

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Краснова Е.Л.

*кандидат культурологии, преподаватель кафедры истории
Беларуси и музееведения*

*УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Еще в 1930-е годы многие исследователи активно развивали идею существования универсального языка музейной экспозиции, который помогал пониманию экспозиционного контекста. Много было сделано и достигнуто, однако постепенно разработки в данном направлении приостановились, поскольку набиравшие силу методы советского музейного проектирования исключали необходимость какой-либо художественной подачи материала. Любая экспозиция строилась на основе научно-систематической организации пространства, не придавая должного значения образно-художественному решению экспозиции в целом. Так идея разработки некой лингвистической основы экспозиции были отложены на дальние полки, ждать подходящего времени.

Начиная с 1970-х гг. исследователи вновь обратились к возрождению идеи разработки особого «языка» экспозиции, способного отличаться от всех других средств трансляции информации. Все больше и больше музееведов, экспозиционеров рассматривали различные аспекты этого противоречивого и вместе с тем уникального явления, возникшего в области экспозиционной практики. Этот процесс приобрел достаточно широкие масштабы, что отразилось в росте разнообразных научных публикаций, раскрывающих специфику данного явления в области музееведения и других гуманитарных наук.

В какой же форме происходит воплощение «языка» музейной экспозиции? Размышляя над данным вопросом, приходит мысль, что наличие языка говорит и о существовании его материальной основы, представленной в виде некоего текста. Рассмотрим позиции некоторых исследователей.

Известный российский музеолог Т.П. Поляков в своей книге «Мифология музейного проектирования, или как делать музей?» отмечает, что: «...если воспринимать музейную экспозицию как коммуникативную систему или язык, а конкретное произведение как текст, то последний, как известно, всегда упорядочен по парадигматической и синтагматической осям, т.е. на уровне языковых единиц и на уровне их согласования» [4, с. 112]. Автор отмечает, что в экспозиционном «тексте» в качестве языковых единиц выступают сами экспонаты, а элементы декоративного оформления служат способом согласования их между собой. «Музейная экспозиция как специфический художественный текст слагается из ряда отдельных “фраз” в относительно законченное “повествование”» [4, с. 125]. Каждый экспонат говорит за себя в контексте других предметов экспозиционного комплекса,

где отдельные предметы, как фразы слагаются в предложение, высказывание, которое в процессе просмотра всей выставки формируется в единое смысловое повествование, полноценный текст. Так, выставочные материалы, сами экспонаты представляются в виде неких отрывков текста, слов, обретающих смысл при прочтении всего «повествования».

Уникальность такого музейного текста заключается в том, что его составляющие элементы наиболее эффективны при их сочетании с другими предметами. Любой представленный для демонстрации экспонат содержит в себе определенную информацию, набор знаковых составляющих, которые становятся значимыми не только для понимания и интерпретации конкретной вещи, но и для всей совокупности предметов, для трактовки основной идеи и понимания тематического контекста выставки в целом. Так, музейную экспозицию можно рассматривать как самостоятельный «культурный» текст, имеющий свои методы построения и способы интерпретации.

Идеи Т.П. Полякова разделяет другой российский исследователь Н.А. Никишин. Под «языком» музейной экспозиции автором понимается «упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками» [3, с. 11]. Н.А. Никишин отмечает, что «язык» «состоит, во-первых, из знаков, образующих словарь языка (в качестве знаков здесь выступают музейные предметы, в качестве словаря – фонды музея), во-вторых, из грамматики языка, т.е. правил взаимного сочетания знаков в процессе объединения их в тексты (экспозиции)» [2, с. 24]. Автор утверждает, что художник при создании выставки не только употребляет непосредственно экспонаты-знаки, но и другие «знаковые системы». Так, например, в их числе автор называет «вербальный язык, используемый в речи экскурсоводов, этикетаже, ведущих и оглачительных текстах» [2, с. 24]. К этой же категории Н.А. Никишин относит и язык экспозиционного дизайна, т.е. специальное музейное оборудование, художественное оформление, световое и цветное решение. Невозможно обойтись и без видео- и аудиосредств, которые, согласно мнению автора, являются текстами самостоятельных знаковых систем. В данном случае справедливо будет заметить, что в зависимости от того, насколько гармонично подобраны выразительные средства, зависит привлекательность самой экспозиции.

Опираясь на точку зрения Н.А. Никишина, можно представить выставочное пространство музея как некую основу, где при помощи демонстрируемых предметов и элементов образно-художественного оформления «пишется» уникальный по своей природе текст, способный не только передать определенную информацию, но и создавать индивидуальные образные ассоциации в воображении посетителей. Так, в нашем понимании современная музейная экспозиция может превратиться в некий сюжетный текст, который «представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственно возможный смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из

которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1, с. 388].

Следуя логике рассуждений можно удостовериться в лингвистической основе музейной экспозиции. Справедливо возникает следующий вопрос: кто же является автором этого текста, повествования, рассказа? Музейщик, хранитель, куратор выставки, художник-экспозиционер или же сам посетитель? Заметим, что любой выставочный или экспозиционный проект приобретает самостоятельность, становится суверенным объектом, существующим в реальности и не требующим обращения к своему автору.

Высказанная идея заставляет нас обратиться к статье Р. Барта «Смерть автора», где он раскрывает суть понимания современного текста и места в нем автора. Определяя роль автора в процессе создания текста, он писал, что автор «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них, если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности» [1, с. 388]. Так, перед нами предстает уже не произведение (в нашем случае выставка) как нечто законченное, обладающее смысловым единством, целостное, принадлежащее определенному автору, а именно текст как динамичный процесс порождения новых смыслов, многолинейный и принципиально иной, не имеющий авторства в привычном для нас представлении.

Итак, получается, что автор (или коллектив авторов) экспозиции пишет концепцию, разрабатывает структуру, продумывает содержание, создает сюжет и задумывает художественное оформление, в свою очередь, художник воплощает в реальность предложенные идеи, раскрывает образ, производит монтаж и... уходит на второй план, скрывается, исчезает, устраняется, «умирает». Действительно, редкий посетитель интересуется авторами выставки, никто не спрашивает о процессе ее создания и реализации. Всех интересует результат, наличие самой выставки как таковой. Автор является лишь неким связующим звеном, между идеей и реальностью, интерпретатором, который передает основную суть, но не влияет на то, как выставка будет восприниматься посетителями, что из всего предложенного разнообразия смыслов, контекстов, знаков сможет прочесть посетитель.

В продолжение данной мысли, заметим, что такая выставка-текст, обретает собственную структуру, которая сложена «из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [1, с. 390]. Роль читателя на себя принимает посетитель музея, который становится основным воспринимающим субъектом, дешифровщиком кодов, получателем информации и транслятором полученных знаний другим субъектам, которые,

находясь в зале музея, станут новыми читателями и новыми участниками коммуникации. Р. Барт пишет: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 390]. Мысли посетителя, его понимание и восприятие – вот что первично, вот, что образует ту смысловую основу, без которой само существование выставки не возможно. Нет читателя – нет текста, нет посетителя – нет выставки!

Совершенно другая ситуация складывается на авторских выставочных проектах. Имеется в виду персональные выставки художников, скульпторов, мастеров и частных коллекционеров. В данном случае, выставка представляет собой воплощение автора, она полностью выткана из авторских мыслей, идей, отражает его внутренний мир, убеждения, позиции, раскрывает жизненные ситуации и творческие этапы. Посетитель полностью погружается в автора, растворяется в его сознании: видит его глазами, думает его мыслями, говорит его словами. Процесс прочтения такой выставки не принимает личностное восприятие читателя, а навязывает авторское видение: показывает, как смотреть, что думать и о чем говорить. Конечно, авторские и читательские позиции могут не совпадать, но автор имеет свой голос и право отстаивать собственное понимание, чего лишены авторы тематических экспозиционных проектов.

Представляя экспозицию в виде текста, предопределяя ее структуру и внутреннее содержание, автор определяет ее последующее отношение с посетителем, который становится главным действующим лицом в процессе коммуникации.

1. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994 – С. 384-391.

2. Никишин, Н.А. Музейные средства : знаки и символы / Н.А. Никишин // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века : сб. науч. тр. НИИ культуры / отв. ред. М.Т. Майстровская. – М. : РИК, 1997. – С. 23–32.

3. Никишин, Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности / Н.А. Никишин // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : сб. науч. тр. НИИ культуры. – М. : [б. и.], 1989. – С. 7–15.

4. Поляков, Т.П. Мифология музейного проектирования, или как делать музей? / Т.П. Поляков ; М-во культуры РФ, Акад.переподгот.раб-ов искус., культ. и туризма. – М. : [Б. и.], 2003. – 456 с.