Федеральное агентство Российской Федерации по науке и образованию

Государственное образовательное учреждение высшего

профессионального образования

Cибирский федеральный университет

КУРСОВОЙ ПРОЕКТ

Сценография в музейных и выставочных комплексах. Спектакли музейных предметов

Выполнила:

студентка гр. ГФ06-01

Шульженко М.Н.

Проверила:

Т.Н. Анциферова

Красноярск 2008г.

**Оглавление**

Введение.

I. Сценография. От истоков до наших дней.

§1. Теория сценографии

§2. Сценография: история

§3. Сценография в практике, визуальное восприятие

§4. Искусство музейной экспозиции и художественная литература

II. Поэтика вещи:

§1. Спектакли музейных предметов на примере музея В. Маяковского

§2. Вспомогательные экспозиционные средства в действующих музеях

Заключение

Список литературы

**Введение**

Актуальность работы заключается в том, что данная курсовая работа примыкает к ряду исследований театрального искусства, анализирующих закономерности пространственного решения спектакля, и посвящена кругу проблем, решение которых должно обозначить границы теории сценографии и спектаклей музейных предметов. Потребность в создании научной теории, которая комплексно охватывала бы все закономерности и структурные особенности пространственного решения экспозиций, назрела давно, но непосредственное становление такой науки происходит в наши дни. На современной стадий развития экспозиционного искусства и науки о нем стало необходимым исследованное по частям, осознать в единстве, как определенную художественную целостность, и воссоздать ее в научном эквиваленте.

В результате складываются основные понятия сценографии, а у современных исследователей театрального искусства можно уже встретить теоретические положенияhttp://stage.variety.ru/cms/article\_content\_add.php?section=184&article=1993 - \_ftn1. Теория пространственного решения сценографии , определяющая визуальную значимость экспозиционного образа, на сегодня существует как сумма разработанных частных положений, отдельных проблем, а также как интуитивное «художническое» предугадывание законов построения экспозиции. Но отсутствие единой теории сценографии является серьезным тормозом не только для теоретической науки, но и для театра, экспозиции.

**Цель работы.**

Цель работы состоит в том, что когда смотришь на экспозицию, то видишь ту самую игру (спектакль) музейных предметов, тот скрытый и не сразу видимый смысл, попытаться научиться видеть подтекст в предметах и в их построении. Необходимо разобраться до конца и с термином «сценография», даже в наш век высоких технологий не все правильно понимают данный термин, так как отсутствует заинтересованность людей.

Также, необходимым явлеется анализ возможного воздействиея экспозиций и предметов на зрителя, на его сознание и подсознание. Отследить историю становления с момента возникновения сценографии, и ее развитие вплоть до наших дней. Считая методы художественной обработки музейной информации перспективным направлением в деятельности музеев, мы в процессе исследования попытались определить наиболее эффективные технологии в достижении художественной образности экспозиции.

Понятийный аппарат, выработанный в курсовой работе, результат исследования, должны способствовать более углубленному научному осознанию экспозиционного искусства в целом и изучению сценографии спектакля музейных предметов - в частности. Данная курсовая является работой, ставящей себе целью выявить круг главных понятий, во взаимоопределении и становлении которых должна сложиться научная система композиционного строения сценографии и музейных предметов.

**Задачи.**

Цель исследования обусловила и выбор основных задач:

1. выявление потребности современного общества в экспозиционных выставках, театрализованных действий музейных предметов, и анализ уже существующих проектов;

2. выяснение внутренней организации сценического произведений и особенностей его формы и содержания;

3. определение пограничных зон, отделяющих спектакль музейных предметов, от произведений других видов искусства;

4. изучение особенностей преломления экспозиционной специфики в каждой художественной целостности сценического произведения.

Анализ театрального творчества в работе строится через общее, присущее всему искусству, так как специфика не может быть выявлена из предмета как такового, необходим выход в более широкую систему. Таким общим, способным индивидуализироваться в каждом конкретном произведении, является материал творчества в самом широком понимании. Поэтому определяющим и методологически важным понятием является понятие "материал искусства", которое отражает конкретное строение художественного произведения, на основе которого и из которого оно создается, как к вся художественная культура в целом.

**Объект исследования**: музейные предметы

**Предмет исследования**: музейные предметы в экспозиции(сценография) их влияние на подсознательном уровне.

Информация заимствована с российских и зарубежных сайтов, содержит в себе публикаций печатных и электронных СМИ и тезисы статей, частично используется информация из различного рода энциклопедий.

Основная часть курсовой работы состоит из двух глав. В первой главе рассматривается сценография на протяжении более чем двух с половиной тысячелетий существования и ее использование в выставочной деятельности (экспобизнесе). Во второй главе теоретическая часть подкрепляется практическими примерами уже существующих музейных экспозиций с использованием сценографии.

**I. Сценография. От истоков до наших дней**

**§1. Теория сценографии**

Как таковой, литературы имеющей прямое отношение именно к экспозиции и ее оформлению, оказалось очень мало, нашлось неимоверное количество информации отдельно о сценографии с точки зрения театральных действ, и такое же количество информации о музейных предметах, обыкновенных экспозициях и действующих выставках.

В определенной степени экспозиция является неким театром, где происходит некоторое действо, и актерами в этом театре соответственно являются музейные, или экспозиционные, предметы.

Для того, чтобы определить актуальность исследования темы моей курсовой работы хотелось бы для начала узнать что такое сценография. Существует несколько толкований, один из распространенных:сценография**,** вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве. В спектакле к искусству сценографии относится все, что окружает актера (декорация), все, с чем он имеет дело – играет, действует (это некие материально-вещественные атрибуты) и все, что находится на его фигуре (костюм, грим, маска, другие элементы преображения его внешности). При этом в качестве выразительных средств сценография может использовать: первое это то, что создано природой, второе , предметы и фактуры быта или производства, и, третье – то, что рождается в результате творческой деятельности художника (от масок, костюмов, вещественного реквизита до живописи, графики, сценического пространства, света, динамики и пр.)

Истоки сценографии – в предсценографии действ ритуально-обрядового предтеатра (как древнейшего, доисторического, так и фольклорного, сохранившегося лишь в своих остаточных формах до наших дней). Уже тогда в предсценографии проявился «генетический код», последующая реализация которого определила основные стадии исторического развития искусства сценографии от античности до наших дней. В этом своеобразном «генетическом коде» заложены все три главные функции, которые сценография способна выполнять в спектакле: персонажная, игровая и обозначающая место действия. Персонажная – предполагает в себе включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого материально-вещественного, пластического, изобразительного или какого-либо иного (по средствам воплощения) персонажа – равноправного партнера исполнителей, а зачастую и главного действующего «лица». Игровая функция – непосредственно в непосредственном участии сценографии и ее отдельных элементов (костюм, грим, маска, вещественные аксессуары) в преображении облика актера и в его игре. Функция обозначения места действия заключается в организации среды, в которой происходят все события спектакля.

Персонажная функция была преобладающей на стадии предсценографии. В центре ритуально обрядовых действ находился объект, воплощавший образ божества или некоей высшей силы: разные фигуры (в том числе и античные скульптуры), всевозможные идолы, тотемы, чучела (Масленица. Карнавал и пр.), разные виды изображений (включая те же настенные рисунки в древних пещерах), деревья и другие растения (вплоть до современной новогодней елки), костры и прочие виды огня, как воплощение образа солнца.

Одновременно предсценография выполняла и две другие функции, – организации места действия и игровую. Место действия ритуальных акций и представлений было трех типов. Первый тип, это (обобщенное место действия) – наиболее древний, рожденный мифопоэтическим сознанием и несущий в себе семантический смысл мироздания (квадрат – знак Земли, круг – Солнца; разные варианты вертикальной модели космоса: мировое древо, гора, столп, лестница; ритуальный корабль, ладья, лодка; наконец, храм, как архитектурный образ вселенной). Второй тип (конкретное место действия) это окружающая человека среда его жизни: природная, производственная, бытовая: лес, поляна, холмы, горы, дорога, улица, крестьянский двор, сам дом и его внутреннее помещение – светлица. И третий тип (предсценный) – являлся ипостасей двух других: сценой могло стать любое пространство, отделенное от зрителей и становящееся местом для игры. Происходит формирование привлекательного образа музея, расширение его аудитории за счет использования художественно-выразительных информационных средств, учет объективных потребностей людей в свое свободное время сочетать познание с развлечением заставляет современные музеи использовать зрелищно-игровые и иные методики организации поведения и деятельности своих посетителей.

Со временем характер сценографии немного видоизменился, она стала применятся в абсолютно разных областях человеческой жизни, уже не осталось такой деятельности которую бы она не затронула…В нашем прогрессивном обществе музеям и выставочным комплексам приходится придумывать новые способы привлечения людей, т.к. в наш век информационных технологий проще щелкнуть мышкой по ссылке и вот, ты уже находишься на сайте музея и знакомишься с его историей, с эго экспонатами…В общем сценография служит, в некотором роде для привлечения людей. Уместным окажется вопрос «каким образом это происходит в наше время?» Этот вопрос задали бы большинство людей, и отсюда можно сделать вывод что, эта тема нуждается в дальнейшей разработке. Современные музеи все чаще выходят за рамки привычного экскурсионного показа и становятся инициаторами и проводниками оригинальных форм социально-культурной деятельности.

Формы и методы экспозиционной коммуникации, как и всякой другой, следует четко ориентировать на потребителя, в данном случае - на посетителя музея. А это конкретный человек, со своими запросами, уровнем знаний, жизненным опытом. Вместе с тем, эта работа, особенно с молодежью, основана на принципе добровольности и должна учитывать не только наиболее ярко выраженные интересы, но и стимулировать развитие интересов, которые проявляются недостаточно: приобщение к культурным ценностям и развитие социальной активности. Запросы и потребности посетителей могут удовлетворяться при помощи дополнительных интерпретирующих средств, например, с использованием художественно-образной организации информации.

Обратимся непосредственно к книгам об античности и средних веков. Проанализируем игровую сценографию, из книг о древней Греции, о древнем Риме и т.д., и мы видим что с этого момента начинается уже собственно театр, как самостоятельный вид художественного творчества, и начинается игровая сценография, как исторически первая система оформления его спектаклей. Вместе с тем в древнейших формах театральных представлений, особенно в античных и восточных (остававшихся наиболее близкими к ритуально обрядовому предтеатру) продолжали занимать существенное положение, с одной стороны, сценографические персонажи, а с другой, – обобщенные места действия, как образы мироздания (например, орхестра и проскениум в древнегреческой трагедии). Возрастание доли игровой сценографии происходило по мере исторического движения театра от мифопоэтического к светскому. Пиком этого движения стали рожденные эпохой Возрождения итальянская http://www.krugosvet.ru/articles/117/1011780/1011780a1.htmкомедия дель арте и театр http://www.krugosvet.ru/articles/117/1011790/1011790a1.htmШекспира. Именно здесь система оформления спектаклей, основанная на игре-действии-манипулировании актеров с элементами сценографии, достигла своей кульминации, после чего на несколько веков (вплоть до 20 в. включительно) сменилась иной системой оформления – декорационным искусством, главной, функцией которого стало создание образа места действия.

Точно так же, из разного рода энциклопедий, можно проанализировать и декорационное искусство ренессанса и нового времени. К примеру декорационное искусство, (чьи элементы существовали и ранее, например, в античном театре и в европейском средневековом – симультанная (одновременно показывавшая разные места действия: от рая до ада, расположенные на подмостках по прямой линии фронтально, симультанная декорация-(от франц. Simultané- одновременный), тип декорационного оформления спектакля, при котором на сценической площадке устанавливались одновременно (по прямой линии, фронтально) все декорации, необходимые по ходу действия. Симультанная декорация использовалась в средние века при исполнении литургической драмы, миракля, мистерии, где было принято условное обозначение мест действия (домик или беседка- храм, дворец; два дерева- лес, и т.д.) В эпоху Возрождения с развитием драматургии и сценической техники симультанная декорация перестала применяться. (прим. автора)) декорация площадных мистерий), как особая система оформления спектаклей, родился в итальянском придворном театре конца 15–16 вв., в виде т.н. декорационных перспектив, изображавших (аналогично картинам ренессансных живописцев) как бы окружающий человека мир: площади и города идеального города или идеальный сельский пейзаж. Автором одной из первых таких декорационных перспектив был великий зодчий http://www.krugosvet.ru/articles/56/1005660/1005660a1.htmД. Браманте. Создававшие их художники являлись мастерами универсального склада (одновременно и архитекторы, и живописцы, и скульпторы) – http://www.krugosvet.ru/articles/96/1009605/1009605a1.htmБ. Перуцци, Бастьяно де Сангалло, Б.Ланчи, наконец, http://www.krugosvet.ru/articles/60/1006038/1006038a1.htmС.Серлио, который в трактате О сцене сформулировал три канонические типы перспективной декорации (для трагедии, для комедии и для пасторали) и главный принцип их расположения по отношению к актерам: исполнители – на первом плане, рисованная декорация в глубине, в качестве изобразительного фона. Совершенным воплощением этой итальянской декорационной системы стал архитектурный шедевр http://www.krugosvet.ru/articles/59/1005949/1005949a1.htmА.Палладио – театр «Олимпико» в Винченцо (1580–1585). Последующие века эволюции декорационного искусства тесно связаны, с одной стороны, с развитием главных художественных стилей мировой культуры, а с другой, с внутритеатральным процессом освоения и технического оснащения сценического пространства.

Если рассматривать сценографию нашего времени то можно опереться на работы искусствоведа Виктора Березкина, в своих работах он рассматривает действенную сценографию в новейшее время. Первую половину 20 в. мировая сценография развивалась под сильнейшим влиянием современных авангардных художественных направлений (экспрессионизм, кубофутуризм, конструктивизм и т.д.), что стимулировало, с одной стороны освоение новейших форм создания конкретных мест действия и возрождением (вслед за Аппиа и Крэгом) древнейших, обобщенных, а с другой – активизация и даже выход на первый план других функций сценографии: игровой и персонажной.

Также декорационное искусство осваивало и виды конкретных мест действия. Это, во-первых, «окружающая среда» (пространство общее и для актеров, и для зрителей, не разделенное никакой рампой, иногда совершенно реальное, как, например, заводской цех в противогазах у http://www.krugosvet.ru/articles/29/1002993/1002993a1.htmС.Эйзенштейна, или организованное искусством художников А.Роллера – для постановок М.Рейнхардта в помещении берлинского цирка, лондонского Олимпик-холла, в зальцбургской церкви и т.д., а Я.Штоффера и Б.Кноблока – для спектаклей Н.Охлопкова в московском Реалистическом театре); во вторую половину 20 в. оформление театрального пространства, как «окружающей среды» стало основным принципом работы архитектора Е.Гуравского в «бедном театре» Е.Гротовского, а затем в самых разных вариантах (в том числе и естественных, природных, уличных, производственных – заводские цеха, вокзалы и пр.) стало широко использоваться во всех странах. Во-вторых – выстраиваемая на сцене единая установка, изображавшая «дом-жилище» героев спектакля с разными его помещениями, которые показывались одновременно (напоминая тем самым о симультанной декорации площадных средневековых мистерий). В-третьих, декорационные картины, напротив, динамично сменявшие друг друга с помощью поворота сценического круга или движения площадок-фурок. Наконец, на протяжении практически всего 20 в. оставалась жизнеспособной и весьма плодотворной мирискусническая традиция стилизации и ретроспективизма – воссоздание на сцене культурной среды минувших исторических эпох и художественных культур – как конкретных и реальных мест обитания героев той или иной пьесы. (В этом духе продолжали работать – уже за пределами России – старшие мирискусники, а в Москве и Ленинграде – столь разные мастера, как Ф.Федоровский, П.Вильямс, В.Ходасевич и др; из зарубежных художников этому направлению следовали англичане Х.Стевенсон, Р.Уистлер, Й. Бойсhttp://www.krugosvet.ru/articles/92/1009236/1009236a1.htm, С.Мессел, Мотли, Дж.Пайпер; поляки В.Дашевский, Т.Рошковская, Я.Косиньский, О.Аксер, К.Фрыч; французы К.Берар и Кассандр).

Среди великого многообразия экспериментов второй половины 20 в. (французский исследователь Д.Бабле охарактеризовал этот процесс как калейдоскопический), проводившихся в театрах разных стран, использовавших и новейшие открытия послевоенной волны пластического авангарда, и всевозможные достижения техники и технологии (особенно в сфере сценического освещения и кинетики), можно выделить две наиболее существенные тенденции. Первая – характеризуется освоением сценографией нового содержательного уровня, когда создаваемые художником образы стали зримо воплощать в спектакле главные темы и мотивы пьесы: коренные обстоятельства драматического конфликта, противостоящие герою силы, его внутренний духовный мир и т.д. В этом новом качестве сценография становилась важнейшим, а иногда и определяющим персонажем спектакля. Так было в целом ряде спектаклях Д.Боровского, Д.Лидера, http://www.krugosvet.ru/articles/94/1009485/1009485a1.htmЭ.Кочергина, С.Бархина, И.Блумбергса, http://www.krugosvet.ru/articles/104/1010491/1010491a1.htmА.Фрейбергса, Г.Гуния и других художников советского театра конца 1960-х – первой половины 1970-х, когда эта тенденция достигла своей кульминации. А затем на первый план вышла тенденция противоположного характера, которая проявилась в работах мастеров прежде всего западного театра и заняла ведущее положение в театре конца 20 – начала 21 вв. Рожденное этой тенденцией направление (его наиболее выдающиеся представители – Й.Свобода, В.Минкс, А.Мантей, Э.Вондер, Дж.Бари, Р.Колтаи) можно обозначить словосочетанием сценический дизайн, учитывая при этом, что таким же словосочетанием в англоязычной литературе определяются вообще все виды оформления спектакля – и декорационные, и игровые, и персонажные). Главной задачей художника здесь становится оформление пространства для сценического действия и материально-вещественно-световое обеспечение каждого момента этого действия. При этом в своем исходном состоянии пространство зачастую может выглядеть совершенно нейтральным по отношению к пьесе и к стилистике ее автора, и не содержать в себе никаких реальных примет времени и места происходящих в ней событий. Все реалии сценического действия, его места и времени возникают перед зрителем только в процессе спектакля, когда как бы из «ничего» рождается его художественный образ.

Если же пытаться представить картину современной мировой сценографии в ее полном объеме, то в ней существуют не только эти две тенденции, – она складывается из неохватного множества самых разнородных индивидуальных художественных решений. Каждый мастер работает по-своему и создает самое различное оформление сценического действия – в зависимости от характера драматического или музыкального произведения и от его режиссерского прочтения, что и является методологической основой системы действенной сценографии.

В работе "Сценография в театральном искусстве" - Шеповалова В.М. мы можем ознакомиться с построением экспозиции. Композиционные уровни сценографии. Три вида закономерностей материала пространственных видов искусств в сценографии образуют три композиционных строя спектакля:

**(1) Архитектонику спектакля,** как взаимоотношение масс, где композиция спектакля строится на основе закономерности распределения масс, тяжести, весовых взаимодействий в пространственном построении. В спектакле это выражается как: (а) Организация общего театрального пространства; (б) Организация сценического пространства; (в) Актерский ансамбль в пространственных взаимоотношениях.

**(2) Пластика спектакля**, строящегося на основе материала «пластика», пластической разработанности, углубленности сценического пространства, в ее связи с пластической игрой актеров. И выражается в спектакле как: (а) Пластика форм; (б) Пластика актера и пластика мизансцен; (в) Взаимодействие актерской пластики с пластикой сценического пространства. **(3) Свет в спектакле,** его светоцветовое состояние, где учитывается закономерность распределения света в сценическом пространстве, его влияние на цветовую определенность предметного мира сцены, колористическое единство. Это выражается в сценическом произведении как: (а) Сценический свет, учитывающий общую световую насыщенность спектакля; (б) Цветовая определенность спектакля; (в) Светоцветовое взаимодействие.

**Взаимодействие композиционных уровней сценографии в спектакле**. Три композиционных строя сценографии образуют три архитектонических уровня. Первый – распределение масс в пространстве. На его основе строится второй композиционный уровень, который учитывает выявление масс в их светоцветовых взаимоотношениях. Третий уровень предполагает пластически углубленную детализацию масс пространства, в динамике движения. Эти композиционные уровни, формирующие каждую сценическую деталь, включая и актера, находятся в постоянной взаимной корректировке друг друга. В театральном произведении три композиционных уровня организуют каждую сценическую деталь, формируя художественно значимое пространство конкретного спектакля. В силу этого можно говорить об актере как определенной массе сценического пространства, находящейся во взаимодействии с другими массами этого пространства, об актере как цветовом пятне в общем колорите пространства сцены, и об актере как динамически развивающейся пластике, действующей в пластически углубленном пространстве сценического представления. Только взаимодействие всех трех композиционных уровней в динамике реального движения, центральной силой которой является актер, создается сценографическая целостность театрального произведения, в конечном счете, целостность всего произведения театрального искусства.

**Сценография как один из определяющих моментов спектакля**. Сценография в структуре театрального образа определяет его визуальную значимость, которая вместе с другими гранями образа, формируемыми сюжетно-драматической линией развития и звуко-музыкальным строем, образуют художественную целостность образного строя конкретного театрального произведения, в его неповторимости, индивидуальности. Сценографическое решение спектакля находится в контексте драматического диалога и постоянно испытывает его влияние. Зритель смотрит и слушает спектакль одновременно, и эти два момента восприятия находятся в постоянной корректировке друг друга, разделить их невозможно: услышанное влияет на зрительное восприятие, взгляд акцентируется на определенных сценических деталях в зависимости от того, что он услышал, или наоборот, увидел и заставляет по-новому отнестись к произнесенному тексту.

Из всего вышеизложенного можно выделить что сценография, в некотором роде пространственное решение спектакля.

Даже в театроведческих исследованиях, рецензиях и в практике театра широкое распространение получил термин «сценография», которым пытаются обозначить один из ключевых моментов театрального произведения — пространственное решение спектакля. Вместе с тем большинство авторов наиболее ответственных исследований предпочитает этот термин не использовать, другие сознательно ограничивают содержание, постулируя одно из его значений. Подобное положение термина «сценография» — результат отсутствия единой теории визуальной значимости театрального образа. М.Г. Эткинд пишет по этому поводу: «Давно обособившийся, сложившийся и, несомненно, завоевавший право на художественную автономию, этот вид творчества не может похвастаться — по сравнению со своими родственниками в семье искусств — сколько-нибудь разработанной теорией. Он редко привлекает внимание ученых, теорий здесь ровно столько, сколько художников».

Известно, что термин перерастает в понятие во всем богатстве содержания только в теории, где в процессе становления каждая грань этого содержания входит в систему, образуя ряд вспомогательных понятий. Но верно и то, что теория начинается с анализа узловых терминов понятийного значения, стихийно выдвинутых практикой, так как именно в них интуитивно предугадывается все строение будущей теории.

Понимая важность и значимость этого начального этапа в создании теории пространственного решения спектакля, попытаемся проанализировать основные грани содержания термина «сценография», сложившегося в контексте современного театра и состояния науки о нем.

Сценография как синоним декорационного искусства. Термин «декорационное искусство», буквально обозначающий: «декорировать, украшать что-то», исторически обусловлен. Поэтому, как считают некоторые исследователи, он, не отвечая сути современного искусства, лишь характеризует определенный период развития сценического «оформления», базирующийся на «чисто живописных» приемах станковой живописи. Возникший в двадцатые годы, термин «вещественное оформление спектакля» отражал эстетическую позицию определенного театрального направления и не мог претендовать на некую универсальность применения. Вот почему в настоящее время синонимом «декорационного искусства» стал термин «сценография».

Термин «сценография» далеко не новый и весьма часто употреблявшийся в разные эпохи. Вот что писал Г.К. Лукомский: «Сценография — живописное украшение сцены, появилась в Эсхило-Софокловское время». (Этот термин у Г.К. Лукомского дополняется другим — «архитектография», который обозначает архитектурные и планировочные возможности театра). Уместно здесь предположить, что настоящий термин «сценография» есть трансформированный «скенография», который в свое время понимался как «роспись сцены», т. е. применение «живописных перспектив» в оформлении сцены. Подтверждение этому мы находим у Витрувия: «Скенография есть рисунок фасада и картина внешнего вида будущего здания, сделанного с надлежащим соблюдением его пропорций». (Учитывая, что скена — это фасад театральных помещений, перед которыми и находилась площадка, где разыгрывалось представление).

На первый взгляд, сама структура слова сцено-графия подсказывает, что оно наиболее полно отражает специфику деятельности художника в театре. Но вместе с тем, если понимать «сценографию» как сценическую графику (что, на наш взгляд, вполне закономерно по аналогии с употреблением слова «графика» в искусстве), то возникает вопрос — сводится ли она только к декорации и костюмам?

Значение сценической графики в структуре спектакля шире, так как изображаемое на сцене — это, прежде всего развитие мизансценического рисунка актерской пластики в определенной пространственной среде. К тому же, если история декорационного искусства создается в основном на изучении эскизного материала художников, то история сценической графики должна ориентироваться на всю пространственную трактовку спектакля, на все то, что формирует визуальную значимость театрального образа.

Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве театральной декорации (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации). – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 211.

Изучение театрального произведения заставляет исследователя учитывать пространственную определенность спектакля и поэтому отходить от привычного (но не совсем верного) дробления произведения по принципу профессиональной занятости в его создании.

Сценография как этап развития «художественного оформления» спектакля. В ряде исследовательских работ термин «сценография» трактуется как определенный этап развития театрального искусства. В наиболее развернутом виде эта мысль выражена В.И. Березкиным в книге «Театр Йозефа Свободы». В ней автор выделяет в историческом генезисе ряд этапов эволюции и последний этап — от начала века до наших дней — относит к развитию собственно сценографии. «Обособление сценографии выражалось в разработке своих специфических средств выразительности, своего материала — сценического пространства, времени, света, движения». И далее автор пишет: «Сценография утверждала себя как искусство, в хорошем смысле слова, функциональное, подчиненное общим законам сложного синтетического произведения — спектакля и рассчитанное на теснейшее взаимодействие с актером, драматическим текстом, музыкой. Через эту согласованность действий и раскрываются образы спектакля».

Эта позиция обусловлена тем, что театр XX века требует не только включения декораций в динамику актерской игры, но и постоянного развития всей структуры сценографической образности на протяжении театрального действия. Декорация в современном спектакле не есть лишь «Шекспировская надпись, переведенная на язык художественной выразительности», как, например, считал А.А. Брянцев, она не просто создает место действия или, более того, пространственную среду, не только помогает актеру найти состояние своего персонажа («войти в роль»), но включается в сценический диалог с актером, зрителем.

Тем не менее, закрепление за термином «сценография» только этого значения приводит к недопустимым противоречиям. Утверждение новых задач и возможностей, стоящих перед современным театральным декорационным искусством, идет в данном случае за счет отрицания этой сценографической образности, например у театра с «декорационным направлением» к создании пространственной среды. В таком случае, чтобы быть последовательным, нужно или отрицать визуальную значимость театрального образа как необходимого момента художественной целостности спектакля, или отрицать всякий иной театр как истинный, определившийся в системе искусств. Ни то, ни другое невозможно. Ведь, во-первых, если есть пространство, где и посредством чего разворачивается театральное действие, то оно уже влияет на образный строй произведения (даже если театр утверждает «аптидекорацию»), и, во-вторых, театр всегда был особым, отличным от других видом искусства, что подтверждается самой историей театра (хотя в научном освоении театрального искусства даже V Гегеля оно предстает еще как искусство исполнительское).

Иное дело, что сценография определенной эпохи развития театра, с одной стороны, имела в контексте своей культуры только ему характерные особенности (статичность и архитектурность форм в античном греческом театре, трехчастное деление пространства сцены по вертикали или четко выраженное деление по горизонтали в средневековом европейском театре и т. д.); с другой, — сценография данной культуры составляет момент в общей линии развития театрального искусства вообще, и в этом случае можно говорить о решении каждым последующим театром новых, более сложных задач.

Сценография как профессия в театре. Не менее популярен и производный от «сценографии» термин «сценограф». Посредством его творческие работники, причастные к организации сценического пространства спектакля, подчеркивают специфику своей профессии в театре.

Ранее считалось (такое мнение бытует и сейчас), что любой профессиональный художник, будь то живописец-станковист или график, способен грамотно «оформить» спектакль. Это верно, если сводить задачи художник к оформлению содержательно готового спектакля, т. е, к введению в театральное произведение, в его образный строй дополнительных (значит в чем-то внешних и необязательных) изобразительных штрихов, заимствованных из таких видов искусства, как живопись. графика и т. д. Однако театр, особенно современный, выдвигает иные требования, иначе расценивает роль театрального художника в создании художественной целостности спектакля, что в свою очередь требует специализации, направленности на театр.

**§2. Сценография: история**

В курсовой работе сделана попытка дать целостный, анализ всей совокупности пространственной определенности спектакля: от архитектурно-технической заданности до пластических возможностей предметов экспозиции – всего того, что создает визуальную значимость и законченность экспозиции. Значительное внимание уделяется исследованию понятия "материал искусства", позволяющего, с одной стороны, рассматривать экспозицию в целостности всей художественной культуры, а с другой - видеть особенности каждого отдельного произведения.

Также определяются существенные, моменты экспозиционного искусства, которые помогает выявить структурные особенности спектакля музейных предметов, как конкретной художественной целостности. В работе сделана попытка выявить круг понятий, необходимый для становления теории сценографии, а также дан анализ узлового термина "сценография", стихийно выдвинутого практикой театра в качестве центрального понятия теории пространственного решения спектакля.

Основным элементом, формирования понятийный аппарат курсовой работы, является исследование возможностей предметов, определяющих визуальную значимость экспозиционного произведения.

Результаты исследования могут способствовать созданию единой теории пространственного решения спектакля, которая может обогатить все сложившиеся научные дисциплины о экспозиционном искусстве.

Теория сценографии, основные моменты которой сформулированы в курсовой работе, позволят выяснить эволюцию театрального искусства и искусства экспозиционного под углом визуальной значимости сценического образа в его взаимном влиянии с пространственными видами искусства. Такая теория необходима как знание "языка" данного вида творчества, его законов, для практики современного театра и также современных экспозиций, и как следствие для возможности предвидения перспективы развития театрального, экспозиционного искусства.

В теоретическом наследии и практике современных экспозиций имеются достаточно углубленные предпосылки, позволяющие видеть сценографию как всю совокупность пространственного решения спектакля музейных предметов.

Рассмотрим сценографию изначально тем чем она является на самом деле. В истории театра можно проследить смену сценографических форм в контексте различных культур, эпох; при этом отчетливо просматриваются взаимосвязи сценографии с другими организующими частями спектакля в процессе становления театрального искусства. В теории актерской игры исследуются пластические возможности актерского ансамбля, характер динамики мизансценического рисунка спектакля в зависимости от системы актерской игры, исторической формы театрального искусства, это жанровой определенности. Принципы оформления спектаклей и влияние на сценографию пространственных видов искусства отражаются в истории декорационного искусства. Здесь же исследуется и творчество отдельных, театральных художников. В истории и теории театральной архитектуры и техники прослеживается развитие художественно-технических средств спектакля и выявляются особенности сценического пространства в зависимости от смены исторических форм театра.

Сам термин "сценография" является ключевым для данного исследования. Он получил широкое распространение, как среди театроведов, так и среди практиков театра. Отдельные грани его содержания, сложившиеся в контексте развития современного театра и науки о нем, могут быть сформулированы следующим образом:

- сценография как синоним декорационного искусства. У Г.К. Лукомского мы читаем: «Сценография - живописное украшение сцены...». Уместно здесь предположить, что настоящий термин есть трансформированное "скенография", встречающийся еще у М. Витрувия и обозначающий "роспись сцены", то есть применение живописных перспектив в оформлении спектакля.

- сценография как определенный этап в развитии художественного оформления спектакля. Так в ряде исследовательских работ термином "сценография" обозначают исторически сложившиеся этапы художественного оформления спектакля, отказавшись от иллюстративного начала, когда декорации полностью подчинены игровой стихии актерской игры. В наиболее развернутом виде эта мысль выражена В.И.Березкиным в монографии "Театр Йозефа Свободы". В ней автор выделяет в историческом генезисе театра ряд этапов эволюции художественного оформления, последний - с начала XX века до наших дней относится к развитию собственно самой сценографии.

- сценография как профессия в театре. Не менее популярен и термин "сценограф", посредством его творческие работники, причастные к организации сценического пространства /художник, театральный технолог, инженер-конструктор/ подчеркивают специфику своей профессии в театре. Театральный художник стал именоваться сценографом, заявив тем самым принадлежность к особому виду искусства, а также к особому художественному методу.

- сценография как наука о художественно-технических средствах в создании пространственной образности спектакля. Потребность в создании науки, которая комплексно изучала бы закономерности механизма совокупности всех технических и художественных средств оформления спектакля, назрела давно, хотя непосредственное становление этой науки началось в наши дни. За такой отраслью театроведения и закрепилось название "сценография". Разделяя мнение В.Е. Быкова, что под "сценографией" надо понимать "совокупность всех технических кхудожественных средств постановки спектакля"http://stage.variety.ru/cms/article\_content\_add.php?section=184&article=1993 - \_ftn3, определение такой науки дает В.В. Базанов.

На современной стадии развитая науки о театре термин "сценография" приобрел одно из основополагающих значений. Сценография есть вся совокупность пространственного решения спектакля, определяющая визуальную значимость театрального образа. Она включает в себя как отдельные грани декорационное искусство, архитектурно-технические возможности сцены и, главное - пластические возможности актерского состава, проявляющиеся в развитии мизансценического рисунка. Во многом правы и те исследователи, которые считают, что собственно сценография характерна для театра XX века, т.е. режиссерского театра, так как только такой театр осознал значимость сценографической образности спектакля. Поэтому и сценография формировалась в большей степени режиссерами, а в свою очередь художники стали и во многом режиссерами, т.е. художниками-сценографами.

Практические интересы развивающегося театрального искусства выдвинули термин "сценография" в качестве центрального понятия. В настоящее время теория сценографии должна осознать на научном уровне сценическую графику как необходимый момент художественной целостности театрального произведения. Она должна сформулировать методологические принципы для театроведческой науки, изучающей сценографию спектакля.

«Синкретически-синтетическая суть театрального произведения» - исследование основных особенностей театра как отдельного вида искусства. Здесь определяется место театра в системе искусств, рассматриваются методологические проблемы, связанные с понятиями "вид искусства", "синтетизм", "синкретизм" сценического искусства и использование их в выявлении ключевых моментов в понимании спектакля как художественной целостности. Анализируется роль актерской игры, влияние отдельных видов искусства в создании спектакля, формы их проявления, а также выясняется роль технических средств в динамике спектакля. Здесь же определяются основы театрального искусства, позволяющие использовать в создании единого произведения многие виды художественного творчества. И, наконец, исследуется материал сценического произведения, закономерность его формирования. В результате выявляются сущностные моменты художественной целостности спектакля и место в этом ряду сценографии.

Практические интересы развивающегося театрального искусства выдвинули термин "сценография" в качестве центрального понятия. В настоящее время теория сценографии должна осознать на научном уровне сценическую графику как необходимый момент художественной целостности театрального произведения. Она должна сформулировать методологические принципы для театроведческой науки, изучающей сценографию спектакля.

Взаимодействие в экспозиции различных форм творчества(так же как и в театре) преломляет отдельные искусства в художественную целостность каждого предмета. Они кристаллизуются на основе синкретической сущности сценического искусства, в котором уже представлены как моменты целого.

В целом спектакль предметов как произведение искусства вне зависимости от исторических, национальных, жанровых и других особенностей композиционно организуется из определяющих моментов художественной целостности. Такими моментами, отражающими синкретически - синтетическую суть театрального искусства, являются:

- сюжетно-драматический строй, как развитие драматического действия в определенном сюжетно-фабульном направлении. Этот определяющий момент художественной целостности, с одной стороны, не может быть сведен к литературному произведению.

- звуко-музыкальный строй, то есть музыкальность в полноте своего проявления: произнесение определенна образом текста, его интонационность, звукошумовые эффекты, музыкальное оформление, "зоны молчания" и в целом общий музыкальный настрой, создаваемый развития действия экспозиции.

- сценография – как пространственная определенности сценического произведения, визуальная значимость экспозиции. А это не только то, что компонует на сцене художник /декорации, костюмы (если в экспозиции участвуют актеры), свет/, но и все, что образует пространственное тело спектакля. Сюда входят и пластические возможности актерского состава: более того, актер есть модуль сценического пространства. Это и технические возможности сцены экспозиции, ее архитектурно-планировочная заданность, так как в экспозиционном искусстве, как ни в каком другом, важен технический момент.

Музейный проектировщик пользуется традиционными категориями, характеризующими два равноправных типа познания — научное и художественное. Согласно философской мифологии, социальной функцией науки является разработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности, а социальной функцией искусства — практически-духовное освоение мира с использованием специфических художественно-образных форм и средств выражения.

Итак, с одной стороны, «искусство, как и наука, есть толкование действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни» но, с другой стороны, «наука отвлекает от фактов действительности их сущность — идею, а искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создает из них стройное целое». Другими словами — наука это, как правило, «мышление в понятиях», а искусство — «мышление в образах». Последняя фраза нуждается в уточнении, так как образность свойственна и науке в силу ее латентной мифологичности: ученый, как известно, часто пользуется иллюстративными образами, т.е. конкретными ситуационными фактами для доказательства теоретических конструкций.

В музейном проектировании это выражается, к примеру, в следующем. Основная цель использования иллюстративно-тематического метода состоит, прежде всего, в том, чтобы проиллюстрировать музейными предметами и вспомогательными материалами определенную научную концепцию. Создаваемую при этом мифологическую картину мира (или — модель исторического процесса) можно назвать научно-иллюстративной. Простейшая «образность» тематического комплекса дополняется часто более выразительной образностью ансамблевых композиций, применяемых как объемно-пространственные иллюстрации: в традиционных краеведческих музеях были весьма популярны контрастные темы типа «быт помещика» — «быт крестьянина» и т.п.

Когда, непосредственно уже происходит механическое объединение иллюстративно-тематического метода с музейно-образным (т.е. на помощь научному сотруднику приходит художник, предлагающий архитектурно-художественную оболочку, некую «форму» для «научного содержания» экспозиции), то такая мифологическая картина мира часто носит довольно дикое название — «научно-художественная». Подобная модель не избегает иллюстративности, так как практически «содержание» и «форма» здесь оторваны друг от друга и характеризуются своей собственной языковой структурой — научной и художественной.

Может ли это означать, что художник (в широком смысле слова), создающий полноценные художественные образы, не способен познавать исторический процесс? Реальность существования таких творческих, художественно-мифологических моделей истории, как романы «Война и мир», «Петр Первый», «Хазарский словарь», как картины «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Последний день Помпеи», «Герника», как фильмы «Александр Невский», «Ватерлоо», «Огнем и мечом» и т.д., убеждает в обратном. Сточки зрения ученых, история — как физическая реальность «пещеры Платона» — деформируется в этих произведениях, обладающих самостоятельной художественной структурой, тесно связанной и с «танцующей женщиной» и с таинственным «костром». Но вот что удивительно: всюду, где подобная деформация создается с силой, которую Толстой называл «энергией заблуждения», где фантазия, мечта, движимая с той же силой, дополняет или заменяет факты, просто еще не известные, где творческая интуиция идет впереди фактов — там, в мифо-поэтической форме и начинает проявлятся истина, или, по словам одного уважаемого филолога, совершается «поэтическое правосудие».

Л.Н.Толстой подтвердил это на собственном опыте. Несмотря на тенденциозную или «авторскую», как сказали бы мы сегодня, деформацию истории, допущенную им на страницах «Войны и мира», он не только вплотную приблизился к ответу на тогда еще не решенный вопрос о причинах победы в 1812 г., но и сделал ряд конкретных открытий, заставивших профессиональных историков уточнить свои «научные» концепции.

Таким образом, можно предположить, что художественная мифология по уровню приближения к истине значительно выше позитивистской или наукообразной. Три основных критерия отличают художественный образ от иллюстративного, применяемого в науке: художественная типизация, творческая фантазия, условность художественной формы.

Во-первых, подлинный художник умеет не только эквивалентно замещать большое небольшим, но также видеть в малом большое, развивать, детализировать, наполнять глубоким смыслом факты, казавшиеся простыми. Например, стычка князя Игоря с половцами — событие для тех времен достаточно рядовое, не таящее особых исторических загадок. Но о сюжете художественного произведения, известного как «Слово о полку Игореве», о тайнах этого загадочного текста ученым приходится спорить и по сей день.

Во-вторых, художественно-мифологическая интерпретация истории, внесение в нее «недостоверного» по законам искусства может быть у художника эффективным средством приближения к сути исторических фактов, средством достижения особой точности — художественной. Ученый никогда на признается в том, что он латентный мифоносец, он боится выйти за границы факта, он не может позволить себе художественной ассоциации и при видимом отсутствии причинно-следственной связи осторожно сочтет явление автономным. Такая осмотрительность в науке неизбежна, но чревата и постоянными «просмотрами» внутренней взаимосвязи между теми или иными фактами. Недаром английский историк XX в. Р. Дж. Коллингвуд, пытаясь сгладить противоречия между историком-ученым и историком-художником, выдвигал понятие «априорное воображение»: картина прошлого, создаваемая историком, «становится воображаемой картиной, а ее необходимость в каждой ее точке представляет собой необходимость априорного. Все, входящие в нее, входит сюда не потому, что воображение историка принимает его, но потому, что оно активно его требует. Сходство между историком и романистом здесь достигает кульминации».

В-третьих, всякий художник, сознательно прибегающий к условности, делает это в надежде переключить внимание зрителя и т.п. С несущественного для произведения на его суть. Кроме того, не вызывает сомнений, что искусство в наш век избыточной информации еще в большей степени, чем когда-либо, тяготеет к сконцентрированной выразительности, хочет через немногое о многом сказать, доверяя способности современного человека к ассоциативному мышлению, к сотворчеству, и этим воздействуя на его интеллект.

Все три критерия позволяют создавать авторские, художественно-мифологические картины мира или модели Бытия, обладающие полноценной художественной идеей, т.е. многоплановой авторской мыслью и интуицией, выраженной специфическими средствами искусства.

**§3. Сценография в практике. Визуальное восприятие**

Посвящена исследованию одного из основных моментов, организующих художественную целостность театрального произведения. В этой главе дан анализ материала пространственного решения спектакля, его особенностей в структурном строении сценического произведения. Выявляются композиционные уровни пространства спектакля, исследуются особенности динамики сценического произведения, динамики сценографических форм во взаимодействии с другими определяющими моментами художественной целостности театрального произведения. В результате складывается система основных понятий теории пространственного решения спектакля, формирующая визуальную значимость театрального образа.

Сценография, являясь органической частью такого сложного вида искусства, как театр, и соответственно экспозиция также в некоторой степени является своеобразным спектаклем, и включает в себя все возможности проявления пространственных видов искусств и в то же время она не может быть сведена в любых своих фирмах проявления ни к одному из них.

Законы визуального восприятия сценографии обуславливают три композиционных уровня сценического произведения: взаимоотношение масс, формирующих пространство; его светоцветовая насыщенность и пластическая разработанность.

Организация экспозиционного пространства начинается с деления его на две части: ту часть, где должно происходить сценическое действие, и ту - откуда оно воспринимается. Этот факт является отправным и начальным в сценографии, а значит, и для экспозиции в целом. Эти преобразования экспозиционного пространства отражают не только исторические этапы развития выставочной деятельности, но и зависят от национальных, жанровых и других особенностей, большинство выставочных компаний для привлечения масс используют некоторые предметы религии, традиций, быта, то есть то, что всем широко известно. Все это находит свое отражение в очень важным для теории сценографии понятие: "организация общего театрального и экспозиционного пространства". Данное понятие включает в себя такие особенности как: архитектурное деление экспозиции на зрительскую и сценическую части (топографическое деление); взаимоотношение предметов и зрительской массы, проявляющееся в контексте пространственной среды; динамика развития масс, заключающаяся в соотношении тяжестей и линейности их направления; и, наконец, коммуникационная направленность диалога / предмет – зритель/ в их пространственной определенности.

Понятие "организация сценического пространства" является важным моментом в теоретическом освоении сценографии и отражает взаимообусловленность реального /физически заданного/ и ирреального /художественно чувствуемого/ пространства в театральном представлении. Реальное - сценическое пространство определяется характером архитектурной взаимоузязанности сцены и зрительного зала, то есть типом сцены, особенностями самой сцены, ее технической оснащенностью, масштабностью размеров. Сценический объем может диафрагмироваться кулисами и падугами, уменьшаться по глубине задниками, то есть изменяться физически. Ирреальное - сценическое пространство спектакля меняется за счет различного взаимоотношения его составляющих масс, светового состояния, цветовых, отношений, графики. Оставаясь физически неизменным, оно в то же вреда меняется в художественном восприятии в зависимости оттого, что изображено на сцене и как оно наполнено деталями. Ощущение размеров, объемности пространства есть первая его характеристика, вторая - развитие его в определенном направлении, Здесь можно обозначить несколько типов пространства: замкнутое, перспективно и горизонтально развивающееся, симультанное /дискретное/ и устремленное ввысь.

"Взаимоотношение масс в экспозиционном ансамбле" - понятие, в котором отражено взаимодействия экспозиционного ансамбля на «сцене» и соотношение предметов в самом ансамбле. Предметы, в ходе своеобразного экспозиционного представления, образуют отдельные смысловые группы, которые вступают в сложные пространственные отношения /варьируются размеры групп, линии построения, светом акцентируются отдельные фрагменты, выявляется фон, на котором они смотрятся и т.д./. Динамика масс во многом уже заложена в драматургическом материале и является важной частью развития сценического образа. Один предмет неразрывен с окружающими его предметами, всей атмосферой сценического пространства, поэтому он воспринимается в контексте окружающего его, на основе этого создаются все визуально значимые акценты экспозиционно-сценического произведения.

Три названных понятия - "организация общего экспозиционного пространства", "организация сценического пространства" и "взаимоотношение предметов в экспозиционном ансамбле" - являются звеньями единой системы, складывающимися в композицонный уровень теории сценографии, определяющий взаимоотношение масс сценического пространства.

Следующим композиционным уровнем сценографии, выведенным в результате диссертационного анализа, является светоцветовое состояние экспозиционного спектакля, строящееся на основе законов распределения света.

Свет в экспозиционном произведении в своей внешней форме в первую очередь работает как общая освещенность, световая насыщенность сценического пространства. Внешний свет: свет осветительных приборов и естественное освещение - призван выявить объем предметов экспозиции, его пространственную определенность. Например, в античном греческом театре свет служил в основном только этой цели. Освещаемая естественным светом солнца сцена была архитектурно рассчитана так, что все происходящее на ней воспринималось четко, несмотря на большую удаленность, в виде ярко окрашенных рельефных картин. Под лучами света на «сцене» выявляются нюансы формы, цветовой палитры сценического пространства, а также светом "подается" игра предмета. И как бы завершающей задачей внешнего света является создание общего светового состояния картины или эпизода /световая характеристика времени суток, состояния природа и т.д./. Но в понятии «внешний сценический свет», отражающем все нюансы проявления света осветительной аппаратуры /создающий направленный свет, заливающий свет и т.д./, отражается лишь одна грань светоцветового состояния спектакля предметов. Вторая - есть цветовая определенность пространства «сцены».

Цветовая определенность проявляется в колористическом многообразии сценических объемов, предметного мира «сцены», в цветовой гамме живописных завес, в цвете предметов и т.д. Все это находит свое выражение в понятии "внутренний свет сценических форм", которое отражает выразительность и особенность цветовой палитры «сцены». В композиционном строе цветовой определенности "замкнутого света" можно выделить три момента: во-первых, использование в экспозиции естественной, присущей самому природному материалу цветовой палитры с ее фактурными особенностями, или же усиление этих особенностей в образном строе пространства сценического произведения; во-вторых, применение на сцене живописных методов /построение пространственной определенности при помощи живописных завес/, которые организует визуально значимый выход за пределы. Физически замкнутого пространства; в-третьих, организация по цвету актера, актерских групп как динамически развивающихся цветовых пятен.

Внешний свет и замкнутый свет, т.е. цвет в экспозиции находят свое завершение в светоцветовом взаимодействии, так как и свет, и цвет мы можем разделить только теоретически. Светоцветовое взаимодействие есть выявление внешним светом /осветительными приборами/ цветовой определенности сценических вещей, предметов, создание световых нюансов пространства «сцены», в результате чего создается светоцветовая гамма картины, всего экспозиционного создания, зрительные акценты, диалогичность отношений с сюжетно-драматической линией развития, с музыкальным строем театрального произведения. Свет и цвет в спектакле взаимодействуют разнопланово: это распределение пространственной определенности форм сцены в зависимости от поставленных задач; это создание колористического единства всего цветового решения и это участке света и цветовых доминант в игровой стихии сценического представления. Пространственная определенность сценических элементов, являясь отправной задачей светоцветового взаимодействия, не замыкается только на логическом его распределений, пространстве постоянно по ходу спектакля варьируется: то надвигается на зрителя, то удаляется бесконечно вдаль. Решение сценического объема колористически - следующий момент светоцветового взаимодействия, где каждый момент визуального восприятия «спектакля» должен соответствовать как бы завершенности картины экспозиции и ее творца: в тональном, цветовом единстве - все это в то же время должно быть подчинено развитию логики действия. И вершиной этого взаимодействия является участие света, а точнее - солирование в развитии сценического представления, где свет вступает в прямой диалог с актером и зрителем.

Третьим, завершающим композиционным уровнем сценографии, является пластическая углубленность сценического пространства. Поскольку на «сцене» предмет выступает в роли актера и действует как актер, то все его окружающее должно стать его "неорганическим телом", быть соподчиненным ему, так как любой спектакль, даже в самых одухотворенных своих выражениях, есть в первую очередь ритмическое движение тела в пространстве. Композиция углубленной проработанности форм «спектакля» проявляется как скрытая пластика предмета и пластика сценических форм и их взаимодействие в процессе создания пластической завершенности.

Тактильность поверхности, определенность фактуры является как бы переходным моментом от единой массы через ее проявление светом к пластике. В «спектакле» фактурные особенности, ее образность используется в создании характерной пространственно среды. Строя сценографическое решение на характерности таких фактур, как дерево, железо, кожа и т.д., художник определяет этим и характер взаимоотношения масс, и ритмику пространства. В сценографии содержание понятия "пластика сценических форм" диктуется влиянием на предметный мир сцены динамики линий и пластики форм предмета, органической природа. Линии формы сценографии отражают очертания живой природы, изгибают строгую геометрию сцены, делают ее пространство более близкой человеческому телу, его динамике. Вместе с тем, сценическая среда, вещи, пространство находятся в диалогическом отношении с мизансценическим рисунком предметной игры, и этот диалог строится не только на созвучии, но и на противоречии, что в конечном счете работает на раскрытие содержания экспозиционного произведения.

Следующим моментом данного композиционного уровня является пространственная заданность предметного ансамбля, которая проявляется через характер предмета, в рисунке мизансцен, рисунке роли отдельного предмета и всего «спектакля» в целом - все это подчинено общему пластическому решению всего пространства, сценического произведения. Свое композиционное завершение пластическая углубленность сценического пространства находит во взаимодействии пластики предметной игры и скульптурности сценических форм. Художник для наибольшего выражения в ходе действия включает в поле своей деятельности все пространство сцены: мебель, реквизит и т.д., все подчинено раскрытии содержания, направлено на создание визуально значимых /если говорим о сценографии/ образов, Мизансценический рисунок спектакля развивается в логике действия, здесь каждая сценическая деталь, так же, как и каждый предмет, находятся в определенном ритме динамики сценического представления, все находится в постоянном изменении, преломлении: меняется смысл отдельных сцен, меняются акценты и т.д. И это связано не только с игрой предметов, но и с перемещением сценических масс, плоскостей, изменением светоцветового насыщения, световых доминант и т.д.. а также со всем ходом развития сценического диалога.

Композиционный строй сценографии образуется тремя архитектоническими уровнями. Первый - распределение масс в пространстве. На его основе создается второй, который учитывает выявление этих масс в их светоцветовых взаимоотношениях. И третий уровень предполагает их пластическую завершенность. Композиционные уровни в экспозиционном произведении находится в постоянной взаимной корректировке и тесном единстве в любой момент творчества. Они организуют каждую сценическую деталь, полностью формируют пространство экспозиции. В силу этого можно говорить о предмете в сценографическом смысле как об определенной массе, находящейся во взаимодействии со всем пространством, предмете как о цветовом пятне в общем колорите спектакля, актере как динамически развивающейся пластике в общем пластическом рисунке.

Как известно из классической музейной мифологии, функция документирования предполагает «целенаправленное отражение в музейном собрании с помощью музейных предметов тех исторических, социальных или природных процессов и явлений, которые изучает музей в соответствии со своим профилем и местом в музейной сети». С нашей точки зрения, эта функция носит вспомогательный характер, так как призвана обеспечить музей информационной базой, источники, на основе которой он выполняет другие «социальные функции». Традиционный «выход» или форма публикации музейных предметов — это экспозиция. Именно она дает музею, в отличие, например, от архива или склада, право на самостоятельную жизнь. Посмотрим теперь, как осуществляется это мифическое «документирование» в случае применения различных экспозиционных методов.

При создании экспозиции на основе коллекционного и ансамблевого методоввыявление, сбор и изучение музейных предметов проходит одну стадию (включающую в себя множество конкретных этапов, отвечающих принципам и методам фондовой работы): научный сотрудник собирает предметы музейного значения — потенциальные музейные предметы и экспонаты — или в соответствии с профильными особенностями музейной коллекции, или исходя из представлений о научной достоверности и полноте мемориального или типологического интерьера.

При создании экспозиции на основе иллюстративно-тематического метода,т.е., иначе, при попытке провести некий наукообразный анализ исторического процесса посредством наглядных иллюстраций, выявление и отбор соответствующих документов эпохи также проходит одну стадию: всем выше перечисленным занимается научный сотрудник. Есть, конечно, маленький нюанс: в определенных обстоятельствах сотрудники музея делают заказ художнику на изготовление иллюстраций. Однако, если воспринимать музейный предмет в качестве «подлинного свидетеля» анализируемого исторического процесса, то «новые» экспонаты, как уже неоднократно отмечалось, в лучшем случае являются фактом творческой биографии художника или «свидетелями» нарушения музейной специфики.

При создании экспозиции на основе музейно-образного метода(или при активном взаимодействии данного метода с иллюстративно-тематическим) процесс выявления и отбора музейных предметов проходит в две стадии. Сначала научный сотрудник отбирает предметные иллюстрации к своей концепции, самоограничиваясь наукообразными «рамками». Все это — своеобразный «полуфабрикат» для художника. Имея целью создание художественного портрета эпохи или ее героев, автор архитектурно-художественного решения, воспринимающий экспозицию как произведение изобразительного искусства (а музейные предметы — соответственно как пластические средства), вынужден дополнять работу научного сотрудника в области «документирования».

И наконец, при создании экспозиции на основе образно-сюжетного или художественно-мифологического метода(который развивает принципы музейно-образного) процесс документирования проходит три стадии. В отличие от музейно-образного метода, ограничивающегося рамками архитектуры и изобразительного искусства, новый художественный метод выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, дизайна, живописи, скульптуры, драматургии, театра и т.д. Авторам подобного произведения искусства, в основе которого лежат музейные предметы, важно иметь достаточный «словарь» для выражения задуманного. Обычно фондовые запасы (и сама концепция комплектования) ограничены узко понимаемым тематическим профилем. Причем, для действующей ныне профильной классификации такое положение оправдано, во всяком случае, оно вносит определенный порядок в музейную сеть. Но, достаточно трудно было бы представить художественное произведение, например, о Ч.Дарвине, построенное исключительно на материалах словаря естественнонаучных терминов, или, например, о П.И.Чайковском, строящееся на базе одних лишь музыкальных терминов...

Возвращаясь к «словарю» искусства музейной экспозиции, можно сказать, что в него может войти любой материальный предмет, свидетельствующий о той или иной детали исторического процесса или явления. Вот только ценность и значение подобного музейного предмета во многом будут зависеть от степени его участия в конкретном произведении экспозиционного искусства. Вспомним, например, принцип составления словаря В.Даля (словесной базы для литературы XIX в.): семантическое значение каждого слова, его информационная ценность всегда комментируется фрагментом художественного текста.

Вот только как же в реальности проходит процесс комплектования будущего экспозиционного спектакля и, параллельно, — документирования исторического процесса? К двум известным стадиям, которые фиксируются в традиционных документах научного и художественного проектирования, добавляется третья — сценарная разработка, автор которой сознательно отказывается от «рамок научной системы». Другими словами, если научно-позитивное знание об определенном историческом процессе представить как материал или фактографический источник будущего «содержания» экспозиции, а конечную художественную реализацию как содержательную «форму», то задача сценариста заключается в создании внутренней, образно-сюжетной или художественно-мифологической структуры, способной, в последствии, воплотиться в полноценное произведение экспозиционного искусства.

Разрабатывая сценарную структуру, экспозиционер, обладающий образным мышлением, как бы сочиняет пьесу на ту или иную историческую тему и отбирает не только будущих «действующих лиц», но и «исполнителей». Определившись на уровне научной концепции или традиционного тематического плана, процесс документирования переходит в новую стадию, где иллюстративные материалы (музейные предметы) переплавляются в зачатки художественной конструкции, пополняясь, естественно, за счет дополнительного «опредмечивания» типических характеров и типических обстоятельств.

И, наконец, создавая внешнюю, содержательную форму (т.е. приводя в полное соответствие «содержание» и «форму» экспозиционного произведения), музейный художник также, порой, нуждается в предметных дополнениях, а если быть точнее, этого требует уже сам организм воплощаемого произведения. Причем, возможное стремление художника, реализовать желанные цели без учёта объективных обстоятельств и возможных последствий. («неспециалиста», по мнению музейных работников), контролируется сразу двумя инстанциями — научным сотрудником, выступающим в роли главного консультанта, и сценаристом, выполняющим функции драматурга. Также добавлю, что формальная оригинальность и содержательная глубина экспозиции обычно прямо пропорциональны не только экстенсивности, но и интенсивности процесса документирования: только став участником экспозиционно-художественного спектакля, музейный предмет окончательно подтверждает, а иногда опровергает, свою содержательную ценность.

Не вдаваясь в подробный анализ образно-сюжетной ткани выставки, нам необходимо подчеркнуть, что вторая стадия «процесса документирования» преобладала в общем процессе собирательской работы: предметы музейного значения, собранные за короткий срок благодаря вербально-художественной программе комплектования и получившие права музейных предметов, составляли 70% от общего количества экспонатов. Художнику выставки, воплощавшему сценарную концепцию, понадобились лишь некоторые дополнительные «вещественные» символы эпохи…

Таким образом, основные принципы нового метода проектирования не только не идут вразрез с традиционной функцией документирования, но, наоборот, стремятся придать ей дополнительную энергию, создавая экспозиционно-художественные критерии для определения ценности новоприобретенного музейного предмета. А если совсем откровенно — лишают ее ореола исключительности, оставляя в качестве вспомогательного средства для реализации более серьезных функций.

**§4. Искусство музейной экспозиции и художественная литература**

Важнейшейособенностью музейной экспозиции и литературы является возможность вести протяженное во времени художественное повествование об историческом процессе и конечно же о его героях. Обладая способностью к активизации сюжетной коллизии, экспозиция, подобно роману, может иметь свою условную завязку, кульминацию и развязку. Главное же отличие экспозиции от литературы состоит в том, что она ставит нас лицом к лицу с первоисточником наших духовных переживаний, и нам приходится самим с большой долей самостоятельности добираться до них, самим проходить тот путь, который в литературе автор совершает за нас. Но эти усилия во многом компенсируются за счет возможности последовательного освоения каждого экспозиционно-художественного образа, входящего в драматический сюжет экспозиции. Кроме того, ни один цитируемый или интерпретируемый в словесном образе исторический документ не может сравниться с подлинным музейным предметом, выполняющим семантические функции.

Особое отношение обращено к текстам в экспозиции. Исходя из принципов художественно-мифологического (образно-сюжетного) метода, ведущие тексты (особенно в литературных музеях) не являются «вспомогательными экспонатами», а относятся скорее к средствам функционально-декоративного оформления, что требует от них предельной лаконичности и способности органично входить в художественную ткань экспозиционного образа. Наиболее сложный вариант подобного текста — текст-витрина, выполняющая как технические, так и художественно-смысловые функции.

Наконец, считаю необходимым обратить внимание на то, что на данном этапе освоения предметно-образного языка музейной экспозиции последняя нуждается в кратком литературном комментарии, играющем роль своеобразного «либретто». В определенном смысле — это вынужденная уступка художественной литературе как «соседнему» виду искусства.

Искусство музейной экспозиции и театр синтезируютв себе изобразительные возможности пространственного искусства и выразительные возможности искусства временного, обладая драматическими сюжетными возможностями, реализуемыми на сценической площадке в течение определенного времени, театральное искусство является одним из наиболее близких «соседей» искусства музейной экспозиции.

Обратим внимание, что музейную экспозицию сближают с театром некоторые принципы построения «мизансцены». Эти принципы, как известно, в процессе перехода от ансамблевого к музейно-образному методу (особенно в 1920-е гг.) воспринимались в музеях почти буквально: натуралистические (этнографические и прочие) иллюстративные образы приобретали характер театральных «немых» сцен или «живых картин», так как центром вещественного «образа» являлись человеческие фигуры — манекены и т.п. Главное же отличие искусства музейной экспозиции от театра состоит в том, что в последнем, как правило, вещи (вещественное оформление, сценография) выступают в качестве смыслового фона для организации стилистического единства изобразительного ряда постановки, помогая актеру (человеку!) играть свою роль, а в музейной экспозиции вещи становятся «актерами», метафорическими символами своих «хозяев» или исторических процессов и событий, свидетелями которых они являлись. Появление в экспозиционном тексте «человеческих» силуэтов носит скорее вспомогательный характер: они создают своего рода фон или функциональные декорации для предметных «персонажей» экспозиционного спектакля. Вот почему эти фигуры приобретают, как правило, максимально условные формы и чаще всего являются увеличенными фрагментами фотографий, гравюр и т.п.

Также, музейную экспозицию и театр сближают возможности драматического действия, своеобразная напряженность сюжетной коллизии и интриги. Но если в театре это действие носит реальный характер, то есть воплощается в динамике игры актеров и искусственной смене сцен (и декораций) на одной, сравнительно небольшой сценической площадке, то в музейной экспозиции «действие» осуществляется за счет внешне статичной организации музейных образов в единый драматический сюжет, развернутый в последовательный ряд экспозиционных «сцен». Иными словами, в театре развитие действия происходит, главным образом, во времени, а в музейной экспозиции — в пространстве. Причем, если в театре зритель достаточно пассивен (статично сидит в кресле), то в музейной экспозиции он, по сути, является «соавтором» сценариста и художника, регулируя (убыстряя и замедляя) развитие сюжета, сквозь который он проходит от «завязки» до «развязки». Последняя особенность музейной экспозиции во многом обусловлена влиянием архитектуры.

Прежде чем перейти к «застывшей музыке», хотелось бы обратить внимание на две театрообразные формы современного искусства — перформанса и хэппенинга. На наш взгляд, эти акции-представления, возможные, в том числе, и в экспозиционно-художественной среде (перформанс имеет некоторую программу, хэппенинг происходит более спонтанно) формируют одну из разновидностей так называемого живого музея*.* Происходит своеобразный диалог «театра вещей» (произведения экспозиционного искусства) и «театра людей» (посетителей — участников обозначенных акций).

**Искусство музейной экспозиции и архитектура.** Отличительная черта архитектуры состоит в том, что, являясь трехмерным (пространственным, объемным) искусством, она стремится подчинить себе также и четвертое измерение (время), так как, по мнению Б.Р.Виппера, совершенно очевидно, что воспринимать все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени [. То же самое мы можем сказать и об искусстве музейной экспозиции. Но, занимаясь созданием искусственного пространства, постигаемого во времени, «чистая» архитектура не ставит на первое место проблему сюжетного постижения своего пространства (если не иметь в виду вход, фойе, центральную лестницу и т.п.). В этом смысле для искусства музейной экспозиции сюжетная организация пространства — одна из основных задач. Понятно, что характер сюжета, его особенности и проблематика во многом зависят, например, от характера мемориального здания, от символического осмысления его роли в жизни исторического героя (владельца, жителя и т.п.).

К тому же, если иметь в виду специфическую музейную архитектуру, моделирующую историческое время-пространство, то в данном случае создается только его внешняя оболочка. С точки зрения «чистого» архитектора, ее насыщение остается на втором плане (лишь бы только оно не мешало восприятию тонкостей архитектурной концепции!). В искусстве музейной экспозиции, исходя из принципов описываемого метода, архитектурная организация образа весьма существенна, но, тем не менее, она носит вспомогательный характер, будучи зависимой от художественной идеи экспозиции. Архитектурные средства применяются здесь не менее, но и не более активно, чем, например, сюжетообразующие средства театра или «натюрмортные» средства живописи.

Итак, все больше сближаясь с соседними видами искусства, искусство музейной экспозиции имеет свои ярко выраженные особенности, создающие ему определенные преимущества в художественном моделировании исторического процесса. А это, в свою очередь, выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного, синтетического вида искусства, способного моделировать прошлое, используя специфические музейно-экспозиционные средства.

**II**. **Поэтика вещи**

**§1. Спектакли музейных предметов на примере музея В. Маяковского**

Каждая система коммуникации имеет свои специфические средства, которые способны осуществлять передачу и прием информации. Более того, исключительность применяемых средств и позволяет, собственно, той или иной системе сохранять самостоятельность, а, следовательно, обеспечивать ее жизнеспособность. Средства эти отнюдь не равноценны: во всякой системе существует своя градация, свои нормы, и своя «грамматика»... Но это вовсе не означает, что в некоторых сложных синтетических системах происходит «смешение языков». К примеру, возьмем театральную специфику, мы не говорим автономно ни о языке слова, ни о языке жеста, ни о языке декораций (хотя здесь присутствуют элементы и первого, и второго, и третьего). Мы говорим о языке театра, попутно, естественно, анализируя его структурные особенности. И поэтому, на наш взгляд, весьма спорным является утверждение, что музейная экспозиция как произведение искусства обладает «несколькими языками» — предметным, архитектурно-художественным, аудиовизуальным, вербальным и т.д. Речь должна идти об одном языке — языке искусства музейной экспозиции. И только тогда мы сможем доказать самостоятельность этого вида искусства и показать его возможности как самобытной коммуникативной системы.

Попытаемся проанализировать семиотические особенности этой системы. Экспериментальная экспозиционная деятельность позволяет нам говорить о трех типах средств, применяемых при создании художественно-мифологической картины мира, обладающей музейной спецификой: основными из них, безусловно, являются музейныепредметы;вспомогательными *—* средства функционально-декоративного оформления(или, как их традиционно называют, архитектурно-художественные средства); наконец, синтетическими — экспозиционно-художественный образ(или музейная инсталляция) и экспозиционный сюжет.

Если воспринимать музейную экспозицию как некую коммуникативную систему или язык, а конкретное произведение как специфический текст, то последний, как известно, всегда упорядочен по парадигматической и синтагматической осям, т.е. на уровне языковых единиц и на уровне способов их согласования, можно рассмотреть основные средства — музейные предметы — на парадигматическом уровне упорядоченности, т.е. как языковые единицы, а вспомогательные — средства функционально-декоративного оформления — на синтагматическом,как способы согласования первых, т.е. в полном соответствии с их новым названием.

В этом случае мы теоретически как- бы лишаем художника права на создание «новых экспонатов», столь культивируемого как в среде сторонников иллюстративного метода, так и, увы, в кругу ценителей музейной образности. А в качестве компенсации предлагаем ему — Художнику! — создавать оригинальные произведения экспозиционного искусства. Это позволяет нам анализировать синтетические средства — экспозиционно-художественный образ и сюжет, формируемых в процессе взаимодействия основных и вспомогательных средств, — на уровне целостной художественной структуры этих произведений. В общем-то, хитростей тут немного, а результат может быть весьма высок.

Основные экспозиционные средства, это непосредственно сами музейные предметы, общаясь с людьми, иногда приходится невольно замечать, что в их головах присутствует некоторая путаница, касающаяся смыслового различия предмета музейного значения, музейного предмета и экспоната. Напомним еще раз азы проектирования: предмет музейного значения — это подлинный материальный свидетель историко-культурных процессов, явлений и событий, имеющих социальную значимость. Подобных «свидетелей» специалист в области «музейной криминалистики» может найти везде, даже на помойке. Изъятые из среды своего обитания (впрочем, не всегда, вспомним, например, эко-музеи) и подвергнутые несложным канцелярским операциям в музейных хранилищах, эти подлинные свидетели приобретают статус полноценных музейных предметов. Наконец, попадая в экспозиционное пространство, они получают иное название — экспонаты. Казалось бы, все понятно, куда проще? Музейная специфика — вещь тонкая, и весьма интересная. Не всякий экспонат в контексте той или иной экспозиции является полноценным музейным предметом, — т.е. подлинным материальным свидетелем моделируемых историко-культурных процессов. Окончательный же статус этого предмета, чудом попавшего в музей, определит Время. Вот такая диалектика, точнее — мифология.

Музейный предмет, так же как и слово, представляет собой материал, отмеченный достаточно высокой социальной активностью и еще до того, как к нему прикоснулась рука художника (в отличие, например, от краски в живописи, камня в скульптуре, звука в музыке и т.п.). Благодаря своему искусственному происхождению (что характерно и для естественнонаучных предметов, прошедших соответствующую обработку), он содержит запас разнообразной информации, связанной с историей создания и бытования, былой практической функцией, технологическими и эстетическими качествами и т.п. И причем, взятый Художником (в широком смысле слова) как знак, музейный предмет, сохраняя статус конкретного свидетеля или, точнее, исторического источника, приобретает еще и дополнительные качества художественного символа, воплощающего метафизическую и трансцендентную реальность. То есть мир музейных предметов — потенциальных вещественных символов — подключается к сфере духовного и человеческого в качестве особого этического языка. Вещь обретает дар говорить о том, что выше ее, о тайнах Бытия... Участвуя в музейном спектакле, она переходит в новое качество, но по традиции продолжает называться «экспонатом».

Сохраняя за музейным предметом это название, попытаемся определить правовые границы символических экспонатов, выступающих на уровне основных единиц художественного текста.

Материальные границымузейного предмета обусловлены уже самим названием данного объекта, обладающего огромной массой покоя, статики, относительной независимостью и устойчивостью существования. Традиционное деление музейных предметов на письменные, вещевые, изобразительные, фото- и другие источники создает дополнительную условность при восприятии экспоната как единицы художественного текста, как символа: все типы источников получают дополнительную «вещественность, т.е. символической «вещью» становится и рукопись, и картина, и скульптура, и фотография (подлинник). Следовательно, кино-, фоно- и фотоисточники можно включить в понятие «вещь» только на уровне их устойчивой формы, т.е. пленки, валика, пластинки, магнитофонной ленты, и для полной реализации своего информационного потенциала они нуждаются, как известно, в особых технических средствах, которые, в свою очередь, также должны соответствовать рангу «подлинных свидетелей» моделируемого исторического процесса или входить в число особых средств функционально-декоративного оформления. Поясним это на примере, мы вынуждены пользоваться подобной терминологией для нормального развития формирующегося искусства, способного, увы, «растерять» свою специфику. Предусматривали использование кинопроектора тех лет или (что более соответствовало художественной идее создаваемого образа) экспозиционно-художественную трансформацию современного кинопроектора в необычную метафорическую «витрину».

Еще один своеобразный «пограничный» вариант музейных предметов, претендующих на участие в экспозиционном спектакле, —живые «предметы». Иногда применение этих «экспонатов», нарушающих обозначенные материальные границы, достигает высокого эмоционального эффекта (как, впрочем, случается и в поэзии, когда автор намеренно нарушает грамматические нормы, превращая ошибку в эстетический объект). Например, в той же «любовной» клетке предполагалось показать клетку с живым клестом: в период работы над поэмой «Про это» В. Маяковский периодически напоминал о себе, посылая своей капризной подруге клетки с клестами; по его мнению, клюв клеста удивительно напоминал его нос, да и, как нам удалось выяснить, клест-самец в неволе терял свою красную окраску, становясь похожим на ненавидимую поэтом канарейку...

Рассмотрим что же такое пространственные границымузейного предмета, они соотносятся с общепринятыми нормами восприятия: от предмета, способного восприниматься глазом (либо с помощью специальной аппаратуры, исполняющей роль функционально-декоративных «витрин»), до предмета, способного быть освоенным в ходе обычного времени посещения экспозиции.

Например, в одной из студенческих работ был представлен проект музея... Пылинки, где в качестве метафорических «витрин» предлагалось использовать усовершенствованные микроскопы. Другой пример. В новой экспозиции музея В. Маяковского была восстановлена мемориальная лестница, ведущая от мемориального подъезда к мемориальной комнате на 4-м этаже (в бывшей коммунальной квартире). Функциональная роль этого музейного предмета, выходящего за рамки пространственных стандартов, гораздо шире его номинативного (в данном случае мемориального) значения: в общем сюжете экспозиции лестница органично входит в экспозиционно-художественный образ максималистского «хождения в Революцию» — пластического эквивалента словесного образа В.Шкловского: «Маяковский вошел в Революцию, как в собственный дом...»

Большую рол играют и временные границымузейного предмета, выступающего в роли языковой единицы экспозиционно-художественного текста, они обусловлены его характеристикой как «подлинного свидетеля» моделируемого исторического процесса, явления, события. В связи с этим можно привести трагикомический пример, связанный с уже упоминавшимся сценарием несостоявшейся экспозиции Музея Революции: в разделе, посвященном «столыпинской реакции», предполагалось создать образ политической «тюрьмы» (с решетками и прочими атрибутами), куда в качестве «узников» посадить... живописные портреты виднейших деятелей революции. Нет необходимости говорить о том, что это были образцы социалистического реализма 1930—1960-х гг. В общем, кончилось все плохо: авторов обвинили в «политической близорукости»...

Тематические границы музейного предмета, их (а в нашем контексте — языковых границ нового вида искусства) практически не существует. Искать эти границы, т.е. навечно «приписывать» музейные предметы к какому-то определенному тематическому профилю — все равно, что искать границы метафорических ассоциаций и, тем самым, пытаться «закрыть» поэзию, живопись и т.п. Другое дело, если взять и определить наиболее благоприятные «роли» для определенных предметов (напомним, что уникальный предмет — потенциально гениальный «актер») и сохранить их в стационарной экспозиции. Только время рассудит, имеем ли мы дело с произведением искусства или с его суррогатом.

Мемориальные границымузейного предмета, их невозможно установить с математической точностью. Недаром в музееведческом лексиконе появилось понятие «легенда», т.е. это система допустимых сведений об истории и судьбе конкретных предметов, включающая не только реальные факты, но и факты предполагаемые. Кто, например, из сотрудников мемориальных музеев (А.Пушкина, В.Маяковского, Л.Толстого и т.п.) может со стопроцентной уверенностью сказать, что полученные много десятилетий назад предметы и зафиксированные со слов «дарителей» как «мемориальные», не представляют собой материальные аналоги мемуарной фантазии?

Впрочем, в искусстве музейной экспозиции практически каждый музейный предмет потенциально личностей, т.е. способен стать мемориальным, точнее — достичь определенного уровня собственной мемориальности. Высший уровень — это личные вещи (документы, рукописи и т.п.) героя экспозиции, членов его семьи, близких друзей и знакомых, в конце концов любимого жтвогтоно… т.е. те предметы, о которых мы с минимальными сомнениями можем сказать, что их касалась рука (нога, взгляд, и т.п.) нашего героя. Средний — вещи из той культурно-исторической и, главное, географической среды в которой он формировался и действовал, т.е. вещи, не исключающие возможность свидетельствовать о тех или иных его деяниях. Наконец, низший уровень — это вещи, дошедшие до нас из той культурно-исторической среды, которая традиционно связывается с «эпохой» или «временем» героя, минуя известную (!) географию его жизни: потенциальная мемориальность сохраняется и здесь, но только на уровне случая, минимальной возможности, а это и есть объект интуитивно-художественного поиска истины.

Итак, можно сделать выводы, основное экспозиционное средство — музейный предмет, выступающий на уровне единицы художественного текста (что по традиции дает ему право называться «экспонатом»), характеризуется следующим: обладая условной некой «вещественностью» и разумными пространственными границами, музейный предмет как подлинный свидетель моделируемого исторического процесса не ограничивается профильно-тематическими рамками, для своего «перевоплощения» в тот или иной конкретный образ, но высшим критерием его актерского таланта является способность раскрывать свою потенциальную мемориальность*.* В том числе и на художественно-мифологическом уровне.

**§2. Вспомогательные экспозиционные средства в действующих музеях**

Вспомогательные экспозиционные средства или средства функционально-декоративного оформления. Для того чтобы определить диапазон способов или средств согласования основных речевых единиц экспозиции — музейных предметов, ставших экспонатами, необходимо, прежде всего, выяснить априорную сущность этих способов, их соответствие специфике музейного языка.

Независимо от творческих возможностей авторов экспозиции, стремящихся передать бессловесному (или, наоборот, многословному) актеру-экспонату способность к эмоциональности «речи» и направленность «движения», вспомогательные способы или средства воплощения экспозиционно-художественного образа и сюжета всегда характеризуются подчиненностью музейному предмету, и чем меньше они обладают экспозиционной самостоятельностью (не будем путать со смысловой функциональностью), тем совершеннее и коммуникативные возможности данного вида искусства.

Вопрос о вспомогательных средствах в традиционном музееведении, пользующемся четырьмя известными методами, решается не однозначно: к ним относятся и экспозиционно-технические средства (витрины, осветительная и немаловажна аудио-визуальная техника), и архитектурно-художественные средства, и вспомогательные экспонаты, среди которых особо выделяются произведения изобразительного искусства. Но все же если воспринимать подобные средства, с одной стороны, как значимые элементы художественного текста, несущие определенную смысловую нагрузку (главное не перепутать с основными языковыми единицами — музейными предметами), а с другой стороны, как действительно вспомогательные (т.е. раскрепощающие, раскручивающие, интерпретирующие музейный предмет), то их можно обозначить как средства функционально-декоративного оформления (ФДО), подразделяемые на несколько типов.

А) Наиболее известное и часто употребляемое (но никак не универсальное) средство ФДО — создание «музейного натюрморта»,т.е. художественной композиции, состоящей из двух и более музейных предметов. Здесь возможны самые необычные сочетания, позволяющие добиваться нужного художественного эффекта. Например, в одном из фрагментов выставки «10 дней из жизни В.Маяковского» (1983, автор сценария Т.Поляков, художник Е.Амаспюр), повествующем о чтении поэмы «Облако в штанах» на даче А. М. Горького, была предложена откровенно «хулиганская» композиция, раскрывающая программный тезис поэмы «долой ваше искусство!»: под условным силуэтом письменного стола располагалась «мемориальная» корзина для мусора, содержащая... поэтический сборник К.Бальмонта «Жар-птица». А в соседнем фрагменте («Первый день в Америке»), демонстрирующем откровенно бравадное отношение былинного «Ивана» (из поэмы «150000000») к американскому образу жизни, долларовая бумажка (мемориальная!) придавливалась «пролетарским» каблуком не менее мемориального ботинка...

Еще раз вспомним, что подобные композиции не являются абстрактными «художественными инсталляциями» (хотя есть много общего): музейный предмет, обладающий сакральным иммунитетом, не подвергается физическому воздействию, нарушающему его структуру, — его нельзя «прибить», «приварить», «покрасить», «распилить» и т.п. Условные границы между «предметом» и «витриной» всегда остаются.

Б) Далее (по степени сложности) идут художественно-пластическиесредства, среди которых особое место занимают пластические модели реальных предметов*,* образуемые, как уже говорилось, в результате своеобразного синтеза экспозиционно-технических средств (в первую очередь традиционных витрин) и так называемых специально созданных экспонатов (иллюстраций, схем, макетов, текстов и т.п.). Витрина (световая установка и т.п.), теряя свою нейтральность, приобретает не только «декоративную форму», но и смысловую функциональность, становясь в некотором роде пластическим каркасом экспозиционно-художественного образа, а «специально созданные экспонаты», теряя свою экспозиционную самостоятельность, превращаются в информационно-художественную «витрину» для «музейных натюрмортов».

Музейная специфика подобных «средств согласования» состоит в следующем. Хотим мы этого или нет, но наше восприятие конкретных предметов (в частности, музейных) весьма субъективно. Каждый видит в них то, что ему ближе, точнее то, что хочет увидеть. Авторы экспозиции — сценаристы и художники — пытаясь передать нам нечто свое, превратить определенную грань своего восприятия конкретных предметов в пластическую модель, обладающую, к тому же, художественно-символическим качеством, тем самым создавая визуальный контекст для демонстрации подлинных музейных предметов. Причем исходным материалом для таких моделей могут служить практически любые типы музейных предметов.

Для визуализации всех необходимых сопроводительных текстов, органично входящих в структуру образа, зачастую используются письменные источники:с помощью фото, живописи, графики или каких-либо других более оригинальных средств воспроизводятся соответствующие фрагменты этих источников, закрепленные на твердой стеклянной или прочей основе, выполняющей функции витрины. Изредка моделируются только технические особенности определенного письменного источника, выражающего стиль конкретной эпохи, и в общем**,** достаточно традиционным материалом для подобных средств ФДО являются, непосредственно, архитектурные объекты.

Особое место среди художественно-пластических средств занимают свободные, метафорические(чаще всего это скульптурные) композиции,являющиеся, по сути, развитием неких условных «предметных» моделей: художник ищет внутренние связи между исходными предметами и воплощает их в метафорических конструкциях или, что более традиционно, в аллегорических, живописно-графических композициях. Основная задача подобных средств ФДО — усиление художественной идеи, скрытой в композиционных сочетаниях предметов, создать смысловой «ключ» к многоплановому образу-ребусу.

Но есть один момент**,** здесь существует определенное правило, сохраняющее музейную специфику: являясь образцами нетрадиционных форм изобразительного искусства, метафорические конструкции, и в то же время, не должны выполнять функции самостоятельных экспонатов, они создаются специально для уже конкретного образного комплекса, «дешифруются» музейными предметами (экспонатами) и без них теряют свои экспозиционно-художественные качества, теряют смысл, ибо остаются витринами (хотя и специфическими) без экспонатов.

В целом процесс изготовления подобных средств ФДО — один из весьма напряженных моментов во взаимоотношениях Сценариста и Художника. Убедить последнего в том, что он «должен» (а кому он, в принципе, должен?) создавать не самостоятельные экспонаты, а пластические средства их организации в соответствующий художественный текст — задача достаточно трудная. Авторские амбиции порой перевешивают здравый смысл. И только «тонкая» дипломатическая обработка (мол, «ты художник, создаешь художественное произведение, хотя и со своими правилами игры», и другие увещевания) приводит к взаимовыгодному, как впоследствии оказывается, компромиссу.)

К следующему типу средств ФДО можно отнести также живописно-графические средства. Они очень сильно, можно сказать, принципиально отличаются не только от специально созданных картин-экспонатов, но также и от живописи традиционных панорам и диорам, постольку, поскольку в последних, как правило, основными действующими лицами являются «люди», а «вещи» дополняют их эмоциональную убедительность. В искусстве музейной экспозиции все происходит наоборот, поэтому возможные антропологические детали живописно-графических средств ФДО должны быть максимально условными, т.е. должны визуально подчеркивать антропоморфные тенденции вещевых символов — музейных предметов.

Все вышесказанное имеет также отношение и к дизайнерским средстваморганизации экспозиционного пространства — от динамичных геометрических конструкций, позволяющих, например, интерпретировать пространственную «ауру» мемориальных музеев, до включенных в художественную структуру экспозиционно-технических средств. Художественная фантазия автора позволяет, этим самым техническим средствам, выступить в роли значимых элементов экспозиции. Например, на выставке «10 дней из жизни В.Маяковского» элементом художественного образа стала световая табличка «запасной выход», входящая в систему вспомогательных средств, выражающих трагически-иронический смысл предсмертного письма поэта («это не способ, другим не советую, но у меня выходов нет...»). Дверь, выступающая в роли «витрины», выводила посетителя как бы из условного «сознания» поэта (тема всей выставки) в пространство сегодняшнего дня, наполненного Жизнью...

Рассмотрим архитектурные средстваФДО, которые являются логическим продолжением художественно-пластических средств, выходящих за рамки трехмерного пространства, т.е. стремящихся перенести образную систему экспозиции (постигаемую в движении, в перемещении, во времени) в абсолютно непривычное нам четвертое измерение.

Особое место в системе средств ФДО занимают электротехнические, аудио-визуальные, электронные и прочие средства. Это, одни из самых вспомогательных способов создания экспозиционного образа. Однако, их функциональная роль в художественном тексте бывает гораздо больше или гораздо страшнее (для музейного предмета), чем аналогичная роль их собратьев, описанных выше: аттрактивность этих ярких бестелесных средств, существующих, порой, одно мгновение, намного выше.

Всем без исключения известно, что свет делает половину экспозиции. А целенаправленная, локальная подсветка, да еще неожиданно возникающая или пропадающая, создает, порой, как раз тот эффект, который мы постоянно называем воплощенной художественной идеей.

С аудио-визуальными средствами дело обстоит куда сложнее. Ясно, что профессионально поставленная музыка (вообще — звук) создаст дополнительный эффект для восприятия любой застывшей пластики, вспомним «застывшую музыку» (другое дело, есть ли в этом концептуальная необходимость). Однако, визуально-электронный (кино-, видео- и т.п.) ряд может свести на нет ваши усилия по созданию всей предметно-художественной среды, не говоря уже и о музейной специфике. В одной столичной галерее провели незатейливый эксперимент: в зале древнерусского искусства поставили видео-ТВ, и все входящие, независимо от образования и музейного опыта, как по команде поворачивали головы в сторону электронной иконы XX в «Коровий эффект» трудно излечим: восприятие экспозиции деформировано, хотя внешне это не всегда заметно. Но нужно ли «бороться» с этими антимузейными, но весьма популярными сегодня средствами?

Но все же на наш взгляд, в этом нет такой острой необходимости. Мы — народ крайностей: мода на электронные средства пройдет, как прошло в свое время увлечение голографией. Что останется? На наш взгляд, профессионально-режиссерское использование видео-электроники в кульминационных фрагментах экспозиционного сюжета. То есть там, где напряжение предметно-художественной пластики органично требует напряжения из другой, более агрессивной коммуникативной системы... Другими словами, электронный экран может и должен возникнуть там, где уже никакими другими средствами, не нарушающими музейную специфику, невозможно выразить «зарвавшуюся» художественную идею…

В целом, средства функционально-декоративного оформления (вспомогательные экспозиционные средства) характеризуются так: являясь значимыми художественными элементами экспозиции и одновременно «подчиняясь» музейному предмету (ставшему экспонатом), средства ФДО обладают довольно ярко выраженной тенденцией к «вещественности», т.е. к относительному покою массы своего исходного материала (краска, картон, дерево, камень, железо, стекло и т.п.), что способствует созданию системы экспозиционно-художественных образов, постигаемой не в течение сеанса (т.е. не при диктатуре аудио-визуальных или электронных средств), а при свободном (хотя и сюжетно организованном) движении посетителя.

В современном искусствознании существуют такое понятия как синтетические экспозиционные средства, это некий экспозиционно-художественный образ или музейная инсталляция, понятие «художественный образ», имеет неоднозначное толкование, сохраняет, тем не менее, гносеологический смысл «средства и формы освоения жизни искусством». Применительно к музейной экспозиции можно говорить об образе эпохи, образе времени, образе героя, в конце концов, образе экспозиции в целом и т.п. В этом смысле музейная экспозиция воспринимается как своего рода эстетический объект, образованный с помощью зрительно воспринимаемого материала. Однако понятие «художественный образ» может иметь и более узкое, более конкретное значение. Музейная экспозиция как специфический художественный текст слагается из ряда отдельных «фраз» в относительно законченное «повествование». На уровне «фразы» (или группы «фраз») такой текст можно охарактеризовать понятием «экспозиционно-художественный образ», а на уровне «повествования» — понятием «экспозиционный сюжет». Естественно, что подобный «образ» может иметь как внешний так и свой внутренний, локальный сюжет, однако в целях исключения терминологической путаницы мы оставляем за понятием «сюжет» его основное значение, а организацию действия в экспозиционно-художественном образе обозначим понятием «структура образа».

Экспозиционно-художественный образ по своим внешним признакам слегка напоминает традиционный «тематический комплекс», но все же отличается от него, в первую очередь, наличием художественной идеи, т.е., как уже отмечалось, эстетически обобщенной авторской мыслью, отражающей определенную концепцию мира и человека. Эту «идею» трудно вычленить из художественного образа, так как она представляет собой не отвлеченную мысль, а живое и конкретное осуществление смысла в чувственном образе. Только, на этапе формирования этой идеи (а, следовательно, и соответствующего экспозиционно-художественного образа) речь может идти о так называемом «первообразе», т.е. некой сценарной задаче, сформулированной вербальным способом (наподобие литературно-символических названий типа «Вишневый сад», «Чайка», «Обрыв», «Пиковая дама» и т.п.).

Процесс создания экспозиционно-художественного образа представляет собой сложную цепочку взаимодействия сценарного «первообраза», музейных предметов и средств ФДО, в результате чего в итоге и формируется полноценный эстетический объект. Разложить этот процесс на последовательные этапы, конечно же, можно, но только подобная «поверка алгеброй» приведет к созданию универсальной схемы, не всегда отвечающей непредсказуемой специфике художественного творчества. Поэтому попытаемся показать этот процесс (от замысла и до реализации) на одном конкретном примере, приведем частный пример, но он универсален в отношении четырех принципов построения экспозиционно-художественного образа:

— художественный образ, в отличие от тематического комплекса (или также иллюстративного образа) всегда характеризуется художественной идеей и непосредственно, адекватной ей пластической формой, что и дает ему право на эстетическую самостоятельность;

— основным средством создания образа является, конечно же, музейный предмет, приобретающий в художественном контексте символическое значение;

— выбор определенного типа средств ФДО всегда обусловлен особенностями художественной идеи, которая ищет адекватного пластического выражения;

— в отличие от обычной художественной инсталляции экспозиционно-художественный образ или же музейная инсталляция характеризуется бережным отношением к предметным компонентам, сохраняющим свою культурно-историческую или музейную сакральность, что, с одной стороны, «связывает руки» художнику-дилетанту, ну а с другой стороны, открывает новые возможности для художника-профессионала.

И в завершении краткой характеристики экспозиционно-художественного образа, считаю необходимым отметить, что данный структурный элемент экспозиции в силу своих активных возможностей всегда многозначен, т.е. несет в себе массу дополнительной информации. Поэтому «авторский» смысл образа можно выявить с максимальной точностью только в контексте всей экспозиции, точнее — в экспозиционном сюжете.

Невозможно упустить из вида также синтетические экспозиционные средства: экспозиционный сюжет. Уже в самом названии анализируемого метода обозначена особая роль драматического сюжета, т.е. последовательности действия в произведении, художественно организованной через пространственно-временные отношения и организующей систему образов. Кроме того, именно активное сюжетостроение и выводит искусство музейной экспозиции за рамки традиционных разновидностей изобразительного искусства и поднимает до того уровня самостоятельного вида искусства: когда внешняя статичность живописного (графического, скульптурного, инсталляционного и т.п.) «сюжета», его локализованность в пределах трех измерений легко осваиваемого пространства (картина, скульптурная композиция, инсталляция, диорама или панорама, воспринимаются практически из одной, оптимальной точки), заменяется динамикой поэтапного развития экспозиционного действия, требующего иной, пространственно-временной организации системы образов.

Приведенная организация, реализующая принцип последовательной смены экспозиционно-художественных образов, может быть двух типов: либо с преобладанием чисто временных связей, либо с преобладанием причинно-следственных связей. Первый тип образует, так называемый, хроникальный сюжет, второй — концентрический. Для экспозиций, строящихся на основе образно-сюжетного метода (т.е. занимающихся художественным анализом исторического процесса), в большей степени характерен концентрический сюжет:это когда с одной стороны, в нем максимально реализуется смысловая функция этого экспозиционного средства -обнаружение и выражение жизненных противоречий (конфликтов, коллизий), а с другой стороны, он в большей степени, чем хроникальный сюжет, стимулирует целостность и завершенность художественной формы произведения.

Итак, экспозиционным сюжетом можно назвать как и внутреннюю, так и внешнюю организацию экспозиционно-художественных образов, строящуюся на основе сюжетной коллизии (внутреннюю организацию можно обозначить как сюжетную структуру, внешнюю — как композицию сюжета).

Как утверждает Гегель, «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраниться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое, в свою очередь, должно быть изменено» . Таким образом, выражая сущность известных диалектических законов на художественном уровне познания мира, сюжетная коллизия обнажает внутренние импульсы исторического процесса (явления, события), который становится объектом художественного моделирования. Иными словами, художественная идея музейной экспозиции всегда выражается в сюжетной коллизии (нуждающейся, в свою очередь, в адекватной сюжетной структуре).

Сюжетная коллизия обязательно должна быть максимально персонифицирована, так как объектом любого искусства являются не столько абстрактные идеи, сколько их конкретный носитель — человек. В этом отношении, например, естественнонаучные идеи могут служить поводом для создания произведения экспозиционного искусства, если нас заинтересует в истории естествознания развитие творческой мысли исследователя, а в природных процессах — проблема экологического равновесия, требующая «одушевления» как человека, так и природы.

Как мы видим**,** сюжетная коллизия является особой персонифицированной формой выражения традиционной проблемы, требующей решения. Но, в отличие от назидательных трактатов, искусство музейной экспозиции ставит эту проблему (гегелевское «нарушение»), решает ее (гегелевское «должно быть устранено»), но не дает никаких готовых ответов, оставляя посетителю право делать самостоятельные выводы.

**Заключение**

Подведем итоги наших рассуждений по поводу музейно-экспозиционных средств, применяемых в процессе художественно-мифологического моделирования.

Как основные, так и вспомогательные, и синтетические экспозиционные средства являются значимыми структурными элементами языка музейной экспозиции, точнее — экспозиционно-художественных текстов: музейные предметы на уровне языковых единиц или «слов»; средства ФДО — на уровне способов их согласования или «грамматики» и «синтаксиса»; экспозиционно-художественный образ — на уровне «фразы»; экспозиционный сюжет — на уровне «повествования».

Основнымиэкспозиционными средствами (языковыми единицами) все же являются музейные предметы(как подлинные свидетели моделируемого историко-культурного процесса, явления, события), которые на уровне символа (знака), выражая потенциальную суть художественной идеи, во многом определяют и соответствующие типы средств ФДО, и структурные центры экспозиционно-художественного образа, и систему хронотопов экспозиционного сюжета.

Вспомогательныеэкспозиционные средства, или иначе, средства функционально-декоративного оформления (ФДО), являясь значимыми элементами экспозиции, не только подчинены музейному предмету в смысловом отношении (то есть реализуют его потенциальный «голос» и «движение»), но, обладая, как правило, пластической вещественностью, подчинены ему и в физическом отношении.

Экспозиционно-художественнып образ, который создаетсяпри активном взаимодействии музейных предметов со средствами ФДО, всегда обусловлен постепенно формирующейся и неотрывной от него художественной идеей, адекватная реализация которой, в свою очередь, создает ассоциативную многоплановость, полисемантичность образа.

Экспозиционный сюжет*,* образуемый в результате последовательной внутренней и внешней организации экспозиционно-художественных образов (хронотопов) в определенном пространстве (сквозь которое выражается время), всегда обусловлен драматической коллизией, которая лежит в основе общей художественной идеи экспозиции.

В ходе рассуждений, мы убедились, что эффективность реализации комплекса целей, задач и функций экспозиционного просвещения в значительной степени зависит от того, насколько полно и всесторонне изучены и учтены особенности художественного образа как эстетической категории и средства воздействия. Следует учитывать, что «основная схема освоения любого средства заключается в том, чтобы вначале подчинить свои действия логике функционирования, задаваемого этим средством, а затем привести в соответствие с целями и задачами деятельности, получив новые возможности результатов этой деятельности». Конкретизируя данную мысль, можно определить, что переход «предмета» в средство обуславливает развитие деятельности, предполагает перестройку ее привычных действий, форм и способов работы. Это не просто добавление нового средства в уже сложившийся процесс, здесь требуется особый подход к организации самого процесса.

На практике видно, что включение художественной образности в построение экспозиции имеет достаточно широкий диапазон - от внесения каких-либо отдельных выразительных средств оформления, усиливающих эмоциональность предметной среды, до образно-сюжетного метода на основе сценария, предполагающего разработку как научной, так и художественной концепции представляемого материала. Чисто оформительский подход в полной мере не соответствует требованию гармонии, целостности формы и содержания. Сценарные разработки, способные донести до аудитории всю глубину заложенных в экспозиции духовных ценностей, хотя и оказывают влияние на развитие музейного дела, но пока не получили достаточного распространения.

Может быть, это произошло из-за принципиальной взаимной несовместимости различных семиотических систем, каковыми являются художественный текст и музейная экспозиция как независимая предметно-пространственная среда. Исследования предметной среды с семиотических позиций пока не дают конкретной единой трактовки ее природы и не представляют достоверной аргументации, подтверждающей данное предположение. Это в свою очередь опровергает утверждение о том, что сложное переплетение и даже смешение различно организованных знаковых систем характерно для развитых семиотических систем, одной из которых является современная культура. Несмотря на всю противоречивость развития культуры в начале XXI века нельзя не отметить, что она последовательно отвергает однозначность трактовки и восприятия духовных ценностей. В соответствии с обогащением и наполнением духовной жизни общества расширяется и свобода выбора, также возрастает актуальность проблем индивидуально-творческого приобщения личности к культуре, повышается роль музея как института вовлечения человека в мир культуры.

Непосредственно, в связи с этим естественным и оправданным представляется развитие тенденции обращения к средствам и приемам театрализации и организации целенаправленного восприятия информации, непосредственного взаимодействия с аудиторией через включение художественной образности в различные формы просветительной работы, как в сфере образования, так и в культурно-досуговой области, и, в частности, в музейной деятельности.

**Список литературы**

1. Лукомский Г.К. Старинные театры. Т. 1, 1913, с. 129.
2. Быков В.Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат дис. На соиск. Уч. Ст. доктора архитектуры. М,1973, с. 12
3. Витрувий М.П.Десять книг об архитектуре. М.1936, с. 26
4. Виктор Березкин Искусство сценографии мирового театра книга 1, от истоков до начала XX века, Москва/"Эдиториал УРСС" / 1997 год / 544 стр./
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Вагриус, 2007 г. с. 377
6. Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены./Опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации/,-В кн.: Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 211
7. Сценический портал http://stage.variety.ru
8. Энциклопедия кругосвет http://www.krugosvet.ru
9. М.Н.Пожарская. Русское театрально-декорационное искусство конца Х1Х — начала ХХ века. М., 1970
10. Шеповалов В.М. Динамика спектакля и сценография // Сцена. – 2003. – № 2. – С. 36-37 ;
11. Березкин В.И. Искусство оформления спектакля / В.И. Березкин. - М. : Знание, 1986. - 127 с. - Библиогр.: с. 126-127.
12. Произведения http://www.proza.ru/texts/2006/05/17-222.html
13. Брянцев А.А. Опрощение театральной декорации. Пг. 1919, с.10
14. Листовский В.В. Пути развития сценографической науки.-Сценическая техника и технология, 1977, №3.