

## **A. В. СМИРНОВ**

*Доктор философских наук, доцент  
Санкт-Петербургский государственный университет*

### **СОВРЕМЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ И НОВЫЕ СТРАТЕГИИ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ**

Основной задачей статьи является обоснование применения новых форм музейно-экспозиционной деятельности, востребованных в контексте развития современного гуманитарного знания. Появление новых направлений в науке об искусстве во второй половине XX века с неизбежностью приводит к изменению знания, транслируемого художественным музеем. Традиционное искусствоведение уже не всегда справляется с задачей формирования необходимого корпуса сведений, востребованных посетителем современного музея. В статье констатируется противоречие между научной и образовательной задачей художественного музея, приводится ряд примеров изменений, как в науке, так и в экспозиционной практике современных отечественных музеев. В качестве одного из возможных путей внедрения нового научного инструментария рассматривается семиотика, методы которой с успехом применяет современная теория литературы. В работе приведены примеры применения такого подхода к изучению живописи и обосновывается необходимость использования полученных результатов в музейно-экспозиционной деятельности, а также устанавливается аналогия между научной и научно-популярной литературой, с одной стороны, и двумя формами музейно-экспозиционной деятельности, классической, решающей задачи репрезентации научно-го знания, и новой, еще формирующейся, ориентированной на задачи образования и популяризации науки.

**Ключевые слова:** современный музей, экспозиционная деятельность, музейное дело, семиотика культуры, семиотика живописи, культура повседневности, визуальные исследования

## **A. V. SMIRNOV**

*Doctor of Philosophic Sciences, Docent  
Saint-Petersburg State University*

### **MODERN HUMANITIES AND NEW STRATEGIES IN MUSEUM EXPOSITION**

The main goal of the article is to justify the application of new forms of museum work related to modern humanities. The emergence of new trends in the art theory in the second half of the XXth century leads to a change in the knowledge represented by the art museum. Traditional art history does not always solve the task of creating the knowledge necessary for a visitor to a modern art museum. The article establishes a contradiction between the scientific and educational tasks of the art museum activity, gives a number of examples of changes, both in science

and in the exposition practice of modern Russian museums. As one of the possible ways of introducing a new scientific method, semiotics is considered, the methods of which are successfully applied in the modern theory of literature. The article presents examples of the application of semiotics to the study of painting and justifies the application of its results in the museum exhibition. An analogy is also established between scientific and popular science literature, on the one hand, and two forms of museum exhibition.

**Keywords:** modern museum, exposition methods, museum studies, semiotics, visual studies, culture of everyday life, cultural studies.

Современные условия текущей деятельности и развития музеев актуализируют необходимость поиска и осмысления новых стратегий экспозиционной работы и способов репрезентации транслируемого знания. Экспозиционная деятельность музея является не только формой репрезентации творчества в современной культуре, но и способом его интерпретации. Одной из причин современного кризиса музейно-экспозиционной деятельности [1] состоит в том, что герменевтические принципы, лежащие в основе современной отечественной экспозиционной практики, были выработаны еще в XIX веке и в настоящее время если не утратили свою актуальность окончательно, то, по крайней мере, нуждаются в переосмыслении и модернизации. К числу таких устоявшихся принципов можно отнести, прежде всего, формирование экспозиции на основе стилевых единств или хронологических периодов в истории искусства, а также традиционного или вновь создаваемого «пантеона» авторов, определяющих наиболее значимые «места памяти», то есть ключевые темы в истории искусства.

Поскольку задача новой интерпретации экспонатов, являющихся элементами (высказываниями) художественного дискурса, может решаться и вне стен традиционного музея как в рамках новейших медиастратегий, так и в формате публикации художественных изданий, реализация новых экспозиционных и герменевтических моделей может и не затрагивать основополагающих принципов деятельности ведущих художественных музеев. В то же время значимость интерпретационных стратегий, связанных с различными формами репрезентации классического искусства, отлично понималась политическими структурами, и нам представляется важным выделить, как минимум, две причины этой значимости.

Во-первых, содержание и художественная форма экспонируемых произведений реалистического, по преимуществу, искусства позволяли зрителю, не искушенному в нюансах художественных стилей, самостоятельно и «адекватно» интерпретировать художественный текст. Но, кроме этого, декларируемая и внушаемая реалистическим искусством адекватность интерпретации формировала целый ряд дополнительных смыслов, задаваемых содержанием произведения.

Таким образом, с одной стороны, искусство или решало задачу иллюстрации действительности, с другой же стороны, выполняло ярко выраженную функцию формирования целого ряда идеологем. Решение обеих этих задач было возможным только при условии репрезентации актуальной для зрителя ситуации, например, ситуации повседневности (для решения первой задачи) или тоталитарного мифа (для решения второй из них). Иными словами, для успешного решения задачи интерпретации, зритель должен был узнавать либо окружающую его в повседневной жизни действительность, либо некий тоталитарный миф, актуализированный в тех или иных образах живописного текста.

Своеобразие текстов современных визуальных форм творчества характеризуется, как минимум, двумя особенностями: во-первых, значительная часть живописи выходит за стилевые границы реализма, что препятствует применению традиционных способов ее интерпретации. Во-вторых, содержательные элементы живописи эпохи расцвета реализма становятся все менее узнаваемой, поскольку изображаемая эпоха с течением времени сдвигается в сторону все более отдаленного прошлого. По этой причине все больше знаков, подлежащих интерпретации и составляющих важную часть живописного текста, выходят из «словаря» обычного зрителя, фактически стираясь из исторической памяти, что приводит к изменениям в интерпретации произведений. Фактически, в настоящее время все больше исторических фактов и сведений, о которых можно судить по художественным образам классического искусства, оказываются «перекодированными», что зачастую приводит к их «архивированию», вытеснению из экспозиционного пространства, за счет чего они становятся недоступными для потенциального зрителя.

С одной стороны, данная ситуация отражает некое снижение среднего образовательного уровня посетителей художественных музеев и зрителей в целом, но нельзя забывать и о том, что ряд сведений, в том или ином виде представленных в текстах живописи и иных форм визуального творчества, никогда не входил в традиционный корпус «мест памяти», предназначенных для внедрения в историческую память нации. К таким сведениям относятся, в частности, факты из истории повседневности, поэтому задача изучения и реконструкции повседневности на основе изучения живописи соответствующего периода представляется вполне уместной.

Однако в отечественной экспозиционно-выставочной деятельности можно наблюдать значительные изменения, и в деятельности музейных работников можно выделить позитивные тенденции. К числу таковых относятся, например, попытки преобразования мемориальных музеев, сформированных, естественно, еще в советское время, в музеи быта той или иной, прежде всего, советской, эпохи. Во времена существования Советского Союза эти музеи выполняли функцию конструирования и консервации «мест памяти» различ-

ной значимости, внося весомый вклад в конструирование и поддержание тоталитарного или национального мифа (иногда эти мифологические стратегии пересекались, что вполне прослеживается в классовой истории русской литературы, сформированной в советское время). В качестве положительного примера подобного изменения концепции экспозиционно выставочной деятельности можно, без сомнения, рассмотреть бывший мемориальный музей первого секретаря Ленинградского горкома и обкома ВКП(б) С. М. Кирова.

Еще одним перспективным направлением музейной деятельности является создание тематических выставок. Однако, несмотря на их декларируемую общезначимость, большинство тематических выставок, фактически, рассчитаны на знатоков искусства и специалистов. Важнейшей причиной такой ситуации является отсутствие должного научно-популярного комментария, сопровождающего экспозиции. Наиболее распространенная и исторически устоявшаяся форма комментария (к числу которых можно отнести, например, вступительную статью в каталоге выставки или относительно небольшой пояснительный материал на стенде при входе) оказывается явно недостаточной для обычного посетителя, не искушенного в тонкостях экспонируемого материала. Это приводит к ситуации, когда значительная часть зрителей не может проникнуть в контекст (историко-искусствоведческий, исторический или социальный), необходимый для интерпретации тематической экспозиции, собранной именно ради того, чтобы быть понятной и доступной посетителю и сообщить ему что-либо новое.

Одним из тех контекстов, который обеспечивает если не ожидаемую интерпретацию, то, по крайней мере, зрительский интерес к экспозиционному проекту, является контекст исторический, который может сформировать любую заданную заранее степень понимания художественного произведения. Именно за счет конкретного, в частности, исторического, контекста возможно, учитывая зрительские интересы, ориентироваться на те или иные группы потенциальных посетителей художественного музея. Сложность реализации указанной стратегии заключается в том, что данный исторический контекст, как правило, выходит за рамки традиционной истории искусств и эстетики.

Можно предвидеть традиционное возражение сторонников сохранения и консервации отечественной традиции музейного дела. Это возражение в самом первом приближении сводится к тому, что зрителя нужно воспитывать, а искусство должно побуждать человека стремиться к лучшему. Подобная точка в современных «museum studies» либо вообще не принимается в расчет, либо рассматривается как эстетическое лицемерие. Вспомним здесь еще об одной функции любого музея – образовательной. Прежде чем требовать от современного массового зрителя умения интерпретировать, «читать», произведение искусства, его нужно научить основам понимания выразительных систем в художественном творчестве, а не основам классической эстетики. Большой

объем доступной и зачастую противоречивой информации не позволяет человеку самостоятельно выбирать адекватную стратегию интерпретации произведения искусства, что автоматически возлагает эту задачу на музейных работников, которые не всегда оказываются готовыми к ее исполнению. И, естественно, распространенной оказывается ситуация, когда задача интерпретации произведения существенно отличается от задачи эстетического восприятия. В ходе развития способности к интерпретации задача формирования нравственных качеств зрителя не ставится как таковая, зритель должен не восхищаться произведением, он должен понять его и сформировать мнение как об искусстве в целом, так и, например, о его художественных стратегиях.

Иными словами, эстетическая задача экспозиции должна если не полностью отойти на второй план, то, по крайней мере, уступить место задаче информационной, как правило, более сложной по сравнению с образовательной. Если же при формулировании задачи музея как культурного института воспользоваться простыми терминами, то эту задачу можно сформулировать как «приобщение» к искусству, то есть создание условий для того, чтобы сформировать в сознании потенциального зрителя «место» для существования искусства. А это невозможно без учета интереса потенциальных зрителей к событиям истории, например.

Решение данной задачи облегчается во многом тем, что крупные художественные музеи обладают весьма значительными резервными фондами, экспонирование которых в традиционном формате может не представлять значительного интереса ни для искушенных любителей искусства, ни для широкой туристической общественности, стремящейся, как правило, к посещению своего рода «туристических брендов», а попросту говоря, «раскрученных» объектов массового туризма. Именно поэтому исключенные из основной экспозиции единицы хранения могут выступать в качестве материала для реализации таких выставочных проектов, где в качестве основной задачи будет выступать не демонстрация художественной или эстетической ценности объекта искусства, но демонстрация некоторой визуальной стратегии, способа репрезентации определенных социокультурных смыслов или феноменов. То есть в такой экспозиции живопись будет представлена не в качестве эстетического или художественного феномена, но в качестве феномена социокультурного. Здесь следует отметить, что современные формы музейной деятельности как раз и стремятся к подобной экспозиционной стратегии, по крайней мере в части временных экспозиций. Иная ситуация складывается в области экспонирования современного искусства и публичной репрезентации новых художественных стратегий. Поскольку эстетическая оценка произведений современного искусства требует совершенно новых критериев, а их художественная ценность находится, мягко говоря, «на стадии становления», то основной формат их экспонирования сводится к относительно кратковременной выставке, от-

крытие и работа которой представляет собой элемент-высказывание современного художественного дискурса (фактически, PR-акцию какого-либо художественного проекта) и не имеет ничего общего с экспозиционной задачей традиционного музея.

Есть и еще одна сложность. Решение информационной задачи потребует привлечения специалистов в относительно новых, не связанных с деятельностью музея, областях, таких как культурная история, социальная, историческая и визуальная антропология, прежде всего. Это, без сомнения, встречает сопротивление со стороны специалистов как в области искусствоведения, так и в области музейного дела в его традиционном понимании. Попытки применения методов современного гуманитарного знания в экспозиционной работе еще иногда рассматривается как покушение на основы науки об искусстве, имеющее целью разрушить окончательно как эту науку, так и само искусство. Подобные опасения необоснованны: об отмене предмета и метода классического искусствоведения речь не идет. Речь идет, скорее, о расширении предмета классической теории и истории искусства, направленном на применение новых методов интерпретации художественных произведений, позволяющих связать их с контекстом науки о культуре.

Фактически, подобный шаг был уже осуществлен в литературоведении. В качестве примера можно привести достижения московско-тартуской школы семиотики, известной, прежде всего, по работам Ю. М. Лотмана. В его работах впервые в отечественной науке акцент перенесен на изучение вторичных знаковых систем, представленных в тексте литературного произведения. Это вывело на передний план проблему изучения истории русской культуры и семиотики повседневной жизни в той форме, в которой она представлена в литературе. Данный подход ни в коей мере не отменяет классическое литературоведение, но, скорее, отменяет его традиционные каноны, расширяя его границы. Именно на основании такого подхода возможна популяризация литературы, ее интерпретация в научно-популярном ключе. Популяризация именно возможна, поскольку изначально ни творчество Ю. М. Лотмана, ни семиотика как таковая подобных задач перед собою не ставили. Однако такой подход демонстрирует сосуществование в рамках единой исследовательской стратегии методов нескольких разных наук – истории, семиотики, литературоведения, лингвистики – при наличии одного объекта исследования – литературного текста.

Однако данная статья посвящена, все-таки, не столько литературе, сколько визуальным искусствам, живописи, прежде всего. Поэтому для нас является важным рассмотрение таких современных методов интерпретации живописи в отечественной науке, которые могли бы повлиять не только на научно-популярную деятельность ученых, но и на экспозиционную работу художественного музея. В этом плане следует выделить оригинальный подход к изуче-

нию живописи, представлен в монографии Р. М. Кирсановой [3]. Фактически, метод исследования представляет собой развитие подхода Ю. М. Лотмана. Однако материалом для анализа служит не литературные произведения, а живописные работы П. А. Федотова в частности. Существенно, что данная монография вышла в издательстве «Новое литературное обозрение», способствующем внедрению новых методов в инструментарий отечественной гуманитарной науки.

Аналогично произведениям А. С. Пушкина, как и других писателей, творчество которых представляло интерес для Ю. М. Лотмана, пространство, репрезентированное в картинах художника, содержит элементы быта, являющегося составной частью пространства повседневности. Именно эти элементы оставались вне поля зрения традиционной истории искусства, поскольку они не представляли интереса для формирования знания об индивидуальной манере художника, его стиле, роли в отечественной и мировой живописи и других традиционных проблемах искусствоведения. Более того, данные элементы рассматриваются не с точки зрения их влияния на, например, композицию, по их поводу разворачивается самостоятельное историческое повествование. Р.М. Кирсанова, тем самым, решает двойную задачу: историческую и герменевтическую. Историческая задача заключается в научной атрибуции этих элементов, герменевтическая задача, несомненно, более значимая и сложная, сводится к установлению той роли, которую играет их присутствие в пространстве картины, в замысле художника. Обоснованность данной методики заключается в том, что корректное решение герменевтической задачи в настоящее время практически невозможно без решения задачи исторической. Иными словами, углубленная интерпретация картины невозможна без установления тех семиотико-символических коннотаций, которые несут изображенные на картине предметы. Интерпретация этих скрытых культурных смыслов, в свою очередь, возможна лишь при условии знания истории представленных на картине предметов (выше мы уже упоминали о вытеснении, «архивации», требуемых для адекватной интерпретации исторических фактов и сведений, что говорит о необходимости их выведения из этого состояния в пространство современного гуманитарного знания).

Если рассматривать данное направление интерпретации художественного творчества как изучение повседневности, то следует оговорить следующее: в данных исследованиях повседневность отождествляется с составляющими быта, а ее изучение сводится к определению всех его элементов, присутствующих в художественном тексте и представляемых в экспозиции, установлению их происхождения и роли, например, в обеспечении социального статуса. Из приведенного примера научной интерпретации видно, что данное направление остается в поле традиционного исторического метода, при этом несколько изменяется лишь предмет интереса исторической науки.

Справедливости ради следует заметить, что книга Р. М. Кирсановой является далеко не первым примером подобной интерпретации живописи. Необходимо упомянуть о научно-популярной книге В. П. Глазычева «Гемма Коперника» [2]. Несмотря на то, что автор данной книги широко известен в отечественной теории искусства второй последних десятилетий XX века, его специализация в области архитектуры и дизайна делает указанное исследование несколько маргинальным в области отечественной истории живописи. Только отнесение книги к жанру научно-популярной литературы сделало возможным ее выход в 1989 году. В этом, заметим, и состоит ее слабое место: отсутствие четкого научного метода, не позволяющего рассматривать ее в качестве фундаментального труда по истории культуры. Естественно, главной своей задачей автор указанной книги считает не изучение истории повседневности на примере изобразительного искусства, но изучение истории науки. Свою задачу он видел в том, чтобы продемонстрировать на примерах из европейской живописи последних пятисот лет тот факт, что «ставя собственные творческие задачи, художник всегда, даже незаметно для себя самого, верно служил музе истории» [2; С. 22]. И именно такой метод в науке о культуре позволяет читателю не просто узнавать что-либо новое из истории, но и формировать новый принцип восприятия живописи, в чем ему должен помочь, без сомнения, и художественный музей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беззубова О.В. Музей и метафоры смерти и бессмертия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 12-3 (62). С. 25-29.
2. Глазычев В.П. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. – М.: 1989. – 416 с.
3. Кирсанова Р. М. Павел Андреевич Федотов. Комментарий к живописному тексту. – М: Новое литературное обозрение. 2006. – 160 с.

#### TRANSLIT

1. Bezzubova O.V. Muzej i metafory smerti i bessmertiya // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2015. № 12-3 (62). pp. 25-29.
2. Glazychev V.P. Gemma Kopernika. Mir nauki v izobrazitel'nom iskusstve. – M.: 1989. – 416 p.
3. Kirsanova R. M. Pavel Andreevich Fedotov. Kommentarij k zhivopisnomu tekstu. – M: Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. – 160 p.