими науками: политехнические, музеи науки и техники, космонавтики, авиации, музеи отдельных предприятий. Экспонаты таких музеев призваны показать сегодняшний уровень развития техники. Это современные свидетельства, однако, с появлениями новых открытий они автоматически становятся принадлежностями прошлого времени.

5. Литературные музеи. Главная задача таких музеев заключается в том, чтобы передать творческую обстановку, среду, в которой жил и работал известный поэт, писатель, что повлияло на развитие его как творца. Письменные источники, в особенности рукописи и книги с авторскими замечаниями, становятся реликвиями такого типа музеев. Интересно заметить, что такие экспонаты способны выступать и в качестве носителей общественной памяти, «являясь сосредоточением информации об историческом прошлом человечества, отражением реалистичных явлений общественной жизни» [16] , и, одновременно, предметами, способными оказывать на зрителя эмоциональное воздействие. Мы можем почерпнуть из написанного в них какую-либо значимую информацию, а так же получить эстетическое переживание лишь от одного только созерцания таких экспонатов музея.

6. Мемориальные музеи имеют много общего с предыдущим типом. Такие заведения располагаются в домах, где жила какая-то известная личность. «В этих музеях сохраняется или воссоздается обстановка дома, интерьер, собираются личные вещи, рукописи, принадлежащие владельцу дома и его обитателям» [17] . Ценность и уникальность объектов такого музея будет заключаться в «пропитанности» предмета духом его владельца.Простое осознание того, что эту вещь в своих руках держал великий человек, будет вызывать благоговение перед нею. Она станет музейной ценностью только потому, что раньше находилась в чьем-то распоряжении. «Культ», возвеличивание самого хозяина сделает «культовым» и любой предмет его обстановки.

7. Комплексные музеи – заслуга "XX столетия. Именно в постмодернистскую эпоху теряет функцию конституирования мировоззрения наука, интерес к которой был так высок, начиная со средневековой алхимии и стремления Ренессанса познать все, что связано с человеком и заканчивая последними открытиями в области антропогенеза. Против сциентизма теперь выступает множественность форм знания, в основаниях своих доходящие чуть ли не до мистики. Именно поэтому, теперь музей – не простое собрание ради собрания, не желание сделать экспозицию исключительно методом научного познания. Это – желание подойти к осмыслению этого мира с разных сторон, показать его многоплановость. Именно это и заставляет подходить к музею как к комплексу, собранию много во едином. Кроме того, подход к музею как к комплексу предопределен пониманием сущности времени, характерным для XX века. Время становится ценностью, поэтому стремление к его экономии тоже будет фактором, предпосылкой создания музея-комплекса, придя куда, человек может за довольно-таки короткий срок побывать сразу же в нескольких типах музея, при том не выходя из одного помещения.

2.6. Итак, мы видим, что основное разграничение категорий музеев опирается на функциональное и семиотическое различие значения самих музейных экспонатов. Однако, при этой дифференциации, существует и нечто, что роднит компоненты различных музеев друг с другом. В качестве этого общего можно назвать некий универсум, обладание которым позволяет каждому музейному предмету «реализовать его содержание в процессе передачи "музейного текста"» [18] . Это универсальное свойство – знаковость. Даже краткое определение, которое предлагается нам в «Философском энциклопедическом словаре» уже указывает на то, что любой музейный экспонат – это прежде всего знак: «Музейный экспонат – материальный предмет, выступающий в качестве представителя некого другого предмета, свойства или отношения (а следовательно означающий что-либо – (курсор мой, К.Р.)) и используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщения (информации, знания), служащий для характеристики явлений, сообщений в процессе изучающей коммуникации» [19] .

[1] Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 347.

[2] Аронсон Э. Общественное животное. – М.: Аспект пресс, 1998 – с. 162

[3] Сартр Ж-П. Тошнота.

[4] Федоров Н.Ф. Письмо в редакцию русского слова. – Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3– М.: , 1995. – С.243.

[5] Бестужев-Лада И.В., Озерная М. Музей в системе культуры. // Декоративное искусство, 1976, № 9. – С.7

[6] Конев В.А. Онтология культуры. – Самара: Издательство Самарский Университет, 1998. – С.28.

[7] На пути к музею XXI века

[8] Там же.

[9] Фролов А.И. Основатели российских музеев. – М., 1991 – С. 7

[10] Петрова Н.Ф. Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ). – Кравченко А.И. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – М.: Академический проект, 2000. – С. 361.

[11] Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 216.

[12] Петрова Н.Ф. Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ). – Кравченко А.И. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – М.: Академический проект, 2000. – С. 362.

[13] Краткий словарь музейных терминов.// Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе: Сб. науч. трудов. – М.: НИИ культуры, 1983. – С.128.

[14] Петрова Н.Ф. Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ). – Кравченко А.И. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – М.: Академический проект, 2000. – С. 364.

[15] Финягина Н.П. // Вопросы музейной работы. Труды 11. – М.: Министерство культуры РСФСР. НИИ культуры, 1974. – С. 118.

[16] Павлюченко Э.А. Изучение и описание письменных источников в исторических и краеведческих музеях. // Изучение музейных коллекций./ Труды 21. – М.: НИИ культуры РСФСР, 1974. – С.37.

[17] Петрова Н.Ф. Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ). – Кравченко А.И. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – М.: Академический проект, 2000. – С. 365.

[18] Арзамасцев В.П. О систематической структуре музейной экспозиции. – М. – С.43.

[19] Философский энциклопедический словарь. – М., 1985. – С. 191.

Таким образом, музейный экспонат является особым эстетическим знаком, связанным с «трактовкой художественных процессов с позиций семиотики» [20] . Отождествление музейного экспоната с понятием семиотического знака подталкивает нас рассматривать само «искусство как "особый язык", отличный от всех других средств передачи информации, состоящий из "особых" изобразительных, или эстетических знаков. Произведение искусства в этом случае выступает сложным эстетическим знаком, участвующим в коммуникации» [21] .

Музейный экспонат в отличие от произведения искусства как такового не просто представляет то, о чем хотел поведать мастер-создатель, через общение с ним происходит диалог эпох, разговор культур. Перед нами – не просто предметы, а предметы дошедшие до нас из другого времени. И «…только музей собирает и хранит всю палитру движимых памятников культуры, предоставляет людям удовлетворять интерес к последним. Этот интерес зиждется на присущей человеку любознательности, форы, виды и слои которого настолько разнообразны, что вряд ли могут быть исчерпывающе описаны» [22] . Именно любознательность человека, его желание узнать о том, что же происходило когда-то, стремление приобщиться к культурным традициям и толкает человека на общение с музейными экспонатами, «…войти в контакт с сознательно для этого собранными… памятниками, составляющими неотъемлемую часть отечественного и мирового культурного наследия» [23] . Любознательность – это не чистое любопытство, это – желание стать частью огромного мира, пока что еще не изученного и непознанного.

Можно сказать, что функцию демонстрации памятников прошлого, рассказ, повествование о каких-либо явлениях жизни выполняют и другие «источники», на пример, библиотеки, театры, кинематограф… Однако, здесь стоит подчеркнуть тот факт, что музею как универсальному социо-культурному явлению уже присущи функциональные признаки вышеперечисленных типов. Музей – это одновременно и экспозиция, и театр, и библиотека, и т.д.

По поводу отношения последней и самого феномена музея в слое время весьма интересно высказался Николай Федоров, русский космист, посвятивший музейному делу не одну свою монографию. «Музеи не должны быть лишь хранилищами предметов, оставшихся от протекшей жизни, как библиотеки не должны быть только хранилищами книг; - пишет философ, - и как библиотеки не должны служить для забавы и для легкого чтения, так музеи не должны служить для удовлетворения пустого лишь любопытства; - музе и библиотеки суть школы для взрослых, то есть высшие школы, и должны быть центрами исследования, которые обязательны для всякого разумного существа, - всё должно быть предметом знания и всё познающим» [24] . Вслед за этими словами, Федоров приходит к еще одному, не менее интересному заключению, заключающемуся в том, что музей есть «… пояснение возможными способами книги, библиотеки…» [25] . Таким образом, автор подводит нас к заключению, что музей, благодаря знаковости своего экспоната, участвующего в процессе коммуникации, общения между интересующимся посетителем и представленной экспонатом эпохой, становится не только местом выставочной деятельности. Музей несет и образовательную функцию. Наглядно иллюстрируя описанные в книгах и документах события, он делает процесс познания наглядным, эмпирическим. Музейная экспозиция – это тоже книга, особый текст, но текст этот написан не привычным вербальным языком, я языком культуры, языком выставочного предмета.

Мысли Мераба Мамардашвили так же могут объяснить особенность музейного языка. По его мнению, «… у слов есть два критерия. Во-первых, само слово, и, во-вторых, доступность значения предмета слова помимо слова…Мы под слова подставляем предметы и тем самым выполняем еще одну операцию. Есть операция, осуществляемая с помощью слова, и есть еще вторая операция (необходимая для него), которая не является словом, а есть его указание… Нужна операция указания на опыт…» [26] . Таким образом, музейный экспонат и будет для нас тем вторым критерием языка, то есть указанием значения слова. Исторические события, изложенные для нас во многочисленных интерпретациях, становятся для нас реально существующими, ожившими. Язык музея есть доказательство языка книг, в особенности биографических и исторических. Это – язык констатации.

2.7.Этот язык уникален. Мы не можем здесь предаться простому счету и сказать, что в нем столько-то и столько-то букв, которые, соединяясь могут образовывать такое-то число слогов. Количество элементов языка будет равно всей совокупности музейных экспонатов мира. При чем как экспонатов настоящего времени, так и тех, что еще только станут ими через какое-то время, экспонатов будущего. Однако, несмотря на такую многозначность, язык музея понимаем и читаем. Человека никто не обучает чтению музейной информации. Это происходит на почве интуиции, либо «обучение» идет параллельно восприятию, чтению (то есть экскурсовод или специальный путеводитель объясняет посетителю специфику каждой вещи).

Уникальность языка музея состоит так же и в том, что его составляющие предметы невоспроизводимы вновь. Продукты музыки, литературного творчества, и, особенно таких современных видов искусства, как кинематограф или фотография, имеют возможность неограниченного тиражирования. Основу же музейного богатства составляют изобразительные источники, которые по сути своей не имеют возможности репродуцирования. Конечно, современные возможности типографии и компьютерного дизайна могут воспроизвести в полиграфии все, что угодно (стоит только вспомнить компьютерные копии издательского дома «Агни»), но репродукция живописного полотна не есть само живописное полотно. Даже с чисто формальной точки зрения, картон, или даже холст, с оттиском типографской краски – это не картина, глядя на которую, мы можем понять, как двигалась рука живописца или графика, какие мазки он наносил сначала, какие потом. Если мы имеем дело не с изобразительными источниками, мы все равно признаем значимость и уникальность подлинника. Книга с авторским автографом, перо, которым писал тот или иной деятель науки, искусства, орудие труда древнего человека, первый экземпляр автомобиля – все эти предметы нельзя воспроизвести вновь. Все они уникальны. На них лежит дух их времени, дух эпохи, дух их создателя, владельца. Попытки преодолеть значимость подлинных экспонатов только лишь доказывают уникальность подлинников. Современные интернет-музеи, пытаясь отобразить все многообразие музейной культуры, как бы высоко не поднялся их технический уровень, все равно никогда не могут сравниться с настоящими музеями. Если даже с экрана компьютера на нас будет смотреть «Джаконда», по всем параметрам и размерам соответствующая подлиннику, мы не сможем пережить то эстетическое чувство, которое рождается при соприкосновении с той «Моной Лизой», которую много веков тому назад сотворила рука Леонардо. Уничтожив «настоящий экземпляр», мы уничтожим и всякую значимость для его копии. Копией чего она будет являться? Исходя из такого рода рассуждений, можно с полной уверенностью говорить о необходимости существования музея как хранителя культурно значимых предметов, которые суть память общечеловеческой истории, ее наглядная летопись. Однако, копирование картин, создание интернет-музеев все же играет свою особенную роль в жизни музея как такового. Они являются как бы популяризаторами музейной культуры, организаторами информации о том, что творится за стенами хранилищ, галерей и выставочных павильонов. Но, еще раз заметим, что без наличия последних не существовали бы первые.

2.8. «Всякий человек носит себе музей, носит его даже против своего желания… ибо хранение – закон коренной, предшествующий человеку, действующий еще до него» [27] . Человек носит в себе летопись предшествующих эпох, он сам – хранитель истории предков. Единство памяти и разума (как настоящего мышления) и рождает на свет явление музея. Попытка осознания человеком своего места в этом мире и толкает его на воплощение, осуществление своей памяти на вербальном уровне. Человеку по природе своей необходимо иметь представление о том, что и до него была жизнь, что она будет и после. Страх перед неизвестностью, перед неясностью того, что же будет после того, как тебя не будет, толкает человечество на создание разного рода мифов, в числе которых одним из главных будет культ предков. Именно вера в то, что, умирая, люди не исчезают бесследно, а переходят в новое состояние бытия, скорее даже сверх-бытия, и заставляет потомков хранить предметы, созданные или просто находящиеся в распоряжении, людей, живших ранее.

В принципе, именно эта установка заложена и в явлении современного музея. Сегодня это – храм истории, храм предшествующих дел. Это – храм тем, кто совершал эти дела. Именно поэтому, каждый экспонат мы можем назвать культовой вещью. Он воскрешает для нас прошлое, он заставляет поверить нас в то что, как и после наших отцов, и после нас останутся наши творения, в то, что в них будем жить мы сами. «Музей, созидаемый сынами умершим отцам, есть, как и храм, противодействие природе, которая умерщвляет отцов. Вопреки этой силе, музей сохраняет и восстанавливает то, что природа разрушает» [28] . Музейный экспонат, запечатлевая в себе мгновение прошлого, делает его достоянием настоящего. Таким образом, он «…показывает, что нет дел конечных» [29] , что жизнь – это непрерывный поток, где нет места уничтожению чего-либо. Музей становится последним остатком культа предков. Не находя больше своего воплощения в религии, этот миф воодушевляется теперь в феномене музея. Именно музей становится той инстанцией, которая «.. должна и может возвращать жизнь, а не отнимать её» [30] .

Исходя из такого основания, музей начинает рассматривать в качестве «трудов умерших» не только предметы прошлых эпох. «Право музея расширяется на начатки трудов умерших, но и на остатки трудов умерших, как образчики их работ. Музей – храм предков и храм умерших - потому и имеет право требовать начатков от живущих, что они для него лишь еще не умершие» [31] . Для музея нет живых. В прочем, как и нет мертвых. Для него есть только живые мертвые. Именно поэтому, все современные музеи и галереи мы должны рассматривать так же, как и музеи, передающие нам информацию о прошлых эпохах. Через какое-то время, экспонаты музеев, посвященных последним достижениям науки и техники, новым открытиям культуры и искусства, станут такими же словами из многовековой летописи. Попав в музей, они уже стали ими. Просто мы еще не воспринимаем их за таковые. Они станут музейной ценностью в полном смысле этого выражения лишь столько-то лет спустя, когда событие или явление, с которым они были связаны, станет элементом прошлой эпохи, когда им будет принадлежать роль рассказчиков о том, что было когда-то, что случилось с поколением предков. Попадая музейную экспозицию, они уже теряют связь с жизненными ситуациями, так как сама музейная культура суть сама отход от реальности, от бытовой повседневности.

2.9.1. В фондах музея, предмет теряет всякое соотношение с той средой, в которой он осуществлял свои функции. Картины, статуи изымаются из помещений, в которых они служили чистым украшением, выполняли роль декоративного элемента, и помещаются в совершено другую обстановку, где они уже перестают быть теми предметами интерьера, на которых сосредотачивалось все «эстетическое» внимание. Они не только перестают быть единственными украшениями, они вообще теряют эту функцию. Музею не нужна красивость. Ему необходимо создать «говорящие» экспозиционные ряды, которые будут нести не только эстетическую нагрузку, но, главным образом, нагрузку информационную. Каждый экспонат содержит в себе определенную кодировку, набор знаковых составляющих, которые становятся значимыми не только для понимания и интерпретации этого музейного предмета, но для всей совокупности предметов, для трактовки общей значимости всей экспозиции. Выставочная вещь становится отрывком текста, синтагмой, имеющей свое значение при прочтении всего повествования.

2.9.2. Попадая в стены музея, предмету приходится «приспосабливаться» к новой обстановке. Однако так бывает не всегда, и зачастую экспозиция, все выставочное пространство, начинает подстраиваться лишь под одну вещь. Таким образом, получается, что существует два типа взаимодействия объекта и пространства. В первом случае, единичная вещь вписывается в уже «сложившуюся морфологию предметного окружения» [32] . Пространство, уже сформированная экспозиция выступает здесь активным элементом, она как бы поглощает в себе объекты. Теперь, они практически ничего не говорят сами по себе. Такая экспозиция как никакая другая ценна своей целостностью, невозможностью разделения. Это целостный рассказ, а быть может, повесть, роман, эпопея, главы которой безусловно значимы, но они значимы лишь в контексте друг друга. Если вырезать такую главу из общего повествования, то, читатель абсолютно ничего не поймет, хотя, наверняка, оценит красоту языка и умелое плетение словес.

Такой способ подачи информации через сумму художественных знаков характерен для исторических музеев. В особенности, для экспозиций, рассказывающих о каком-то одном событии. Яркий пример подобной репрезентации музейного текста – панорама Бородинского сражения в Москве или диорама Сталинградской битвы в Волгограде. Огромное помещение, включающее в себя множество залов, имеет несчетное число экспонатов. Каждый из них, безусловно обладает своей, «индивидуальной» значимостью. Одни значимы с эстетической точки зрения, другие, например, - с практической. Однако, информационную задачу – рассказать о том, что произошло когда-то, они могут выполнить только в целокупе. Медаль сама по себе будет прельщать нас красотою и тонкостью свое чеканки, мы можем так же с благоговением относиться к ней, потому что ее когда-то носил какой-нибудь великий генерал, но эта медаль никогда ни только не поведает о боевых маневрах и военной тактике, но даже и не представит нам, как выглядел ее обладатель. Однако без нее мы можем тоже упустить какие-то знания об «описываемом» нами явлении. Она есть элемент, но элемент необходимый для экспозиции. Это – слово в тексте культуры, в тексте истории, упустив которое, мы сможем не уяснить общего смысла.

С другой стороны, мы можем описать случай, где единичный экспонат будет являться центром всей экспозиции в целом, где уже под него будут «подстраиваться» все остальные выставленные предметы. На этот раз «объект активно воздействует своей композиционной определенностью на морфологию окружении, зрительно подчиняя его свой роли; пространство при этом пассивно». Наилучшим примером ситуации, где в полной мере проявляется «индивидуальность» экспоната будет музей одной картины. Впервые такое заведение открывается в России, в Пензе в феврале 1983 года. Уникальность такого музея состоит в том, что зрителю преподносится всего лишь одно художественное произведение. Получается, что человек вступает диалог с картиной в полном смысле этого слова: ничто не мешает ему, ничто не отвлекает от восприятия. Однако, несмотря на то, что вокруг произведения мы не видим больше никаких других работ, это не будет означать, что в этом музее отсутствует экспозиция. Так же неверно говорить, что экспозиция состоит всего лишь из одной работы. Ведь перед тем, как посетителям будет предложено взглянуть на картину, им демонстрируется специально снятый слайд-фильм. В ходе его зрителям показываются другие работы художника, рассказывается о его творчестве в целом. Но, весь рассказ имеет место только в контексте повествования о выставляемой в музее картине. Таким образом, демонстрируемый слайд-фильм и будет являться своеобразной экспозицией, концентрирующейся вокруг одного произведения, задающего ее общий композиционный строй, стилистику ее языка.

2.10.1. Интересно заметить, что в каждой эпохе, для каждого времени существует свое характерное отношение между единичным экспонатом и всей экспозицией в целом. Если, ведя речь о непосредственном возникновении музея, мы можем полемизировать, произошло ли его зарождение в эпоху античности, или все-таки в период средневековья, то говоря о появлении такого феномена как экспозиия, мы можем указать точные сроки. Конечно же, это средневековье. Коллекционирование в то смысле, как его понимали до этого времени, было лишь простым собиранием, «складированием» ценных, значимых в каком-то отношении вещей. Стремление к упорядочиванию, классификации бессистемно собранных вещей возникает примерно в 14-х веках. Как это ни парадоксально для нашей эпохи, но в те времена, встреча человека с произведениями искусства происходила исключительно в стенах храма. Выступление церковной идеологии в качестве основной, подчинение ей всех нравственных, моральных и эстетических принципов повлияло на то, что зарождение новой формы искусства происходило именно в недрах религиозной концепции. Храмовая живопись, скульптура, архитектура, литература, музыка… Несмотря на то, что все произведения создавались «во славу божию», они отнюдь не все одинаково принимались человечеством. Разделение искусства с точки зрения сословных категорий, выделение «высших», элитарных художников однозначно имело место. Храм, те художественные произведения, которые украшали его пространство воспринимались как отражение, констатация красоты, величественности божественного мира. Вместе с тем, именно в эпоху средневековья появляется особое упорядочивание всей храмовой экспозиции, «размещение предметов в реликвариях храмов было … строго регламентировано» [33] . Кроме того, до нас дошли схемы этого размещения и указания относительно него. Историки даже констатируют существование в те времена специальных «путеводителей», выражаясь современным языком, «экскурсионных программ» - списков, подробных описаний всех находящихся в храме произведений.

Экспозиция храма, несмотря на свою абсолютную подчиненность религиозной идеологии, все же, являясь собранием произведений искусства, обладала и способностью отражать в себе многие существенные качества эстетического и общественного сознания времени. Именно этот факт и роднит ее в большей степени с экспозицией в современном понимании этого слова, и помимо всего, даже заставляет относиться к ней как к прародительнице этого явления.

Но, что ни говори, в пространстве средневекового храма мы сталкиваемся с еще неразвитой формой экспонирования, быть может, даже еще с не-до-конца или вовсе неосознанной. С каждым новым столетием, экспозиция будет подниматься все выше и выше по лестнице совершенствования своих основных принципов. Оглянувшись назад, сегодня мы можем выделить четыре главных типа решения музейной композиции. Основным критерием их дифференциации являются отношения между всеми частями коллекции, различия общей морфологии экспозиции и статуса в ней единичного компонента, значимости его уникальной семантики. За основу своих дальнейших размышлений хотелось бы взять классификацию, предлагаемую Т.П. Калугиной в ее работе «Экспозиция как феномен культуры». Автор предлагает следующие виды композиционного решения: декоративный комплекс, академический ряд, «экспонат в фокусе» и проблемная группировка.

2.10.2. В первом случае единичный экспонат приобретает значимость исключительно как «выразитель некого вышестоящего целого –содержательного, стилистического, декоративного» [34] . Предмет искусства лишается своего единичного значения, своей уникальности. Экспонат – это лишь часть, фрагмент огромного орнамента. Можно говорить о том, что такой принцип экспонирования напрямую вытекает из концепции компоновки произведений внутри церковного пространства, речь о котором шла выше. Вещь, попадающая в такую экспозицию, становится подчиненной вышестоящему единству. Экспонат не может говорить здесь сам за себя. Ему просто не дано право голоса. Однако, собираясь в целое, несчетное количество безгласых произведений начинают говорить. Множество таким образом имеет возможность выражения только становясь единством. Единство же не ставшее, а данное ("a priori) повествовать ни о чем не может. Таким образом, мы видим, что подобное построение экспозиции отражает притязания того времени, делает очевидным стремление к всеохватывающему взгляду на мир, к познанию явлений не в деталях, а в проявлении их универсума.

Расцвет «декоративного комплекса» приходится на золотую пору барокко. Проанализировав суть этого художественного метода, для нас станет очевидным то, что экспозиция по типу «декоративный ряд» может принадлежать исключительно к барочной эпохе. Собиратели того времени, стремясь показать «сразу все», заполняли экспозиционные стены, не оставляя между картинами ни малейшего пустого пространства; вот почему зачастую рядом ставились совершенно различные по характеру произведения. Искусствоведы объясняют этот феномен «трагическим пафосом и экзальтированной жаждой жизни и наслаждений», характерными для барокко, и, как следствие всего этого, способностью сочетать абсолютно не сочетаемые вещи. «Этот странный напряженный синтез реализуется в языке барокко через полифонию… Зрительное пространственное многоголосье приучает глаз к полифоническому восприятию, направленному на целое как единство составляющих его элементов» [35] .

В эпоху барокко возникают и такие музейные образования как кунсткамеры и вундеркамеры, время возникновения которых определяется серединой "XVI века. Родившиеся с целью облегчения процесса познания, они представляют человека-хозяина такой коллекции тоже в качестве некого «центра», вокруг которого и концентрируется универсум мира, ведь он, собиратель, - человек познающий, т.е. отражающий «картину мира того времени в материальных объектах» [36] .

Впоследствии, именно кунст- и вундеркамеры перерождаются в художественные галереи. Растущей потребности в репрезентации и роскошном стиле жизни более соответствовали крупногабаритные картины. Эффектно выставленные в залах и галереях дворцов, нежели кабинеты, организованные как научные лаборатории. Теперь уже не просто стремление к накоплению, собиранию произведений, а желание показать свою коллекцию, представить ее, раскрыть свое собрание для других и стало причиной тому, что «декоративный комплекс» вырождается в принцип «академического ряда».

2.10.3. Наверное, можно говорить о том, что именно с появлением этого типа экспозиции отдельный выставочный предмет приобретает свои индивидуальные черты, становится значимым, а, главное, говорящим. Именно с конца XIX века музейный экспонат начинает пониматься как текст культуры. Любое художественное произведение теперь рассматривается как продукт исторического, художественного процесса. Он «занимает единственно возможное место в хронологическом ряду, а сам этот ряд представляет собою перевод на язык пространственно-пластического решения идеи поступательного развития искусства» [37] 1. Главными критериями построения экспозиции теперь является следование хронологии и соотношение с историей искусств. «Идея, логика линейного исторического развития находит свое выражение в пластике линейного экспозиционного ряда» [38] .

[20] Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 93.

[21] Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 93-94.

[22] Дьячков А.Н. Социальные функции музея: споры о будущем. // Музееведение. На пути к музею XXI века./ Сб. научных трудов. – М.: НИИ культуры, 1989. – С.96.

[23] Там же. С. 98.

[24] Федоров Н.Ф. Екатерининская выставка в воронежском губернском музее с 6-го по10-е ноября 1896г. – Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1995. – Т.3, С.160.

[25] Там же. С.160.

[26] Мамардашвили М. Введения в философию.// Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. - С.25-26.

[27] Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. / Сочинения./ Общ. ред.: А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1982. - С. 578

[28] Федоров НФ. Письма в редакцию русского слова. / Собрание сочинений в четырех томах. – М.: 1995, - Т .3, С. 244.

[29] Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. / Сочинения./ Общ. ред.: А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1982. - С. 578.

[30] Там же. С. 578.

[31] Федоров НФ. Заметки по поводу «Письма в редакцию русского слова». / Собрание сочинений в четырех томах. – М.: 1995, - Т .3, С. 247.

[32] Эстетические ценности предметно-пространственной среды. Под общ ред. А.В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – С.190.

[33] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М. : Советский художник, 1988. – С.12.

[34] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М. : Советский художник, 1988. – С.15.

[35] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М. : Советский художник, 1988. – С.16.

[36] Там же. С.15.

[37] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М. : Советский художник, 1988. – С.17.

[38] Там же. С.17.

В то время в художественной культуре утверждение принципов историзма происходило как результат собственных внутрихудожественных процессов, которые отражали общекультурные тенденции. Романтизм релятивировал абсолютное знание античности и реабилитировал иные культурные модели. С распадом же традиционной иерархии появляется острая потребность осознать себя и свое место в художественной культуре, включить себя в общий поток художественного развития. Таким образом, утверждение исторического подхода, просветительский пафос эпохи и стремление к нахождению себя в потоке художественной истории и стали провозвестниками рождения такого института как художественный музей. Да, как было сказано в первых главах работы, музеи существовали и раньше, но это были музеи для избранных, для особого круга посетителей. Конечно, к "XIX веку существовал уже и Лувр, открытый в 1793 году, и Британский музей, начавший свою жизнь с 1759 года, но их посещение было привилегией, а не правом. Свою главную функцию – просветительскую – музей начал выполнять только полвека спустя.

Только применением принципа «академического ряда» экспонат становится своеобразным источником познания мира, понимания истории. Обратившись к курсу лекций В.Н. Борисова, занимающегося проблемами гносеологии и методологии науки, можно найти следующее высказывание: «В широком смысле познание можно определить как процесс производства знания. Этот процесс совершается между человеком и объективным миром. Человек своей деятельностью с помощью определенных познавательных средств вырабатывает знание о познаваемом объекте» [39] .В контексте нашего исследования под «определенными познавательными средствами» можно понимать те экспозиционные ряды, музейные экспонаты, которые становятся основополагающими в построении всего музейного пространства в XIX веке.

До Канта вся философия, весь склад мышления, познания стояли на созерцательных позициях. Теперь «у человека появляется новый вид представления - представление-воображение. Воображение - это не просто сохранение бывших образов. Это их переработка, конструирование из них новых представлений, таких, каким нет прямых аналогов в реальном мире (или, во всяком случае, аналоги не наблюдаются до сих пор). Кант понял эту роль воображения. Конечным источником человеческого познания он считал продуктивную способность воображения» [40] . Именно изменение понимания процесса познания в целом и определяет роль музейной экспозиции как одной из главнейших в гносеологической системе того времени, да и, пожалуй, всех последующих эпох. Соединение конкретной информации, которую несет выставка, вместе с образами, рождаемыми воображением при созерцании музейных предметов, и становятся неким знанием.

И это знание не было законсервированным и закрытым для большинства. Желание той эпохи – поделиться накопленным опытом, сделать знание нескольких знанием многих и придало языку музея статус международного  языка - языка, понимаемого всеми. Накопленный багаж эстетических, исторических, искусствоведческих сведений должен был именно в то время стать всеобщим достоянием. «Для любителей искусства и художников всех стран будет крайне интересно узнать, что существует хранилище видимой истории искусства,» - эту фразу мы находим в каталоге галереи в замке Бельведер в Вене, написанную ее создателем Кретьеном Мишелем в первой трети XIX века. Это высказывание поистине становится показательным для эпохи экспозиции «академического ряда», эпохи, когда наконец-то пришло реальное желание говорить, говорить на едином языке времени и истории – на языке музея.

2.10.4. К концу XIX века научное сознание теряет свою актуальность. Терпит крах и порожденное им понимание рационального, систематического познания, основанного на рассмотрении каждого явления в контексте других. На первый план выходит интуиция, чувственное постижение вещей, определенное Шопенгауэром как высший тип познавательной деятельности. «Мир – мое представление»; - такова истина, которая имеет силу для каждого живого познающего существа» [41] - заявляет он в первых же строках своей работы «Мир как воля и представление». Вслед за ним Кьеркегор и другие философы представляют отрицание возможности интеллектуального познания экзистенции. Таким образом на фоне сосредоточения внимания на интуитивности нашего познания, человечество начинает осознавать уникальность, неповторимость каждого явления этой жизни. Отдавая предпочтение чувственному восприятию, человек начинает понимать и собственную индивидуальность, и, как следствие, индивидуальность каждой созданной им или его предшественником вещи. Именно в то время и возникает такая форма экспонирования как «экспонат в фокусе». Теперь музейщики не стремятся выставлять на обозрение все, что имеют. К тому же, фонды галерей к тому моменту уже начинают буквально ломиться от всех накопленных веками собраний. Теперь уже скорее возникает вопрос не «как выставлять?», а «что выставлять?». И ответ не заставляет себя ждать: выставлять надо самое лучшее. Возрастающий с каждым годом уровень образования тоже диктует правило отбора лучших из лучших экспонатов. Этой эпохе не важно освещать общий ход истории, в осознании своего места на кривой времени она тоже не нуждается. Она должна показывать прекрасное, она должна раскрывать смысл самого искусства, уникальность каждого произведения. Теперь музей осознается как место, куда «… попадают вещи важные для трансляции культурных традиций [42] ». Теперь «…сохраняют не все подряд, а только то, что важно» [43] . Возникновение в конце "XIX – начале ХХ века таких новых художественных методов как абстракционизм, сюрреализм, кубизм и т.д. в своем роде тоже создает предпосылки для осознания неповторимости каждого экспоната, ведь искусство, принимаемое отнюдь не всеми, должно было быть преподнесено так, чтобы его поняли. Стремление показать лучшие произведения прошлых эпох и продемонстрировать уникальность находок сегодняшнего времени находили решение своих задач в «разгрузке экспозиции от второстепенных вещей, стремлении превратить ее в экспозицию шедевров» [44] . Теперь производится разгрузка экспозиционного пространства зала. Выставка формируется по принципу: стена – картина, зал – экспонат.

Середина ХХ века диктует уже свои принципы построения музейного пространства. «Современное искусство стремится создать нечто новое, доселе не виданное, - а не только представить в совершенстве прекрасный образ» [45] . 2.10.5. «Техническое мышление и технические понятия в большей степени определяю жизненный уклад и процесс самоидентификации людей в современном обществе» [46] [47] . Стремление к «техническому» разложению по полочкам всего того, что имеет отношение к сфере знания, предполагает особое построение музейной экспозиции. Если раньше искусство в большей степени понималось с позиций интуитивизма, то теперь осуществляются попытки рационализировать богатства художественной культуры, классифицировать их.

Заявление Бенедетто Кроче «Искусство не имеет форм интеллектуального познания» [48] , сделанное в начале века, теперь не признается как истинное большинством авторов музейных экспозиций. Теперь на первый план будет ставиться задача обучения языку искусства. Научить человека воспринимать произведение становится практически тем же самым, что и научить ребенка читать и писать, то есть художественное выражение ставится на одну ступень с лингвистикой. Именно теперь экспозицию становится возможным читать подобно книге, рассказу, роману, ведь за основу ее построение берется рассмотрение какой-либо проблемы. Зал музея оформляется как раскрытие какой-нибудь темы, все экспонаты подбираются так, чтобы даже каждая мелкая деталь несла в себе элемент общего повествования – такой подход к организации выставочного пространства именуется культурологами как «проблемная группировка». Ее безусловным отличием от всех остальных типов экспонирования заключается в том, что через компоненты выставки идет не только раскрытие логики данной темы, но и как бы наглядно показывается реальная возможность научиться читать текст музейной композиции.

2.11.Из сказанного становится очевидным что «культура всегда детерминирует образ экспозиции, непосредственно – через художественную культуру и опосредованно – через особенности мировосприятия эпохи» [49] . Однако, на уровень восприятия реципиентом художественного произведения будет оказывать влияние не только временные особенности, но и пространственные, то есть непосредственно связанные с ценностями культуры каждой отдельной страны. Таким образом, получается, что язык музейной экспозиции так же

будет по-разному читаем в каждой культурной среде. Значение форм предметной среды может варьироваться и допускает различные толкования. Эти интерпретации зависят не только от контекста, но и «…от культурной и социальной принадлежности воспринимающего индивида, особенностей его личной и определяемой ситуацией установки восприятия» [50] . Сообщение, заложенное в предметно-пространственное решение музейной композиции, раскрывается не только через временную последовательность знаков-образов, но и в их одновременной экспозиции, которая может прочитываться в произвольной последовательность. Это определяет значительно большую гибкость правил сочетания форм в средовом контексте по сравнению с языковыми текстами. Однако, несмотря на эту свободу, язык музейного экспонирования имеет одно жесткое ограничение, которое мы находим и в среде лингвистики. Это ограничение связано с различной трактовкой, с наличием отличных друг о друга вариантов значений одних и тех же объектов для разных социокультурных групп, то есть с проблемой перевода текста из одного языка на другой.

Сравнительный анализ культур, особенно тех, которые различаются между собой, неизбежно затрагивает проблему «среда-восприятие» [51] . «В таком контексте среда рассматривается в единстве "первой" и "второй" природы, и это позволяет выявить типы влияния на процессы восприятия как культурных, так и экологических факторов. Межкультурные исследования показывают сходство и различия в восприятии пространства, формы, цвета, движения людьми, принадлежащими к различным культурам» [52] . Каждая культура находит свою трактовку одного и того же знака, кроме того она имеет и свои, не свойственные никакой другой культуре семиотичекие доминанты, значение которых может быть вообще не воспринято представителями иной «среды». В этом плане, задачею музея становится выработка универсального языка, языка, понимаемого всеми без исключения. Но, в то же время, наряду со стремлением к универсальности понимания экспозиции, музей как наглядное воплощение написанной истории искусств не может рассматривать искусства разных стран как события одной истории. Для понимания внутренней сути каждой культуры музею необходимо осмыслить особенности ее гештальта, то есть выявить общий конструктивный принцип репрезентации художественного объекта.

«Гештальт-теория исходит из примата целого над частями, формы над материалом. Целостные формы, гештальты, согласно этой теории, структурируют наше перцептивное восприятие и другие ментальные процессы» [53] . С точки зрения большинства философов, гештальт есть образ, но не какой-либо конкретный, а образ не относящийся ни к чему. Это генерализирующий принцип репрезентации. В этом смысле, гештальт не есть форма, а есть собственно содержательный компонент каждой культуры. Это как бы общая концепция художественного творчества. Таким образом, чтобы понять то или иное художественное произведение нам необходимо учесть не только временной характер создавшей его эпохи, но и гештальт-принцип, раскрывающий менталитет породившего его культурно-историческго контекста.

Родоначальник принципа изучения культуры как текста Михаил Бахтин в своей работе «Эстетика художественного творчества» говорит о том, что каждый тип культуры порождает свою специфику репрезентаци и выражает ее через ее через символические формы. В символах раскрывается смысл культуры. Для того, чтобы понять другую культуру, необходима расшифровка этих символов. Таким образом Бахтин выделяет специфичность различных художественных языков, однако он не отрицает возможности понимания одного языка другим. По его мнению, процесс осмысления неразрывен с понятием «диалога культур»: «… чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже… Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом…» [54] . Развивая теорию Бахтина, мы можем прийти к выводу, что музей, в принципе, и является базой, дающей возможность существования этого диалога. Современные комплексные музеи – наилучшая констатация этого положения. Стремясь дать человеку представление о жизни другой культуры, музей представляет вещи, необходимо значимые для этого осмысления. Бытовые, культовые предметы, произведения художественного творчества разных стран, изъятые из разных точек Земного шара, находят среду своего нового существования в едином помещении, одном пространстве. Помещенные уже в другой социально-исторический, культурный контекст они становятся объектами познания, что предопределено существованием по отношению к ним качественно нового поведения реципиента. Посетитель музея (человек другой культуры) относится к ним именно как к предметам, важным для культурной трансляции, то есть как к тексту культуры. Он пытается изучить механизмы их существования и закономерности появления на свет, когда как в их «родной» среде они больше воспринимаются на уровне интуиции.

2.12. Один из родоначальников гештальт-теории Освальд Шпенглер рассматривает под гештальтом принцип обобщения. Отвергая в своей книге «Закат Европы» традиционное представление об общечеловеческой культуре, он раскалывает ее на ряд не зависимых друг от друга, замкнутых в себе и взаимонепроницаемых индивидуальных культур, каждая из которых выводится из уникального «прапереживания», «прасимвола» - некой оси, вокруг которой складывается и вращается данный культурный миф, то есть основа культуры.

Подобную точку зрения мы находим и у Ролана Барта. В своей работе «Мифологии» основной акцент он делает на процессе художественной коммуникации, что безусловно важно для понимания нами экспоната музея как текста культуры. Он исследует понятие «миф», определяя его как «коммуникативную систему, некоторое сообщение». Для него это – «ни вещь, ни понятие или идея; это форма, способ обозначения» [55] . Миф есть слово, таким образом мифом может стать все, что «покрывается дискурсом. Определяющим для мифа не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [56] . «Миф есть слово, избранное историей, и он не может возникнуть из «природы» вещей». Это – «именно этот образ, наделенный именно этим значением; мифическое слово создается из материала, уже обработанного с целью определенной коммуникации; поскольку в любых материалах мифа, образных или графических уже предполагается их понимание как знаков, то о них можно рассуждать независимо от их вещественной основы» [57] .

Получается, что под мифом Барт понимает текст культуры, язык, осуществляющий акт репрезентации. По его мнению, таким явлением может становиться не только непосредственный текст (нечто написанное). «Как только зрительный образ начинает нечто значить, он сам становится письмом, а в качестве письма он предполагает и некое словесное оформление» [58] . Барт подчеркивает большую императивность зрительного образа по сравнению с непосредственным письмом, ведь «свое значение он внушает нам сразу целиком, без разложения на дробные элементы» [59] . Художественный знак, по Барту, с точки зрения истории, даже скорее в большей степени должен называться языком, поскольку древнее письмо являлось ничем иным как совокупностью знаков, каждый из которых нес в себе какую-либо информацию. Таким образом, получается, что и экспонат музея представляет собой ничто иное как миф, репрезентацию, развертывание культурного основания. Вспомнив изречение Мамардашвили, что «мифы суть машины человеческой памяти... Миф есть память в смысле машины, которая организует саму способность человека помнить» [60] , мы тем более придем к выводу, что экспонат музея как текст культуры является мифом, а следовательно носителем информации.

2.13.1. Подобно трактовке древних пиктограмм, экспонат музея тоже может быть подвергнут семиотическому исследованию. Миф есть одновременно и смысл и форма. В зависимости от того, на чем мы будем акцентировать свое внимание при его дешифровке, у нас получится три способа его прочтения. Первый – когда «форма мифа заполняется понятием без всякой двусмысленности» [61] , то есть перед нами оказывается простая система, доказывающая принцип выражения единого смысла в различных его формах. Такой способ "зрения" характерен для «производителя мифов» [62] . В качестве него Барт приводит пример газетчика; отталкиваясь от контекста нашей темы и, сопоставляя наши размышления с идеями французского философа, мы можем сказать, что таким «производителем» будет являться автор музейной экспозиции. «Музей может не только показать вещь, но и привить к стоящему за ней культурному событию глубокое или поверхностное отношение, серьезность или схематизм в подходе к его истории и т.д.» [63] . Представляя объекты тем или иным образом, в том или ином «свете», составители экспозиции могут преподнести одно и тоже событие с разных оценочных позиций. Мастерство экспонатора подобно мастерству самого художника – создавая выставку, он творит, воплощает в жизнь свои идеи, самовыражается. «Виртуозность исполнения экспозиции делает ее произведением искусства, где форма, которая искалась для выражения содержания, будучи найдена сама становится одержанием, развивающим и дополняющим информацию научного построения темы» [64] . Имея в голове какую-то мысль, он будет воплощать ее через различные способы комбинирования предметов. Он будет исходить из одного понятия и подыскивать для него форму, то есть будет создавать экспозицию, желая прийти к становлению ее как текста культуры, а, следовательно, – творить миф.

2.13.2. Второй способ «чтения мифа», с точки зрения Барта, будет наличествовать в том случае, «если я вглядываюсь в означающее как в нечто полное, четко ограничивая в нем смыл от формы, а стало быть вижу деформацию первого под действием второй… Тем самым я расчленяю значение мифа и воспринимаю его как обман» [65] . Такой тип «зрения» Барт приписывает так называемым «мифологам», то есть тем, кто дешифрует миф, понимает его как деформацию. С нашей точки зрения, это - критики, люди, дающие оценку, рецензию по отношению к общему строю экспозиции. Это лишь некоторые люди, незначительная по количеству группа, которая может реально увидеть ошибки экспонаторов, отличить объективно происходящее от субъективной подачи этих фактов музейщиками.

2.13.3. По мнению Барта, два первых способа носят статико-аналитический характер; «миф в них разрушается либо путем открытого осознания его интенции, либо путем ее разоблачения; первый взгляд – цинический, второй - демистифицирующий» [66] . Кроме них существует и третий, динамический, где «миф усваивается согласно его собственной структурной установке» [67] . Этот третий тип будет иметь место, «если я вглядываюсь в означающее мифа как в некую целостную неразличимость смысла и формы… Во мне срабатывает заложенный в мифе механизм, его специфическая динамика, и я становлюсь читателем мифа» [68] , воспринимающем его как «историю одновременно правдивую и нереальную» [69] . Наконец-то теперь мы подошли непосредственно к тому, без кого музей не существовал бы вовсе. В нашем контексте реципиентом, человеком, воспринимающем миф будет посетитель музея, тот, кто читает текст экспозиции, тот, кто воспринимает компоненты выставки в их сопоставлении друг с другом. Этот человек будет видеть, оценивать, перерабатывать не только вещи и непосредственно представленные произведения, эту информацию он будет получать как пропущенную через призму мыслей автора экспозиции, и, в каких-то случаях будет сопоставлять свое «знание» с дешифровкой «мифолога».

Таким образом, мы видим, что экспонат музея, представляя собой текст культуры, предполагает несколько типов своего восприятия, трактовки, отношения к себе. Наличие этих трех «позиций» одновременно является и следствием, и залогом его существования. Именно этот факт так же определяет музейную вещь как миф, и в то же время вытекает как следствие из этого самого определения.

3. Итак, исходя из всего вышесказанного, мы приходим к следующим выводам. Музей как феномен способный к сохранению, воспроизведению общечеловеческой памяти, является своеобразной летописью истории. Музей дает его посетителю иллюзию бесконечности, непрерывности истории, ощущение того, что и после наше смерти наши творения будут жить подобно тому, как теперь в экспозиции существуют «подукты мертвых».

Экспонат музея представляет из себя знак, символ, раскрытие которого дает нам наряду с эстетическим переживанием, некую информацию. Эта дешифровка текста музейного объекта является своеобразным дополнением к нашим уже имеющимся знаниям, она делает картину нашего представления более полной, развернутой.

Уникальность музейного текста заключается в том, что его составляющие наиболее действенны при прочтении их в целостности с другими выставочными предметами. Экспозиция сама по себя становится произведением искусства. Умело компоную предметы друг с другом, составитель экспозиции преподносит нам ту или иную информацию так, что каждая вещь становится «говорящей», несущей в себе некое повествование. Экспонаты музея – это вещи, вырванные из своей естественной среды. Помещенные уже в другой социально-исторический, культурный контекст они становятся объектами познания. Особенно стоит отменить наличие в музеях предметов принадлежащих другим культурам, другим гештальт-основаниям. В новой среде, они имеют большую возможность раскрыть свою сущность, нежели в сфере своей цивилизации, что предопределено существованием по отношению к ним качественно нового поведения реципиента. Посетитель музея (человек другой культуры) относится к ним именно как к предметам, важным для культурной трансляции, то есть как к тексту культуры. Он пытается изучить механизмы их существования и закономерности появления на свет, когда как в их «родной» среде они больше воспринимаются на уровне интуиции.

Экспонат музея представляет собой ничто иное как миф, репрезентацию, развертывание культурного основания, что предполагает некую схему его реперзентации. Таким образом, мы видим, что экспонат музея, представляя собой текст культуры, предполагает несколько типов своего восприятия, трактовки, отношения к себе. В свою очередь именно эти типы отношения и становятся залогом существования музейного экспоната.

[39] Борисов В.Н. Философия и методология науки.– Самара. НВФ Сенсоры. Модули.Системы, 1999. – С.16.

[40] Там же. С. 17.

[41] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. - С.141.

[42] Бестужев –Лада И., Озерная М. Музей в системе культуры. // Декоративное искусство, 1976, № 9. – с.7

[43] Там же. С.7.

[44] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М.: Советский художник, 1988. – С.19.

4 Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – С.7.

[45] Там же. С. 11.

[46] Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – С.7.

[47] Там же. С. 11.

[48] Кроче Б. Краткое изложение эстетики.// Антология сочинений по философии. – СПб.: Пневма, 1999. – С. 401.

[49] Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М.: Советский художник, 1988. – С. 24.

[50] Эстетические ценности предметно-пространственной среды. Под общ ред. А.В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 266.

[51] Там же. С. 141.

[52] Там же. С. 144.

[53] Современная западная философия: Словарь. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – М.: ТОН – Остожье, - 1998. - С.104.

[54] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С.354.

[55] Барт Р. Мифологии. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996. – С.233.

[56] Там же. С. 233.

[57] Там же. С. 234-235.

[58] Там же. С.235.

[59] Там же. С.235.

[60] Мамардашвили М. Введения в философию.// Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. - С.27.

[61] Барт Р. Мифологии. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996. – С. 254.

[62] Там же. С. 254.

[63] Бестужев –Лада И., Озерная М. Музей в системе культуры. // Декоративное искусство, 1976, № 9. – с.7

[64] Рождественский К.Н. Некоторые проблемы искусства музейной экспозиции. – М., 1976. – С.69.

[65] Барт Р. Мифологии. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996. – С. 254.

[66] Там же. С. 245.

[67] Там же. С. 245.

[68] Там же. С.245.

[69] Там же. С. 245.

## Список литературы.

Справочные издания.

Арзамасцев В.П. О систематической структуре музейной экспозиции. – М. – С.43.

Бестужев-Лада И.В., Озерная М. Музей в системе культуры. // Декоративное искусство, 1976, № 9. – С.7

Дьячков А.Н. Социальные функции музея: споры о будущем. // Музееведение. На пути к музею XXI века./ Сб. научных трудов. – М.: НИИ культуры, 1989. – С.96.

Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры.// Музей. Сборник статей и публикаций. Вып.9/ Сост. А.С. Логинова. – М. : Советский художник, 1988. – С.12-25

Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – С.7,11.

Краткий словарь музейных терминов.// Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе: Сб. науч. трудов. – М.: НИИ культуры, 1983. – С.128.

Павлюченко Э.А. Изучение и описание письменных источников в исторических и краеведческих музеях. // Изучение музейных коллекций./ Труды 21. – М.: НИИ культуры РСФСР, 1974. – С.37.

Петрова Н.Ф. Частные коллекции, меценатство, музеи (социокультурологический анализ). – Кравченко А.И. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – М.: Академический проект, 2000. – С. 361-364.

Рождественский К.Н. Некоторые проблемы искусства музейной экспозиции. – М., 1976. – С.69.

Современная западная философия: Словарь. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – М.: ТОН – Остожье, - 1998. - С.98,104, 578.

Философский энциклопедический словарь. – М., 1985. – С. 191.

Финягина Н.П. // Вопросы музейной работы. Труды 11. – М.: Министерство культуры РСФСР. НИИ культуры, 1974. – С. 118.

Фролов А.И. Основатели российских музеев. – М., 1991 – С. 7

Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 93-94, 216.

Эстетические ценности предметно-пространственной среды. Под общ ред. А.В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – С.140,190, 266

Литература.

Аронсон Э. Общественное животное. – М.: Аспект пресс, 1998 – с. 162

Барт Р. Мифологии. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996. – С.233-235, 254-255.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С.354.

Борисов В.Н. Философия и методология науки. – Самара. НВФ Сенсоры. Модули.Системы, 1999. – С.16, 17.

Кроче Б. Краткое изложение эстетики.// Антология сочинений по философии. – СПб.: Пневма, 1999. – С. 401. Мамардашвили М. Введения в философию.// Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. - С.25-26.

На пути к музею XXI века

Сартр Ж-П. Тошнота. – М.: Советская литература, 1989. – С.27.

Федоров Н.Ф. Екатерининская выставка в воронежском губернском музее с 6-го по10-е ноября 1896г. – Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1995. – Т.3, С.160.

Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. / Сочинения./ Общ. ред.: А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1982. - С. 578

Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. / Сочинения./ Общ. ред.: А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1982. - С. 578.

Федоров НФ. Заметки по поводу “Письма в редакцию русского слова”. / Собрание сочинений в четырех томах. – М.: 1995, - Т .3, С. 247.

Федоров НФ. Письма в редакцию русского слова. / Собрание сочинений в четырех томах. – М.: 1995, - Т .3, С. 243-244.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. - С.141.

Шпенглер О. Закат Европы. – Минск: Попурри, 1999. – 587с.