

УДК 069.51

*Е. А. Ковешникова*

## **МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ТЕКСТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Статья об уникальности языка музея, основу которого составляют изобразительные источники, не имеющие возможности репродуцирования.

**Ключевые слова:** музейные коммуникации, музей, экспонат, межкультурные коммуникации, информационные системы, социокультурная сфера.

*E. A. Koveshnikova*

## **MUSEUM EXPONENT AS AN INFORMATION TEXT OF IN INTERCULTURAL COMMUNICATION**

The article is about the unique identity of museum language which basis is made by exposition of sources that cannot be copied.

**Keywords:** museum communications, museum, exponent, intercultural communications, information systems, socio-cultural sphere.

Попытаемся рассмотреть экспонат музея как информационный текст культуры, как «смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов. 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 музейной коммуникации в его широком понимании.

Есть различные способы существования музейного экспоната как текста культуры в зависимости от временных, пространственных ограничений, от разных способов его репрезентации, от отношений между автором экспозиции и реципиентом, без которых информационный текст никогда бы не мог мыслиться как некий язык, некое семиотическое целое, делающее музей информационной межкультурной коммуникативной системой. Любое исторически и социально значимое событие, оставаясь в прошлом, не перестает существовать, оно переходит в другую временную реальность. Это реальность нашего сознания, общечеловеческой памяти. Событие, явление прошлого продолжает жить, оно теперь зафиксировано. Факт прошедшего времени должен в конечном итоге занять свое место, причем позиция каждого элемента predetermined заранее. Однако индивид может пропустить

какие-то составляющие, и элементы-частички теряются, рвутся, картина не может предстать перед нами во всей своей полноте. В результате мы сами и упускаем уникальную возможность посмотреть, что же получается, если соединить все составляющие в единое целое. Частицы, элементы этой системы – своеобразные хранители информации. Это вещественная память, процесс простой коммуникации, который становится межкультурным.

Вещи – это и есть те факторы, которые дают нам возможность вспомнить что-либо или даже реконструировать какие-нибудь культурные и исторические явления, исходя из наглядных представлений и руководствуясь нашими же собственными ожиданиями того, что может произойти. Любой предмет несет в себе не только утилитарные, функциональные характеристики. Он в то же время является и носителем определенной информации, своеобразным знаком. Предмет, сделанный человеком, зачастую имеет большую продолжительность жизни, чем сам его создатель, вещь начинает существовать отдельно от своего хозяина. Из одних временных рамок, когда произошло его рождение, предмет переходит во временное пространство следующей эпохи, а возможно и культуры. Для нового сознания вещь, пришедшая из реальности прошлого, есть продукт его создателей.

Бытие настоящего невозможно без прошлого бытия. Осознание «здесь и сейчас» невозможно без понимания «там и

тогда» и без мысли о «где-то и потом». Точка сегодняшнего процесса межкультурной коммуникации может быть отмечена только в той системе координат времени, которая предполагает как плюс, так и минус бесконечность. Мы не можем осязать, ощущать предметы будущего. О них можно только строить догадки на интуитивном знании или на основе научных гипотез. Прошлое же можно «увидеть», так как оно уже осуществилось и проявило себя в вещественной действительности. В этом смысле хранителем всего вещественного прошлого можно назвать такое явление, как музей, с помощью которого возможно «недействительное восстановление прошлого живого» [2].

Независимо от отношения общества к 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 отвечают одному основному принципу – «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» [3].

Музей можно назвать своеобразной летописью времени, межкультурной коммуникационной системой. Сохраняя и представляя экспонаты, он дает информацию об историческом процессе, подобно письменному источнику. Семиотический характер любой музейной экспозиции выражается в комбинации знаков, несущих в себе понятия и представления о явлениях природы и деятельности человека. Поэтому комплекс музейных экспонатов может рассматриваться как своеобразный текст, несущий информацию о прошлом

и имеющий единое значение для всех. В этой связи надо отметить комплексность любой музейной экспозиции и демонстрации памятников прошлого, а также передачу о нем информации. Вся экспозиция, весь музей, значимость каждого экспоната в отдельности есть единая система. «Первоэлемент “музейного универсума” – музейный предмет, экспонат» [4] – обладает свойствами репрезентативности и информативности, «несущими в себе понятия значения и смысла» [5], которые проявляются в общей экспозиции. Таким образом, экспонат музея является своеобразным текстом культуры, а музей – одним из способов самоидентификации.

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 объединяющее отдельные 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”» [6]. Это универсальное свойство – знаковость; любой музейный экспонат – это прежде всего знак: «Музейный экспонат – материальный предмет, выступающий в качестве представителя некоего другого предмета, свойства или отношения и используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщения (информации, знания), служащий для характеристики явлений, сообщений в процессе изучающей коммуникации» [7].

Таким образом, музейный экспонат является особым эстетическим знаком, связанным с «трактовкой художественных процессов с позиций семиотики» [8]. 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» [9].

Музейный экспонат, в отличие от произведения искусства как такового, не просто представляет то, о чем хотел рассказать мастер-создатель, через общение с ним происходит диалог эпох, культур, т. е. процесс межкультурной коммуникации. 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 возможность людям удовлетворять свой интерес к ним. Этот интерес основывается на присущей человеку любознательности, формы, виды и слои которого настолько разнообразны, что вряд ли могут быть исчерпывающе описаны [10]. Именно любознательность человека, желание узнать о том, что же происходило когда-то, стремление приблизиться к культурным традициям и толкает его на общение с музейными экспонатами, побуждает «...войти в контакт с сознательно для этого собранными... памятниками, составляющими неотъемлемую часть отечественного и мирового культурного наследия» [11]. Музей представляется как универсальное социокультурное явление с присущими ему функциональными признаками. Музей сегодня – это одновременно и экспозиция, и театр, и библиотека, где идет процесс межкультурной коммуникации.

По поводу самого феномена музея весьма интересно высказывание Николая Федорова, русского философа, посвятившего музейному делу многие свои труды. «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; музеи и библиотеки суть школы для взрослых, то есть высшие школы, и должны быть центрами исследования, которые обязательны для всякого разумного существа, – все должно быть предметом знания и все познающим» [12]. Вслед за этими словами Федоров приходит к еще одному не менее интересному заключению о том, что музей есть «...пояснение возможными способами книги, библиотеки...» [13]. Таким образом, автор подводит нас к мысли, что музей, благодаря знаковости своего экспоната, участвующего в процессе коммуникации, общению 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, а языком культуры, языком выставочного предмета.

Таким образом, музейный экспонат может быть вторым критерием языка, то есть указанием на значение слова. Исторические события, изложенные в многочисленных интерпретациях, становятся для нас реально существующими, ожившими. Язык музея есть доказательство языка книг, в особенности биографических и исторических. Это – язык констатации.

Этот язык уникален. Количество элементов языка равно всей совокупности музейных экспонатов мира. Причем 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 уровне интуиции, либо «обучение» идет параллельно восприятию, чтению (то есть экскурсовод или специальный путеводитель объясняет посетителю специфику каждой вещи), помогая в прочтении и понимании межкультурной коммуникации.

Уникальность языка музея состоит также и в том, что составляющие его 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, но репродукция живописного полотна не есть само живописное полотно. 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 ни поднялся их технический уровень, все равно никогда не смогут сравниться с традиционными музеями и их подлинниками. Уничтожив «настоящий экземпляр», мы уничтожим и всякую значимость 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, служат рекламой культурных ценностей хранилищ, галерей и выставочных павильонов.

Музейный экспонат, запечатлевая в себе мгновение прошлого, делает его достоянием настоящего. В фондах музея предмет теряет всякое соотношение с той средой, в которой он осуществлял свои функции. Музею 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 и для всей совокупности предметов, для трактовки общей значимости всей экспозиции. Выставочная вещь становится отрывком текста, синтагмой, имеющей свое значение при прочтении всего повествования.

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 предметную среду. Пространство, уже сформированная экспозиция выступает здесь активным элементом, она как бы поглощает в себе объекты, они практически ничего не говорят сами по себе. Такая экспозиция как никакая другая ценна своей целостностью, единством и невозможностью разделения.

Это целостный рассказ. Объекты, безусловно, значимы, но они значимы лишь в едином контексте и относительно друг друга.

Такой способ подачи информации через сумму художественных знаков характерен в первую очередь для исторических музеев, в особенности для экспозиций, рассказывающих о каком-то одном событии. Каждый из них, безусловно, обладает своей, «индивидуальной» значимостью. Одни значимы с эстетической точки зрения, а другие – с практической. Однако информационную задачу – рассказать о том, что произошло когда-то, они могут выполнить только в совокупности. Без конкретного экспоната – знака мы можем упустить какие-то знания об «описываемом» нами явлении, событии. Он есть элемент, но элемент необходимый для определенной экспозиции. Это – слово в тексте культуры, в тексте истории, упустив которое мы можем не уяснить общего смысла для правильного межкультурного понимания.

С другой стороны, мы можем представить ситуацию, 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 окружения, зрительно подчиняя его своей роли; пространство при этом пассивно».

Только благодаря применению 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 познаватель-

ных средств вырабатывает знание о познаваемом объекте». 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 в. 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». Именно изменение понимания процесса познания в целом и определяет роль музейной экспозиции как одной из главнейших составляющих 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 становится неким знанием.

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 накопленных веками собраний. Теперь уже возникает вопрос «что выставлять?», а выставлять надо самое лучшее. Возрастающий с каждым годом уровень образования тоже диктует правило отбора лучших из лучших экспонатов. Теперь музей осознается как место, где вещи, попадающие туда, становятся важными знаками для трансляции культурных традиций. Теперь сохраняют не все подряд, а только то, что является важным. Желание показать лучшие произведения прошлых эпох и продемонстрировать уникальность находок сегодняшнего времени реализовывалось в «разгрузке экспозиции от второстепенных вещей, стремлении превратить ее в экспозицию шедевров» [4]. Теперь производится разгрузка экспозиционного пространства зала. Выставка формируется по принципу: стена – картина, зал – экспонат.

Середина XX в. диктует уже свои принципы построения музейного пространства. «Современное искусство стремится создать нечто новое, доселе не виданное, – а не только представить в совершенстве прекрасный образ» [5]. «Техническое мышление и технические понятия в большей степени определяют жизненный уклад и процесс самоидентификации людей в современном обществе» [7]. 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. На первый план выдвигается 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 построения берется рассмотрение какой-либо проблемы. Зал музея оформляется с целью раскрытия 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 «проблемной группировкой». Ее безусловное отличие от всех остальных типов экспонирования заключается в том, что через компоненты выставки не только идет раскрытие логики данной темы, но и как бы наглядно показывается реальная возможность научиться читать текст музейной композиции.

Из сказанного становится очевидным, что «культура всегда детерминирует образ экспозиции, непосредственно – через художественную культуру и опосредованно – через особенности мировосприятия эпохи» [9]. 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 будет по-разному читаться в каждой культурной среде. Значение форм предметной среды может варьироваться и допускает различные толкования. Эти интерпретации зависят не только от контекста, но еще и от культурной и социальной принадлежности воспринимающего и особенностей его лично определяемой установки восприятия. 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 последовательности. Это определяет большую

гибкость правил сочетания форм в среднем 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. Ограничение это связано с различной трактовкой, с наличием отличных друг от 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». «В таком контексте среда рассматривается в единстве среднего восприятия, 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» [5]. Каждая культура находит свою трактовку одного и того же знака, кроме того, она имеет и свои, не свойственные никакой другой культуре семиотические доминанты, значение которых может быть вообще не воспринято представителями иной «среды». В этом плане задачей музея становится выработка универсального 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.

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-исторического 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 репрезентации, и выражает ее через символические формы. В символах раскрывается смысл культуры. Для того, чтобы понять другую культуру, необходима расшифровка этих символов. 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... [4]. Развивая теорию Бахтина, мы можем прийти к выводу, что музей и является базой, дающей возможность существования этого диалога. Современные комплексные музеи – наилучшая демонстрация этого положения. Стремясь дать человеку представление о традициях другой культуры, музей предоставляет вещи, необходимые и значимые для этого осмысления. Бытовые, культурные 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 качественно новым поведением реципиента по отношению к ним. Посетитель музея (человек другой культуры) относится к ним именно как к предметам, важным для куль-



турной трансляции, то есть как к тексту культуры. Он пытается изучить механизмы их существования и закономерности появления на свет, тогда как в их «родной» среде они больше воспринимаются на уровне интуиции.

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» [8]. Барт подчеркивает большую императивность зрительного образа по сравнению с непосредственным письмом, ведь «свое значение он внушает нам сразу целиком, без разложения на дробные элементы» [9]. Художественный знак, по Барту, с точки зрения истории, даже скорее должен называться языком, поскольку древнее письмо являлось ни чем иным как совокупностью знаков, каждый из которых нес в себе какую-либо информацию. Таким образом, получается, что и экспонат музея представляет собой ни что иное как миф, репрезентацию, развертывание культурного основания. Мы приходим к выводу, что экспонат музея как текст культуры является мифом, а следовательно и носителем информации.

«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.» [6]. Представляя объекты тем или иным образом, в том или ином «свете», составители экспозиции могут преподнести одно и то же событие с разных оценочных позиций. Имея идею, экспозиционер будет воплощать ее с помощью различных способов 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.

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 смысл от формы, а следовательно вижу деформацию первого под действием второй... Тем самым я расчленяю значение мифа и воспринимаю его как обман» [6]. 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.

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 – циничский, второй – демистифицирующий» [6]. Кроме них существует и третий, динамический, где «миф усваивается согласно его собственной структурной установке» [6]. Этот третий тип будет иметь место, если я вглядываюсь в означающее мифа как в некую целостную неразличимость смысла и формы. Наконец-то теперь мы подошли непосредственно к тому, без кого музей не существовал бы вовсе. В нашем контексте реципиентом, человеком, воспринимающим 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 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.

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 нашей смерти наши творения будут жить подобно тому, как теперь в экспозиции существуют «продукты мертвых».

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

Уникальность музейного текста заключается в том, что его составляющие наиболее действенны при прочтении их в совокупности с другими выставочными

предметами. Экспозиция сама по себе становится произведением искусства. Умело komponуя 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 отметить наличие в музеях предметов, принадлежащих другим культурам. В новой среде они имеют большую возможность раскрыть свою сущность, нежели в сфере своей цивилизации, что предопределено качественно новым поведением реципиента по отношению к ним. 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, тогда как в их «родной» среде они больше воспринимаются на уровне интуиции.

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

#### **Список литературы**

1. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 347.
2. Федоров Н. Ф. Письмо в редакцию русского слова // Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1995. – Т. 3. – С. 243.
3. Бестужев-Лада И. В., Озерная М. Музей в системе культуры // Декоративное искусство. – 1976. – № 9. – С. 7.
4. Конев В. А. Онтология культуры. – Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1998. – С. 28.
5. Фролов А. И. Основатели российских музеев. – М., 1991. – С. 7.
6. Арзамасцев В. П. О семантической структуре музейной экспозиции. – М., 1989. – С. 43.

## МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

7. Философский энциклопедический словарь. – М., 1985. – С. 191.
8. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 93.
9. Там же.
10. Дьячков А. Н. Социальные функции музея: споры о будущем // Музееведение. На пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1989. – С. 96.
11. Там же. – С. 98.
12. Федоров Н. Ф. Екатерининская выставка в Воронежском губернском музее с 6-го по 10-е ноября 1896 г. // Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1995. – Т. 3. – С. 160.
13. Там же.