

Научная статья
УДК 069.536.3
doi:10.37614/2949-1185.2025.4.4.011

ОСВЕЩЕНИЕ КЕРАМИЧЕСКОГО СОСУДА ЭПОХИ НЕОЛИТА В МУЗЕЙНОЙ ВЫСТАВКЕ

Илья Александрович Травин

*Центр гуманитарных проблем Баренц региона Федерального исследовательского центра
«Кольский научный центр Российской академии наук», Апатиты, Россия, i.travin@ksc.ru*

Аннотация

Цель статьи — обосновать необходимость определенного способа освещения керамического сосуда эпохи неолита для наиболее достоверного восприятия не только его формы и декора, но и смыслов культурного наследия, которые вкладывали в него создатели и пользователи как носители определенной культуры. В статье рассматривается возможность использования дополнительного освещения для упрощения построения связей между визуальным восприятием предмета музейной выставки — керамическим сосудом эпохи неолита — и нематериальным культурным наследием прошлого, где одно из значимых мест может быть отведено роли «человеческой личности». Трудности восприятия объемного предмета, имеющего декор на своей поверхности, могут быть преодолены с помощью направленного освещения, которое может или выделять декор, копируя освещение предмета в период его использования человеком тысячи лет назад, или помогать визуально выявить особенности формы сосуда путем создания «рефлекса» на теневой части.

Ключевые слова:

музейная выставка, керамический сосуд, освещение, культурное наследие, личность

Для цитирования:

Травин И. А. Освещение керамического сосуда эпохи неолита в музейной выставке // Труды Кольского научного центра РАН. Серия: Естественные и гуманитарные науки. 2025. Т. 4, № 4. С. 101–109. doi:10.37614/2949-1185.2025.4.4.011.

Original article

LIGHTING OF NEOLITHIC CERAMIC VESSEL IN A MUSEUM EXHIBITION

Ilia A. Travin

Barents Centre of the Humanities of the Kola Science Centre of the Russian Academy of Sciences, Apatity, Russia, i.travin@ksc.ru

Abstract

The purpose of the article is to substantiate the need for a certain method of lighting a ceramic vessel of the Neolithic era, for the most reliable perception of not only its shape and decor, but also the meanings of the cultural heritage that were invested in it by its creators and users as bearers of a certain culture. The article considers the possibility of using additional lighting to simplify the construction of connections between the visual perception of a museum exhibition object — a ceramic vessel of the Neolithic era and the intangible cultural heritage of the past, where one of the significant places can be given to the "human personality". The difficulties of perceiving a three-dimensional object with decoration on its surface can be overcome with the help of directional lighting, which can either highlight the decoration, copying the lighting of the object during the period of its use by man thousands of years ago, or help to visually reveal the features of the shape of the vessel, by creating a "reflex" on the shadow part.

Keywords:

museum exhibition, ceramic vessel, lighting, cultural heritage, personality

For citation:

Travin I. A. Lighting of Neolithic ceramic vessel in a museum exhibition // Transactions of the Kola Science Centre of RAS. Series: Natural Sciences and Humanities. 2025. Vol. 4, No. 4. P. 101–109. doi:10.37614/2949-1185.2025.4.4.011.

Освещение предмета в музее — вопрос не только технический. Проблема освещения музейного археологического предмета находится в русле современных концепций организации музейного пространства и проблемы экспонирования нематериального культурного наследия через музейный предмет. Решение этого вопроса имеет научно-практическое значение как с исторической

точки зрения — для лучшего понимания сущности предмета, как он представлялся изготовителю, отделенному от нас веками, так и в аспекте проблем экспонирования музейных предметов с возможно более полной передачей их смыслов (или того, что сейчас принято называть «нематериальным культурным наследием»). Эти смыслы, как и эстетические свойства, связаны с культурой определенной эпохи, народа, региона через личность создателя экспонируемой вещи. Актуальные музееведческие подходы во многом нацелены именно на создание условий для восприятия современным человеком эстетической ценности и смыслового наполнения предмета, ставшего музейным.

Постоянная или временная экспозиция музея (музейная выставка) должна соответствовать задачам и принципам, лежащим в самой основе концепции ее формирования. М. Б. Буняев и Е. А. Антипова пишут: «Формирование экспозиции музея и включение в нее различных предметов осуществляются на основе строгих принципов, способствующих раскрытию экспонатов как социально-значимых знаков» [1: 129]. При этом некоторые принципы музееведения, лежащие в основе формирования визуальной подачи экспонируемого материала, идущие из эпохи советского времени, вполне жизнеспособны и сегодня. Л. Г. Богданов, И. А. Комиссарова, касаясь теории советского музееведения, отмечают: «Таким образом, мы видим, что экспонируемый материал имеет следующие качества: а) аутентичный; б) не затмевающий собой (в идеале) другие источники в экспозиции» [2: 100]. Формирование экспозиции музейного собрания, как перешедшего в современность из собрания советской эпохи, так и абсолютно нового, в любом случае, проходит через процесс подготовки места для размещения экспонируемого материала, чтобы представить его посетителю в наилучшем виде. Экспонируемый материал по своему представлению в экспозиции должен не только не затмевать собой иной материал, но также и сам не пропадать на фоне соседствующего с ним материала. Важен баланс всей экспозиции.

Сам вопрос художественного и технического оформления выставочных залов и размещения в них экспонатов можно рассматривать как решение задачи о формировании у посетителя выставки такого визуального эффекта от экспоната, когда наиболее полно формируется восприятие культурного наследия и возникает возможность осмысления посетителем выставки связи наблюдаемого предмета с культурой, личностью и историей. Расположенные в экспозиции, материальные объекты могут нести следы нематериальной культуры, а точнее, нематериального культурного наследия. Популяризация нематериального культурного наследия является одной из задач современного музея, о чем справедливо пишет Е. Р. Фашаян: «Музеи играют важнейшую и усиливающуюся роль в сохранении, изучении и популяризации нематериального культурного наследия» [3: 152]. При подаче музейной выставкой информации об общей локальной истории, либо об истории развития человеческого общества в некотором локальном ареале, вместе с возможной демонстрацией нематериального культурного наследия важным видится и акцентирование связи отдельного предмета с локальной историей и человеческой личностью. Е. Н. Мастеница пишет: «Локальная история, ее взаимодействие с историей региона, страны или мира, с историей частной и глобальной, все чаще приобретает личностное измерение» [4: 256]. Вопрос раскрытия личности, связанной с определенным экспозиционным материалом, может быть рассмотрен в аспекте связи предмета и «личности» — человека как творца, как автора, создавшего предмет (именно тут возможно визуальное проявление нематериального культурного наследия), и в то же время и как человека, пополняющего музейную коллекцию (например, дарителя предмета музею), и как автора идеи и концепции формирования музейной коллекции и оформления музейного пространства (автор выставки, оформитель выставки, хранитель музейной коллекции). Экспонаты выставки (физические предметы) могут быть напрямую связаны как с историей региона, так и с определенной человеческой личностью и при этом нести явные примеры (следы) нематериального культурного наследия. Наполнение музейных выставочных залов разнообразными аутентичными экспонатами ставит перед автором/оформителем выставки задачу по наиболее выгодному визуальному представлению экспозиционного материала посетителю. Эта задача может быть решена как удачным размещением предмета в экспозиции, так и соответствующим его освещением источниками света.

Вопрос освещения отдельного экспоната неразрывно связан с вопросом организации общего светового наполнения зала/залов музейной выставки — с применением как естественного, так и искусственного освещения. В довольно широких рамках вопросы освещения музейных залов в свое время были рассмотрены Н. М. Гусевым. Касаясь естественного освещения музеев, картинных галерей и выставок, он выделяет следующие решения: «а) освещение при помощи бокового света через окна; б) освещение верхнее в виде фонарей; в) освещение верхнее в виде световой галереи или светового пояса» [5: 85]. При освещении экспозиционных помещений не всегда можно полагаться лишь на естественный свет. Учитывая, что не всегда освещение музейных помещений правильно спроектировано, он пишет: «Исправление ошибок при проектировании на практике чаще всего осуществляется при помощи источников искусственного освещения» [5: 91]. Описывая варианты люстр, дающие как прямой, так и рассеянный свет, он отмечает, что для создания эффекта от искусственного освещения «...можно идти по трем направлениям, а именно: а) исходя из имеющихся в наличии светильников искусственного освещения, выбирать соответствующую внутреннюю отделку помещений; б) выбирать вид освещения и типы светильников применительно к существующим уже архитектурно-оформленным помещениям; в) проектировать и осуществлять внутреннее оформление помещений, гармонически сочетая при этом архитектурную отделку помещений с формой светильников, и условиями освещения» [5: 193]. Прошло много лет с даты публикации этой работы, но, учитывая, что очень часто музейные экспозиции располагаются в типовых помещениях с естественным боковым освещением через окна, можно согласиться с мнением Н. М. Гусева, который в 1937 году описал направления работ по созданию эффекта от искусственного освещения и считал, что «...в настоящее время наиболее широкое распространение получили первое и второе, поскольку они вызываются необходимостью исправить дефекты архитектурного и светового оформления существующих зданий» [5: 193]. Вопросы естественного света при освещении помещений были разобраны в исследовании Р. А. Насыбуллиной [6]. Из выявленных Р. А. Насыбуллиной семи принципов формирования архитектурно-художественного образа внутреннего пространства зданий средствами естественного света можно выделить принцип использования света для выявления свойств материалов, когда светотень выявляет структуру и рельеф поверхности и раскрывает природные особенности материалов, и принцип, согласно которому свет выступает в качестве инструмента создания атмосферы архитектурного пространства. Касаясь вопроса архитектуры естественного света, Р. А. Насыбуллина пишет, что свет в качестве средства эмоционального воздействия может олицетворять связь объекта материальной культуры с природой [7: 26]. Эти утверждения довольно удачно выражают влияние света на формирование впечатлений от внутренних пространств помещений и их наполнения и применимы даже в ситуации, когда естественный свет не является безальтернативным источником освещения в музейном помещении.

При всех плюсах использования естественного освещения через окна все же следует признать, что архитектура внутренних помещений и недостаточное поступление света через окна в вечернее время (как и обратная ситуация: излишнее поступление солнечного света в дневное время) приводят к использованию в музейных залах либо комплексного освещения (естественного и искусственного одновременно), либо к ограничению поступления естественного света и использованию лишь искусственного.

Чаще всего базовым искусственным освещением выставочных залов выступает потолочное освещение, дающее верхний рассеянный свет. Традиционные лампы накаливания постепенно сдают позиции светодиодным светильникам. «В мировой практике в залах музеев в основном используется искусственная система освещения с применением светодиодных светильников. Преимущества искусственного освещения состоят в независимости от состояния погоды, создании качественных и количественных характеристик освещения в зависимости от требований экспозиции... в возможности индивидуальной подсветки ведущих экспонатов (или деталей интерьера, представляющих художественную ценность)» [8: 90]. Отходя от общего освещения зала и двигаясь к освещению отдельного экспоната, мы видим, что удачное освещение предметов положительно влияет на психоэмоциональное восприятие экспозиции. Н. Р. Воробьев пишет: «...музейный свет — самый

сложный из всех существующих искусственных. По эмоциональности ему ровней может быть лишь театральный свет в статических, кульминационных сценах. Музейный свет психоэмоционально воздействует на публику. Им можно вызвать восторг, а можно создать неосознанную неприязнь... Музейный свет призван раскрывать преимущества и скрывать утраты» [9: 77].

При художественном и техническом оформлении выставки видится довольно непростой задача освещения предметов, имеющих ярко выраженный объем, матовую поверхность и при этом довольно однотонный цвет поверхности. В экспозиции музея могут находиться предметы, состоящие из соединенных между собой фрагментов тел вращения. Типичными телами вращения являются цилиндр и конус [10: 31, 36]. В некоторых случаях предметы могут быть состоящими из соединенных фрагментов тел вращения и одновременно имеющими однородный цвет своей матовой поверхности. И эти предметы могут нести историческую и культурную ценность, быть напрямую связаны с человеческой личностью (автор/владелец) и обладать явными признаками «нематериального культурного наследия». Предметами, попадающими под все перечисленные критерии, можно считать некоторые археологические экспонаты, а именно керамические сосуды эпохи неолита. Д. А. Авдусин пишет: «Керамику считают основным признаком неолита... Несмотря на примитивность изготовления, сосуды иногда имели тонкие стенки и относительную симметричность... форма горшков была часто полуяйцевидной, иначе — остродонной. Остродонные сосуды было удобнее ставить между камнями или же в небольшой ямке, вокруг которой разводили костер... Сосуды орнаментировали чаще всего штампом, наколами или узором, который прочерчивался палочкой по сырой глине» [11: 57–58]. Д. Д. Макиевская подчеркивает: «Предметы археологии занимают важное место среди экспонатов музея, поскольку являются подлинным историческим источником» [12: 44].

Удачное освещение археологических экспонатов (керамических сосудов) дает возможность специалистам различных наук проявить к ним интерес. Семиотика материальных объектов — предметов, находящихся в музейных выставках, может быть интересна для этнографов и антропологов. Семиотические аспекты значения вещей у людей прошлых поколений основательно разобраны А. К. Байбуриным в ряде работ. В 1981 году он писал: «Один из наиболее интересных способов изменения семиотического статуса объекта, используемого обычно в бытовых, хозяйственных целях, — включение его в ритуальный контекст... “Язык вещей” оказывается более приспособленным к передаче ритуальной информации, нежели вербальный, хотя они и могут выступать как взаимодополнительные языки» [13, с. 224]. Позже, касаясь значения «архаической и традиционной вещи», исследователь отметил: «Культурная значимость и ценность архаической и традиционной вещи была существенно выше современной... отсутствует та специализация знаковых систем, то разделение на мир знаков и мир вещей, которые так характерны для современного общества. Здесь вещи всегда суть знаки...» [14: 70–71]. Несмотря на то, что время создания и использования керамического сосуда эпохи неолита от нас довольно далеко, эти утверждения относительно семиотики бытового предмета к такому сосуду вполне применимы. Учитывая, что керамический сосуд использовался для приготовления пищи и, вероятнее всего, применялся также при совместной трапезе людей, значение его в обществе своего времени интересно для специалистов, изучающих историю и культурное развитие человечества. С. А. Токарев писал: «Материальная вещь не может интересовать этнографа вне ее социального бытования, вне ее отношения к человеку — тому, кто ее создал, и тому, кто ею пользуется... Совместные трапезы на всех ступенях исторического развития были и остаются одной из важнейших форм бытового общения между людьми... самый акт совместной еды и питья зачастую есть не только проявление дружбы и родства между людьми, но в ряде случаев он сам создает отношения дружбы или родства... Ритуальное значение совместной еды подчеркивается в определённых случаях употреблением особых “обрядовых” кушаний... в круг общающихся личностей включается в этом случае и божество, дух-покровитель семьи, дух предка: и он принимает участие в ритуальной трапезе» [15: 3–6].

Осмысление связи керамического сосуда эпохи неолита и значения его декора с «личностью человека», с обществом определенной эпохи возможно лишь при комфортном визуальном восприятии, когда посетителю выставки удобно воспринимать форму и декор сосуда. Грамотный подход к индивидуальному освещению такого предмета следует признать важным. Так посетитель сможет построить логические связи в отношении наблюдаемого им предмета и человеческой личности — будь то создатель сосуда или его владелец, который когда-то использовал этот предмет в быту, или даже участник археологических и реставрационных работ, или автор идеи музейной выставки, или ее оформитель.

При наличии одного лишь ровного верхнего освещения, исходящего от светильников на потолке выставочного помещения, возникают некоторые трудности в восприятии посетителем формы и объема керамического сосуда. На некотором удалении от предмета при наличии лишь верхнего ровного освещения и контрастного фона объемный сосуд может восприниматься плоским и необъемным, что в действительности абсолютно неверно. При этом фактическое составление самого предмета из элементов тел вращения никак не помогает в понимании его формы посетителем выставки.

Верхнее ровное освещение приводит к тому, что изначально выпуклые поверхности с неоднородной фактурой, имеющие неровные зоны, но будучи при этом матовыми и имеющими практически однотонный цвет, воспринимаются наблюдателем как ровные и почти плоские поверхности. При верхнем ровном освещении предметы с такими поверхностями, хотя и состоящие из тел вращения, с трудом воспринимаются посетителем музейной выставки «на лету» в том объемном виде (с мелкофактурной поверхностью), какой они имеют в реальности. Даже если общая форма сосуда в целом воспринимается сразу верно, то понимание особенностей формы наклонных стенок и острого дна сосуда требует дополнительного времени для осмотра экспоната посетителем и последующего осмысления. Особо стоит отметить трудности восприятия декора, нанесенного на стенки сосуда. При наличии одного лишь верхнего ровного освещения для понимания его формы и декора посетителю выставки требуется большое количество времени.

Сохранившийся до нас декор на стенке сосуда можно считать прямым выражением культурного кода эпохи жизни создателя керамического сосуда и, вполне возможно, его последующих владельцев. Е. Р. Фашаян подчеркивает: «Перед музеем как социальным институтом в XXI в. также встала новая задача и существенная проблема: сохранения и трансляции огромного комплекса нематериального наследия, имеющего величайшую ценность для общества» [3: 151]. Углубления, специально сделанные на керамическом сосуде человеком (автором, создателем сосуда), которые когда-то выполняли роль декора, наделенного религиозными смыслами, не воспринимаются современным посетителем в полной мере, так как они слабо выделяются на фоне общей поверхности керамической стенки из-за совпадения по цвету, а отличия углублений по тону от ровной стенки сосуда часто крайне малы. Зрительно эти углубления не выделяются как значимые. Посетитель выставки чаще всего воспринимает поверхности подобных сосудов лишь имеющими незначительные малозаметные углубления. Наличие трещин или кромок склейки частей сосуда, собранного в одно целое, еще больше упрощает восприятие. Только при удачном стечении обстоятельств, при верхнем потолочном ровном освещении (здесь имеет значение глубина декора на стенке сосуда) восприятие такого керамического сосуда может быть полноценным. Возникает парадоксальная ситуация, в которой явно видимое присутствие в предмете тел вращения не помогает легко понять его форму, а однотонная поверхность с углублениями, сделанными человеком — автором сосуда, освещенная ровным рассеянным светом, воспринимается нефактурной. Д. Д. Макиевская подчеркивает: «Археологические предметы даже в условиях музея требуют особого подхода, особенно в части их экспонирования» [12: 43]. В целом затрудненное восприятие уменьшает понимание посетителем формы и декора керамического сосуда, равно как и связи предмета и декора с автором — реальной «личностью», создавшей предмет и украсившей его элементами, имеющими

связь с культурными значениями своей эпохи. Одно лишь верхнее потолочное ровное освещение не позволяет воспринять форму сосуда.

Возможности по исправлению ситуации предоставляет подбор освещения. Можно считать приемлемым использование дополнительного освещения в комплексе с общим ровным освещением, исходящим сверху от потолка. «Правильно подобранный свет помогает создать необходимую атмосферу, выявить пластические особенности объектов, направить внимание зрителя на определенные аспекты выставки... Для галерей рекомендуется верхний рассеянный свет. Однако не стоит забывать про необходимость дополнительного подсвета», — справедливо утверждает С. Б. Сангулия [16: 85]. Стоит подчеркнуть, что керамический сосуд эпохи неолита использовался человеком в первую очередь как предмет хозяйственно-бытового назначения. Д. А. Камалетдинов пишет: «Музейные предметы и коллекции... отражают образы повседневной жизни доиндустриального общества» [17: 72]. Для улучшения визуального эффекта, в меру сил демонстрирующего видимое восприятие человеком сосуда в период создания и использования его, логичным видится применение дополнительного локального освещения, световой поток которого направлен на сосуд таким образом, что возникает эффект копирования освещения сосуда, характерного именно для периода его использования человеком в быту. Получаемое на предмете световое пятно и светотеневой рисунок углублений на стенке сосуда от света, падающего на сосуд сбоку (в подражание боковому освещению от входа в жилище либо от удаленного костра в вечернее/ночное время) или снизу (в подражание огню костра, в который помещен сосуд во время приготовления пищи, что особенно характерно для вечернего или ночного времени), позволят понять восприятие человеком эпохи неолита реальной освещенности сосуда, то есть в период использования его по назначению. Именно при таком освещении (сбоку, снизу) сосуд часто использовался человеком тысячи лет назад (за исключением приготовления пищи на открытом воздухе в дневное время, при ярком свете от солнца или от неба), воспринимался в повседневной жизни людей, и именно такое, боковое и/или идущее снизу, освещение выявляет характерные детали декора, нанесенного на стенки сосуда. Создается впечатление, что именно для восприятия при таком освещении декор на сосуд и наносился автором — ведь при верхнем ровном освещении (свете от неба на открытом пространстве днем либо современном потолочном освещении в помещении) декор виден очень плохо. Дополнительное направленное музейное освещение, копирующее боковое/нижнее освещение эпохи использования сосуда, может приблизить современного посетителя музейной выставки к восприятию керамического сосуда как предмета, неразрывно связанного с его современником.

В качестве другого варианта освещения, способного помочь посетителю выставки лучше понять не декор, но объемную форму неолитического керамического сосуда, можно предложить моделирующее освещение, копирующее рефлекс в теневой части предмета, привычно возникающий при естественном дневном свете и расположении сосуда в окружении светлых вещей/поверхностей. Стоит отметить, что верхнее ровное потолочное освещение музейного зала в некоторой степени копирует естественное дневное, поэтому такой вариант дополнительного освещения может быть применим без создания направленного светового потока, описанного выше (копирующего освещение сосуда при приготовлении пищи). Рефлекс, тем более цветной, может мешать восприятию музейного экспоната (создается эффект цветного театрального освещения), и он практически отсутствует в обычных условиях музейной выставки. При наличии источников света (как общих, так и точечных, направленных), совпадающих по цвету светового потока между собой, форма предмета в экспозиции музейной выставки выделяется лишь при помощи света и тени, так как цвет испускаемого света у всех используемых источников освещения совпадает. В этом случае на помощь пониманию формы предмета приходят лишь видимые свет и тень, причем уровень освещения, как и контраст поверхностей, обычно угасает при продвижении от переднего плана к заднему, особенно в условиях «стандартного общего верхнего ровного освещения». В подобных условиях рефлекс в теневой части предмета самостоятельно возникнуть не может, он может быть лишь смоделирован специально.

Слабое дополнительное освещение, моделирующее рефлекс в теневой части предмета (дающее визуальный «искусственный рефлекс»), при применении на телах вращения может дать положительный результат в плане выделения формы предмета и улучшения его восприятия посетителем. При этом эффект может быть усилен при моделировании рефлекса окрашенным светом. Цветной рефлекс дает возможность показать форму предмета не только лишь тенью и светом, но и отличающимся по цвету от основного верхнего освещения неярким световым пятном в теневой части предмета. В некоторых случаях именно применение цветного светового пятна слабой интенсивности, моделирующего рефлекс, даст наиболее лучший результат. При таком освещении хорошо будет восприниматься форма сосуда, но его декор окажется представленным менее характерно, чем при описанном выше направленном свете, идущем снизу или сбоку. При выборе дополнительного освещения следует учитывать, какие задачи оно призвано решить.

Аккуратно нужно подходить и к вопросу интенсивности и основного (естественного/искусственного), и дополнительного освещения. Излишняя освещенность может негативно сказываться на состоянии экспоната. «Нужно одновременно и показать коллекцию в наиболее эффектном представлении, и защитить экспонаты от вредного воздействия света» [18: 14]. «Музейные ценности, подчас, насчитывающие не одну сотню лет, чрезвычайно чувствительны к ультрафиолетовому излучению, которое оказывает прямое разрушительное воздействие, в результате чего распадаются молекулярные связи; вредоносное воздействие обладает так называемым кумулятивным эффектом — свойством накапливаться» [9: 78].

При формировании освещения керамического сосуда эпохи неолита следует искать баланс между его сохранностью от излишне яркого света, визуальным выявлением его формы и визуальным выявлением его декора. Не рекомендуется подбирать слишком яркую интенсивность освещения, моделирующего «искусственный рефлекс», и тем более выбирать для этого поток света с цветом, резко отличающимся от цвета света в быту человека в период использования сосуда. Такое же правило логично при использовании направленного бокового или нижнего освещения, призванного улучшить восприятие декора. Любое новаторство, применимое к музейной выставке, должно соотноситься с общим балансом самой экспозиции. Слишком явное выделение одного предмета в экспозиции может разбить общий баланс и тем самым сильно уменьшить восприятие экспозиции в целом. Полностью согласимся с Е. Р. Фашаян, которая пишет, что «если новаторство выступает в качестве самоцели развития, растут риски десакрализации и профанации музейных экспозиций, превращения музеев из пространств социокультурного воспроизводства в площадки для массового времяпрепровождения и развлечения» [3: 153]. Баланс музейной экспозиции поможет сохранить общее восприятие от нее и не позволит слишком сильно выделяться отдельным экспонатам на фоне остальных. удачно подобранное освещение керамического сосуда эпохи неолита способно помочь и рядовому посетителю, и специалисту увидеть остаточные элементы нематериального культурного наследия (народа, локальной группы, территории и т. д.), воплощенного в декоре на стенках сосуда, а также установить его «личностные» связи с теми, кто имел отношение к созданию и практическому использованию предмета, его находке спустя много веков, реставрации, демонстрации в музейной экспозиции. Это имеет немаловажное значение для антропологических исследований.

Список источников

1. Буняев М. Б., Антипова Е. А. О модусах понимания музейного экспоната: знак и символ // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3. Общественные науки. 2024. Т. 39. Вып. 3. С. 127–139. doi:10.21779/2500-1930-2024-39-3-127-139.
2. Богданов Л. Г., Комиссарова И. А. Музейный бум и феномен ленинских комнат в образовательных учреждениях (на материалах Ивановской области) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 3. С. 96–106. doi: 10.46726/И.2023.3.11.
3. Фашаян Е. Р. Инновационная концепция музейного пространства: новаторство и консерватизм в эпоху цифровой трансформации // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2023. № 2(38). С. 148–156. doi:10.24151/2409-1073-2023-2-148–156.
4. Мастеница Е. Н. Личность в музейном пространстве: антропоцентрический подход // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 53. С. 254–266. doi:10.17223/22220836/53/21.

5. Гусев Н. М. Свет в архитектуре: ГУУЗ НКТП утв. в качестве учеб. пособия для архитектурных и строит. вузов / Н. М. Гусев; редактор М. А. Сереженкин. М.; Л.: Главная редакция строительной литературы, 1937. 211 с.
6. Насыбуллина Р. А. Архитектурно-художественная роль естественного света в формировании внутреннего пространства зданий в современной архитектуре: спец. 05.23.20 «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия»: дис. ...канд. архитектуры / Р. А. Насыбуллина; Самарский гос. техн. ун-т. Место защиты: Нижегородский гос. архитектурно-строительный ун-т. Нижний Новгород, 2018. 220 с.
7. Насыбуллина Р. А. Архитектура естественного света // Вестник гражданских инженеров. 2014. № 1 (42). С. 22–27. ISSN: 1999-5571.
8. Чернышкова И. А. Особенности проектирования освещения в музеях / И. А. Чернышкова, Н. А. Бузало, В. Н. Лысенко // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Технические науки. 2016. № 4 (192). С. 86–91. doi:10.17213/0321-2653-2016-4-86-91.
9. Воробьев Н. Р. Световая драматургия как элемент комплексного подхода при создании музейных экспозиций и выставочных проектов / Н. Р. Воробьев // Светотехника. 2018. Специальный выпуск № 2 «Свет в музее». С. 76–81. ISSN 0039-7067.
10. Бабичева Т. А. Многогранники и тела вращения (для самостоятельной работы студентов): учеб. пос. Махачкала: ДГУНХ, 2019. 51 с.
11. Авдусин Д. А. Основы археологии: учебник для вузов по специальности «История» / Д. А. Авдусин; под ред. В. Л. Янина. М.: Высшая школа, 1989. 335 с. ISBN 5-06-000015-X.
12. Макиевская Д. Д. Возможности использования 3D-моделей в музейном экспонировании предметов археологии // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: Studus historica juvenum. 2024. № 1. С. 43–49.
13. Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник Музея антропологии и этнографии; отв.ред. Б. Н. Путилов. Т. XXXVII. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 215–226.
14. Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры; отв.ред. А. С. Мыльников. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989. С. 63–88. ISBN 5-02-027197-7.
15. Токарев С. А. К методике этнографического изучения материальной культуры // Советская этнография. 1970. № 4. С. 3–17.
16. Сангулия С. Б. Анализ принципов организации музейного пространства // Молодой исследователь Дона. 2021. № 3(30). С. 82–86.
17. Камалетдинов Д. А. Репрезентация историко-культурного наследия в академическом музее как фактор сохранения и укрепления межкультурного диалога на региональном уровне (по материалам Музея археологии и этнографии ИЭИ УФИЦ РАН) // Политика и Общество. 2024. № 4. С. 67–76. doi: 10.7256/2454-0684.2024.4.72795.
18. Волгина Л. Е. Свет в музее: опыт и проблемы / Л. Е. Волгина // Светотехника. 2018. Специальный выпуск № 2 «Свет в музее». С. 14–18. ISSN 0039-7067.

References

1. Bunyayev M. B., Antipova E. A. O modusakh ponimaniya muzeynogo eksponata: znak i simbol [On the modes of understanding a museum exhibit: sign and symbol]. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta, seriya 3 "Obshchestvennyye nauki"* [Bulletin of Dagestan State University. Series 3. Social Sciences], 2024, Vol. 39, Issue 3, pp. 127–139. (In Russ.).
2. Bogdanov L. G., Komissarova I. A. Muzeynyy bum i fenomen leninskikh komnat v obrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh: (Na materialakh Ivanovskoy oblasti) [Museum boom and the phenomenon of Lenin rooms in educational institutions: (Based on materials from the Ivanovo region)]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta, seriya "Gumanitarnyye nauki"* [Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities], 2023, Issue 3, pp. 96–106. (In Russ.).
3. Fashayan E. R. Innovatsionnaya kontseptsiya muzeynogo prostranstva: novatorstvo i konservatizm v epokhu tsifrovoy transformatsii [Innovative concept of museum space: innovation and conservatism in the era of digital transformation]. *Ekonomicheskiye i sotsial'no-gumanitarnyye issledovaniya* [Economic and social-humanitarian research], 2023, No. 2 (38), pp. 148–156. (In Russ.).
4. Mastenitsa E. N. Lichnost' v muzeynom prostranstve [Personality in the museum space]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2024, No. 53, pp. 254–266. (In Russ.).
5. Gusev N. M. Svet v arkhitekture: GUUZ NKTP utverzhdeno v kachestve uchebnogo posobiya dlya arkhitekturnykh i stroitel'nykh vuzov [Light in architecture: GUZ NKTP approved as a teaching aid for architectural and construction universities]. Moscow, 1937, 211 p. (In Russ.).

6. Nasybullina R. A. Arkhitekturno-khudozhestvennaya rol' yestestvennogo sveta v formirovaniі vnutrennego prostranstva zdaniy v sovremennoy arkhitekture [The architectural and artistic role of natural light in the formation of the interior space of buildings in modern architecture]: spec. 05.23.20 «Teoriya i istoriya arkhitektury, restavratsiya i rekonstruktsiya istoriko-arkhitekturnogo naslediya» [spec. 05.23.20 «Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage»]: dis. ...kand. architecture [Cand. Thesis ...Cand. of Architecture]. Nizhny Novgorod, 2018, 220 p. (In Russ.).
7. Nasybullina R. A. Arkhitektura yestestvennogo sveta [The Architecture of natural light]. *Vestnik grazhdanskikh inzhenerov* [Civil Engineers Bulletin], 2014, No. 1 (42), pp. 22–27. (In Russ.).
8. Chernyshkova I. A., Buzalo N. A., Lysenko V. N. Osobennosti proyektirovaniya osveshcheniya v muzeyakh [Peculiarities lighting design in the museum]. *Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region. Seriya: Tekhnicheskiye nauki* [News of universities. North Caucasian region. Series: Technical sciences], 2016, No 4 (192), pp. 86–91. (In Russ.).
9. Vorobyev N. R. Svetovaya dramaturgiya kak element kompleksnogo podkhoda pri sozdaniі muzeynykh ekspozitsiy i vystavochnykh proyektov [Light dramaturgy as an element of a comprehensive approach to creating museum expositions and exhibition projects]. *Svetotekhnika* [Light & Engineering], 2018, Special issue No. 2 “Light in the Museum”, pp. 76–81. (In Russ.).
10. Babicheva T. A. Uchebnoye posobiye «Mnogogranniki i tela vrashcheniya» (dlya samostoyatel'noy raboty studentov) [Study guide "Polyhedra and solids of revolution" (for independent work of students)]. Makhachkala, Dagestan State University of National Economy, 2019, 51 p. (In Russ.).
11. Avdusin D. A. Osnovy arkhologii: uchebnik dlya vuzov po spetsial'nosti «Istoriya» [Fundamentals of Archeology: a textbook for universities majoring in History]. Moscow, 1989, 335 p. (In Russ.).
12. Makiyevskaya D. D. Vozmozhnosti ispol'zovaniya 3D-modeley v muzeynom ekspirovaniі predmetov arkhologii. [Possibilities of using 3D models in museum exhibiting of archaeological objects]. *Vestnik nauchnoy assotsiatsii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta, seriya "Studus historica juvenum"* [Bulletin of the Scientific Association of Students and Postgraduates of the Faculty of History of the Perm State Humanitarian Pedagogical University. Series: Studus historica juvenum], 2024, No. 1, pp. 43–49. (In Russ.).
13. Bayburin A. K. Semioticheskiy status veshchey i mifologiya [Semiotic status of things and mythology]. *Material'naya kul'tura i mifologiya. Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Material Culture and Mythology. Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Leningrad, 1981, pp. 215–226. (In Russ.).
14. Bayburin A. K. Semioticheskiye aspekty funktsionirovaniya veshchey [Semiotic aspects of the functioning of things]. *Etnograficheskoye izucheniye znakovykh sredstv kul'tury* [Ethnographic study of cultural sign means]. Leningrad, 1989, pp. 63–88. (In Russ.).
15. Tokarev S. A. K metodike etnograficheskogo izucheniya material'noy kul'tury [Towards a methodology of ethnographic study of material culture]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], 1970, No. 4, pp. 3–17. (In Russ.).
16. Sanguliya S. B. Analiz printsipov organizatsii muzeynogo prostranstva [Analysis of the principles of the museum space organization]. *Molodoy issledovatel' Dona* [Young explorer of the Don], 2021. No 3 (30), pp. 82–86. (In Russ.).
17. Kamaletdinov D. A. Reprezentatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya v akademicheskoy muzeye kak faktor sokhraneniya i ukrepleniya mezhkul'turnogo dialoga na regional'nom urovne (po materialam Muzeya arkhologii i etnografii IEI UFITS RAN) [Representation of historical and cultural heritage in the academic museum as a factor in preserving and strengthening intercultural dialogue at the regional level (based on materials from the Museum of Archeology and Ethnography of the Institute of Economic Research of the Ufa Federal Research Center of the Russian Academy of Sciences)]. *Politika i Obshchestvo* [Politics and Society], 2024, No. 4, pp. 67–76. (In Russ.).
18. Volgina L. E. Svet v muzeye: opyt i problem [Light in the Museum: Experience and Problems]. *Svetotekhnika* [Light & Engineering], 2018, Special issue No. 2 “Light in the Museum”, pp. 14–18. (In Russ.).

Информация об авторе

И. А. Травин — инженер-исследователь.

Information about the author

I. A. Travin — research engineer.

Статья поступила в редакцию 08.07.2025; одобрена после рецензирования 28.08.2025; принята к публикации 24.09.2025.
The article was submitted 08.07.2024; approved after reviewing 28.08.2024; accepted for publication 24.09.2024.