

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**Бегаль Т. О.**

**ГЕНЕЗА ЕКСПОЗИЦІЙНОГО  
СЕРЕДОВИЩА МУЗЕЮ:  
ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ**

Монографія

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
2022

**УДК 069.532:004(091)  
Б370**

**Рецензенти:**

*Виткалов С. В.* — доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету;

*Горбань Ю. І.* — кандидат культурології, доцент, професор кафедри інформаційних технологій, директор наукової бібліотеки Київського національного університету культури і мистецтв;

*Кушнар'єв В. В.* — кандидат культурології, доцент кафедри інформаційних технологій Київського національного університету культури і мистецтв;

*Пустовалов С. Ж.* — доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей Київського національного університету культури і мистецтв.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
протокол № 17 від 07.07.2022 р.*

**Б370**

**Бегаль Т. О.**

**Генеза експозиційного середовища музею: від витоків до сучасності :**  
монографія / Т. О. Бегаль. — Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2022. — 200 с.

**ISBN 978-966-602-357-8**

Монографія присвячена проблематиці теоретичного осмислення експозиційного середовища музею та висвітленні практичних аспектів його організації.

Авторка розкриває основні етапи розвитку музейної експозиції в умовах культурних, історичних, політичних, цивілізаційних трансформацій та соціокультурних змін, висвітлює аналіз еволюції експозиційного середовища музею від найдавніших часів до сьогодення. Застосування комплексного підходу у дослідженні музейної експозиції ґрунтується принципом її інтегрального вивчення та дослідження. Зокрема, формування та розвиток музейної експозиції розглянуто у тісному взаємозв'язку із загальним розвитком практичної складової музейної галузі, становленням методів та принципів організації експозиційного середовища музею, розвитком сучасних інноваційних методів експозиційної практики. Розглянуто сучасний практичний досвід проектування експозицій у контексті розвитку цифрового суспільства. З'ясовано роль і значення імплементації технології віртуальної та доповненої реальності в експозиційну практику. Особливо розглядаються вітчизняні та зарубіжні практики організації експозиційного середовища в умовах цифровізації.

Монографія призначена культурологам, музеологам, пам'яткознавцям, студентам та аспірантам відповідних спеціальностей, професіоналам-практикам та усім, хто цікавиться організацією експозиційного простору музею.

**УДК 069.532:004(091)**

**ISBN 978-966-602-357-8**

© Бегаль Т. О., 2022

© Видавничий центр КНУКіМ, 2022

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ .....</b>	<b>5</b>
<b>ПЕРЕДМОВА .....</b>	<b>6</b>
<b>РОЗДІЛ 1.</b>	
<b>ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ</b>	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ.....</b>	<b>8</b>
1.1. Історіографія, методологія та джерельна база.....	10
1.2. Поняттєво-термінологічний апарат дослідження.....	34
Висновки до Розділу 1 .....	47
<b>РОЗДІЛ 2.</b>	
<b>ЕВОЛЮЦІЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ</b>	
<b>В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО</b>	
<b>РОЗВИТКУ ЛЮДСТВА .....</b>	<b>50</b>
2.1. Передумови становлення музейної експозиції та розвиток першої експозиційної практики до XIV століття .....	52
2.2. Концептуалізація музейної експозиції в європейській культурній традиції XV–XVIII століть.....	62
2.3. Еволюція предметно-експозиційного середовища у XIX — першій чверті XX століття .....	72
2.4. Особливості розвитку музейної експозиції в умовах політичних та культурних змін XX — початку XXI століття .....	82
Висновки до Розділу 2 .....	99

<b>РОЗДІЛ 3.</b>	
<b>ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ</b>	
<b>МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ.....</b>	<b>102</b>
3.1. Цифрові об'єкти та віртуальні експозиційні простори .....	104
3.2. Мультимедійні засоби в музейній експозиції .....	118
3.3. Технології віртуальної та доповненої реальності в предметно-експозиційному середовищі музею .....	128
Висновки до Розділу 3 .....	141
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>145</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>151</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>171</b>



## **ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ**

**VR** — технології доповненої реальності

**AR** — технології віртуальної реальності

**3D** — three dimation

**ІКОМ** — Міжнародна рада музеїв

**ААМ** — Американський альянс музеїв

**NAME** — Національна асоціація Музейної експозиції

## ПЕРЕДМОВА

Сучасний музей виходить за рамки «місця збереження автентичних предметів», їх вивчення, наукового документування та представлення. В процесі еволюції можливості і значення музейного закладу значно розширюються, і він як соціально-орієнтований інститут переходить до вирішення широких програм і завдань, а також активно долучається до формування загального культурного простору як важлива його складова. Музейна експозиція, зі свого боку, є найважливішою підсистемою музею як соціокультурного інституту, оскільки покликана зберігати та репрезентувати культурні надбання в рамках реалізації його завдань та функцій, а наявність експозиції відрізняє музей від інших соціокультурних інститутів, які також можуть зберігати пам'ятки минулого. Водночас експозиція є найдинамічнішою системою музею, адже вона визначається трансформацією історико-культурного середовища та соціокультурних ситуацій, сукупністю наукових, ідеологічних і світоглядних підходів, художніми критеріями часу, концептуальними завданнями, комунікативною активністю, що пов'язує людину з її історичним минулим. У результаті еволюції музейна експозиція виступає як поліструктурна предметно-просторова система, яка у рамках реалізації концептуального задуму здатна об'єднувати багато елементів. Це, актуалізує дослідження природи музейної експозиції.

Дослідженням проблематики музейної експозиції займалися сучасні дослідники В. Банах, В. Северин, Н. Панас, Д. Смирний, Н. Брижаченко, І. Нікітіна, О. Шликова, О. Гончарова, Р. Маньковська, Н. Боротканич, Д. Кепін, Л. Велика, однак становлення та розвиток музейної експозиції було розглянуто лише фрагментарно. Важливо зазначити, що на цьому етапі розвитку музеєзнавчої та культурологічної науки в Україні не існує повного, комплексного дослідження, яке окреслило б процес становлення та розвитку музейної експозиції в контексті історичного та культурного розвитку людства. Крім того, наукове вивчення цього питання вимагає проведення комплексного дослідження праць дослідників, науковців, теоретиків та практиків музейної експозиційної діяльності.

Методи дослідження зумовлені специфікою предмета дослідження, метою та основними завданнями досліджуваної проблематики.

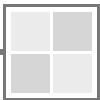
Зокрема, метод історіографічного аналізу дозволив здійснити огляд, критично осмислити та систематизувати наукові праці, виділити наукові підходи до дослідження музейної експозиції, серед яких філософський, комунікаційний, культурологічний і т.д. Застосування спеціально-історичних методів дослідження (історико-системний та історико-генетичний) дало змогу простежити еволюцію об'єкта дослідження, побачити закономірності розвитку експозиційного простору музеїв на різних етапах. Метод комплексного культурологічного аналізу дав можливість розглянути різні позиції в дослідженні феномену музейної експозиції і об'єднати розрізнені уявлення музеєзнавчого та культурологічного характеру в загальну логічну схему. Герменевтичний метод дозволив розкрити потенційні інформаційні можливості музейного експозиційного простору в сучасній інтерпретації подій минулого і сьогодення.

Результати дослідження можуть бути використані при розробці робочих програм та курсів лекцій у ЗВО відповідного профілю з дисциплін «Музеєзнавство», «Управління музейними колекціями», «Управління виставковою діяльністю в музеях», «Цифрові технології в музейній діяльності», «Дизайн експозицій та цифрові практики музею» та ін. Матеріали монографії можуть бути застосовані в культурологічних дослідженнях та у музейній практичній діяльності.

Висновки та основні положення дослідження можуть стати теоретичним підґрунтям для реалізації експозиційної діяльності у музеях України. Уточнення поняттєво-термінологічного апарату музейної експозиції може бути використане при розробці законодавчого забезпечення музейної та пам'яткоохоронної сфери, у подальших дослідженнях із дотичних проблем.

## РОЗДІЛ 1

---



# **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ**



## 1.1. ІСТОРИОГРАФІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

Критичне осмислення наукових праць дослідників дає можливість здійснити хронологічну класифікацію розвитку уявлень про музейну експозицію та систематизувати історіографічні джерела, що присвячені цій тематиці. Відповідно можемо виділити наступні періоди розвитку наукових рефлексій:

- період 1550–1900 рр. — характеризується виникненням перших уявлень про експозиційну практику, які представлені науковими трактатами, музеологічними працями та часописами, що розкривають практичні напрацювання в цій царині та мають переважно просвітницький і науковий характер;

- період 1900–1950 рр. — відповідає появі наукових розвідок, що розкривають філософське осмислення природи музейної експозиції та теоретичне обґрунтування практичної складової експозиційної діяльності, принципів методів, підходів до її організації і побудови;

- період 1950–1990 рр. пов'язаний із виникненням наукових праць та публікацій, які висвітлюють комунікаційний потенціал музейної експозиції, з одного боку, а з іншого — розглядають музейну експо-

зицію як інтегральне мистецьке явище або ж особливий вид творчої діяльності, який об'єднує науку і творчу діяльність в одному;

– четвертий період 1990–2021 рр. визначається осмисленням музейної теорії і практики та експозиції зокрема з огляду культурологічної науки. У сучасних наукових публікаціях та монографічних дослідженнях музейна експозиція виступає об'єктом культурної рефлексії, а її природа та поліструктурність розглядається в контексті культурних і цивілізаційних трансформацій людства. У цей період з'являється значна частина досліджень, присвячена трансформації експозиційного середовища в умовах цифровізації суспільства.

**Наукові праці, трактати та часописи 1550–1900 років.** В європейській історіографії дослідження практичної діяльності музеїв з'являються уже в XVI столітті. Першість належить італійському архітектору та історику мистецтва Джорджо Вазарі, який у 1550 році у праці «Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів» висунув ідею про створення першої картинної галереї та описав особливості розміщення портретів [34].

У 1565 році бельгієць Квіккеберг публікує працю «*Musealwesen*», в якій надає відомості з організації експозиції і розміщення предметів у просторі. Дослідник був упорядником зібрання цінностей герцога Альбрехта V Баварського, що дозволило йому детально вивчити і ознайомитися з їх особливостями і описати перші принципи експонування. Сучасник Ф. Вайдагер зазначає: «Квіккеберг знав, що експозицію не можна укладати як підручник, і наголошував, що слід враховувати конкретне приміщення та розставляти об'єкти так, щоб їх було приємно оглядати для ока» [35, с. 111]. Важко давати оцінку праці Квіккеберга сьогодні, порівнюючи її із високотехнологічними принципами проєктування експозицій та теоретичними напрацюваннями в цій царині, однак, на наш погляд, це була перша і дуже вдала спроба викладу подібного матеріалу.

У 1674 році виходить книга німецького професора медицини Й. Майора «Неупереджені роздуми про кунсткамери та камери натуралій». Хоча в праці йде мова про колекції об'єктів природи, можемо сміливо вважати Майора «першим теоретиком» музейної справи, оскільки дослідник переслідував бажання описати «облаштування камер із цінностями» у публічних виданнях і каталогах [3].

Через століття, у 1764 році, з'являється робота Й. Вінкельмана «Історія мистецтва старожитностей», в якій автор відтворює музейну справу Італії, Ватикану, Флоренції та Німеччини. Вількельман описує перші експозиційні прийоми та методики у дусі доби Просвітництва та пропонує використовувати при створенні експозиції ідею «чергування і падіння мистецтва», яка полягає у виділенні одних частин експозиції і наданні образу «непримітності» іншим [38; 209].

Загалом аналіз тогочасних музеологічних розробок і діяльності їх упорядників, таких як Квіккеберг (1565 рік), Й. Майор (1674 рік), Й. Андрее (1619 рік), К. Клеменс (1635 рік), Г. Ляйбніц (1670 рік), Й. Вількельман (1764 рік), дає розуміння того, що колекції і зібрання, які організовувалися відповідно до певних систематичних принципів, або так звані «протоекспозиційні форми», мали просвітницький і науковий характер і досліджувалися з метою отримання нових знань про цінні предмети та колекції і їх організацію.

Важливими історіографічними матеріалами XIX століття є музейні часописи та журнали, які описували як теоретичні, так і практичні напрацювання того часу. Так, у 1878 році у Німеччині виходить музеологічний журнал Й. Т. Г. Грессе, у 1895 році «Вісник чехословацьких музеїв» у Чехії. Подібні періодичні видання публікуються у США, Великобританії, Франції, Німеччині на початку XX століття [185].

**Наукові розвідки 1900–1950 років.** Філософське осмислення експозиційної практики на початку XX століття належить ученому-філософу М. Ф. Федорову. У праці «Музей, его смысл и назначение» мислитель представляє проєкт величезного музею, образна концептуальна система якого вражає розмахом та оригінальністю думок. Глибокі судження про його виховне значення, витоки і походження, соціальні зв'язки, а також ідеї про необхідність об'єднання музею з науковими та навчальними установами визначають особливе місце досліджень М. Ф. Федорова в культурологічній науці [162].

Відображаючи становище науки та освіти у тогочасному суспільстві, філософ особливого значення надавав музею і його експозиційному середовищу, в якому архітектурний простір мав сприяти образному вираженню основної ідеї. «Експозиції, присвячені прикладним наукам, розташовувалися ближче до фабрики, а експозиція, присвячена «чистій» науці, — у нижній та віддаленій частині музею. Серед екс-



позицій, присвячених мистецтвам, чільне становище відводилося опері та балету, а останнє — «на задньому дворі наук і мистецтв» — музею» [161, с. 262]. Зрештою, філософські ідеї М. Федорова не були реалізовані на практиці, хоча і мають право на існування в сучасних наукових дослідженнях.

Філософ П. О. Флоренський у роботі «Храмове дійство як синтез мистецтва» запропонував «створити систему цілого ряду наукових і навчальних установ із метою «здійснити верховний синтез мистецтв, про який стільки мріє новітня естетика» [165, с. 18]. Мислитель вводить до наукового обігу поняття «живий музей», що означає, на його думку, збереження кожного предмета у зв'язку із середовищем і відповідними обставинами життя, що притаманні цьому предмету. Вперше П. О. Флоренським у музеєзнавчій науці була висловлена така ідея збереження і сприйняття музейних предметів, яка стає досить актуальною у сучасному прогресивному суспільстві. Він наполягав на тому, що «художній твір є сукупністю цілого, «сукупністю умов», поза якими воно просто не існує як художнє» [165, с. 19]. Автор обґрунтовує ідею синтетичності інтер'єру культурної будівлі та нерозривності поєднання в ній не лише архітектури, живопису, а й музики, слова, запахів, дотику, мистецтва. Кожен із творів мистецтва має сприйматися лише у синтезі з іншими, оскільки «вирваний» предмет із середовища побутування не може існувати сам по собі і бути носієм культурних символів та знаків [165, с. 23].

Натомість теоретичне осмислення експозиційної діяльності цього періоду представлене працями музеологів М. Ф. Біляшівського [24; 25; 26; 27], Ф. І. Шміта [171], М. М. Дружиніна [54], А. Б. Закс [60; 61], А. М. Ефроса [177], А. Ф. Котса [115], І. Неуступного [206].

Так, український дослідник М. Ф. Біляшівський підготував концепцію і розробив тематико-експозиційний план Городоцького музею на Волині, в основі створення якого лежало зібрання барона Ф. Р. Штейнгеля. Сам М. Біляшівський, зазначав: «В музеї вирішено розмішувати лише ті предмети, стан і походження яких є відомим» [25]. Крім роботи з музейними колекціями, вчений переймався проблемами збереження пам'яток у краєзнавчих музеях. У журналі «Киевская старина» ним була опублікована стаття «К вопросу об охране памятников старины», «Наші національні скарби», «Справа українського

мистецтва» [25], що залишаються досить актуальними в сучасній музеєзнавчій та культурологічній історіографії.

Ідеї про природу музейної експозиції висловив учений Ф.І. Шміт. Автор одним із перших починає використовувати термін «експозиція» в музеєзнавстві (раніше термін вживався лише для окреслення мистецтвознавчих процесів). Розглядаючи методи побудови музейної експозиції, замінює поняття «ансамбль» на термін «повість» та наділяє музейні предмети особливим сенсом, що створює специфічне музейне середовище. На думку науковця, музейна експозиція має бути невеликою і постійно змінюватися, адже відвідувач повинен відчувати себе комфортно в стінах музею. У своїй праці «Музейное дело. Вопросы экспозиции» він стверджує, що в основі створення експозиції лежить «вихідний мотив», тобто певна концепція. В цьому, на нашу думку, полягає головна заслуга автора [171].

М.М. Дружинін серед основних функцій музею — збирання, дослідження, зберігання, експонування — називає «функцію експозиції основною і надважливою». Дослідник простежує особливий зв'язок музейних предметів (експонатів) із середовищем побутування і наголошує, що «окремий експонат не здатен визвати таких великих емоцій у відвідувача, як зібрання чи колекція предметів» [54, с. 11], що розміщені у відповідності до ідейного задуму. М. Дружинін наголошує, що «підбір, розташування і тлумачення експонатів в експозиції повинні відбуватися у рамках певного ідейного задуму» [54, с. 24].

Важливий внесок у розвиток експозиційної діяльності та генези експозиції загалом вносить музеологиня А.Б. Закс, яка розробляє методичні рекомендації з детальним висвітленням усіх етапів її створення. Пророблені до дрібних деталей, забезпечені конкретними прикладами, рекомендації А.Б. Закс значно полегшували підготовку музейних експозицій співробітникам музеїв. Але в цей період розвитку науки відбувається активна пропаганда соціалізму, про що свідчить форма викладу проаналізованих нами матеріалів дослідження авторки. Про це може свідчити і той факт, що «при створенні музейної експозиції перевага надається не музейним експонатам, а науково-допоміжним матеріалам (етикеткам, текстам, схемам)» [60], що є надзвичайно показовим для висвітлення тієї чи іншої ідеї.

Особливо цінними, з огляду інтерпретації еволюції музейної експозиції, є дослідження А. М. Ефроса, які відтворюють картину зміни поняття «експозиція» у часі, розкривають історичну обумовленість змін її типів, показують зв'язок музеезнавства із загальним мистецтвознавством, а також нерозривний зв'язок змісту та форми. А. Ефрос називає експозицію «найвищим підсумком музейної роботи, тому що всі інші типові сторони музейної діяльності є попередніми, підготовчими актами до реалізації експозиції» [177].

А. Ф. Котс у 1940-х роках розглядає питання «антиномії музейного простору» [115]. При цьому зазначаємо, що під терміном антиномія розуміємо ситуацію, коли протиріччя між двома висловлюваннями є однаково допустимими і вірними. Під протиріччями автор розуміє функції музею — вивчення, збереження і показу, які «постійно перебувають у внутрішньому конфлікті» [115]. Функція показу превалює над функцією вивчення, оскільки наукова робота не може бути представлена повною мірою за рахунок браку експозиційного простору. Відповідно, наукова діяльність відходить на другий план, а просвітницька домінує, це породжує поступове виникнення «культурно-розважальних програм» [115, с. 25].

Засновник чеської школи музеології Ї. Неуступний у своїх роботах також розкриває тему музейної експозиції, практична складова якої, на його думку, повинна відповідати певній галузі науки. Він розробляє теорію музейної експозиції і пропонує свою класифікацію шляхом виділення довготривалих і короткочасних, систематичних, тематичних та оглядових експозицій [206].

*Дослідження музейної експозиції у період 1950–1990 рр.* Період 1950–1990 років прийнято називати «музейним бумом», який пояснюється значним зростанням показників відвідуваності музеїв і появою активних дискусій у царині теоретичних та практичних напрацювань музеезнавства. Експозиція в цей період виступає новим видом синкретичного мистецтва, що об'єднує науку і творчість в одному.

Українська дослідниця І. О. Хорошонова (1959) у книзі «Деякі питання художнього оформлення музейної експозиції. На допомогу працівникам музеїв та організаторам музейних кімнат» розкриває особливості проектування художніх експозицій та створює методичні рекомендації з реалізації дизайнерських експозиційних рішень [167].

А.І. Михайловська (1964) у своїх роботах приділяє особливу увагу художньому оформленню експозиції. Аналіз її досліджень дозволяє стверджувати про особливу роль художньої форми експозиції. Так, на думку дослідниці, «групування експонатів, а також повноцінне художнє їх оформлення повинні відповідати тематичній побудові експозиції, відображати сутність питань, що висвітлюються нею, допомагати виявленню її основних завдань [104, с. 68]. В музейній експозиції перевага надається оригіналам музейних предметів над текстами.

Музейну експозицію як особливий вид мистецтва, що перебуває у постійному русі та розвитку, розглядає у своїх дослідженнях Є.А. Розенблюм [132; 133; 134; 135]. Автор відзначає вагому роль художньо-архітектурного проекту не лише у розкритті теми експозиції, але і у її філософському осмисленні, що полягає у впливі створюваного художником експозиційного середовища на сприйняття відвідувача, ставить проблему діахронності музейної експозиції, стверджує експозиційне проектування як самостійну форму мистецької діяльності. Проте, на його думку, в експозиції має бути присутня тема часу, який ми хочемо відтворити, і часу реального, в якому ми відтворюємо ці події. В іншому випадку втратиться її сутність і значення [134, с. 5].

Музеолог А. М Разгон, визнаючи об'єктивні цінності художнього проектування та музейно-образного методу, залишав за останнім допоміжну роль у процесі втілення «наукової концепції» [128; 129].

*Паралельно із розумінням експозиції як виду мистецтва активно набуває розвитку теорія комунікації в галузі семіотики — науки про знакові системи.* Одним із перших дослідників, який використав термін «музейна комунікація», вважається канадський вчений Д. Камерон. Пізніше комунікаційні аспекти діяльності музеїв, зокрема і експозиційної, використовували у своїх дослідженнях К. Хадсон [166; 194;], М. Маклюен [201], З. Странський [155; 156], Д.А. Равикович [127], Й. Бенеш [184], Т. Шола [172].

Так, К. Хадсон розглядає музейну експозицію як важливий засіб музейної комунікації, яка повинна передавати інформацію про минуле шляхом її трансляції спеціальними каналами комунікації [166].

Музейна експозиція як динамічна система музейної комунікації розглядалася дослідником М. Маклюеном. Він стверджував, що тра-

диційна музейна експозиція повинна відійти у минуле. Натомість вона має бути дійовою. Дослідник пропонує створювати експозиції без сюжетної лінії та описів, щоб ми більшою мірою змогли задіяти відвідувача [201]. Інші автори, навпаки, попереджають про небезпеку зведення важливості справжніх артефактів до якоїсь дрібної ролі у великому театрі думок та суджень.

Чеський музеолог З. Странський дає теоретичне обґрунтування поняття музейної експозиції. Він, як і його попередник К. Хадсон, розглядає її як частину музейної комунікації і стверджує, що експозиція виражає певні явища та події через конкретні музейні предмети. На його думку, експозиція повинна використовувати лише автентичні предмети як основні засоби комунікації, в іншому випадку вона втратить свою своєрідність і характер викладу інформації [156, с. 38].

В процесі аналізу інформаційної системи музею Д.А. Равикович (1984) говорить про те, що експозиція є основним каналом передачі музейної інформації, що розрахована на широку аудиторію. Особливу роль у такій комунікації відіграють інформативні властивості музейних предметів, розміщених та пояснених відповідно до наукової концепції та проєкту архітектурно-мистецького рішення експозиції [127, с. 5]. Окрім того, дослідниця стверджує, що «завершеною» інформаційна система музею може бути лише в тому випадку, коли в свідомості відвідувача відбудуться зміни і емоції як результат взаємодії з експозицією [127, с. 5].

До наукового обігу вводить поняття «драматургія музейної експозиції» Й. Бенеш. Експозиційний проєкт, на думку вченого, складається із трьох взаємопов'язаних частин: сюжету (ідейного задуму), лібрето (вступного сценарію), кінцівки (технічного сценарію). Під час проєктування і реалізації експозиційного проєкту авторам потрібно враховувати такі складові експозиції, як зміст, представлення, форма. Причому основний зміст може реалізовуватися в рамках будь-яких наукових дисциплін, представлення через методика експонування, що ґрунтуються виключно на музеології, оформлення і технічна частина — це прикладна музеологія та прикладне мистецтво. Реалізація задуманого експозиційного проєкту є злагодженою діяльністю музеєзнавця, історика-культуролога, психолога та дизайнера [184].

Вагомий внесок у розвиток та осмислення результатів експозиційної діяльності музею вносить хорватська музеологічна школа в особі А. Бауера та Т. Шоли. Так, Т. Шола називає одним із виявів культурної діяльності людства збереження та поширення пам'яті про минуле та у 1882 році вводить до наукового обігу поняття «спадщина». Музейна експозиція в цьому випадку виступає системою, яка транслює історичну пам'ять [172].

**У 1990–2021 роках музейна теорія та практика починає осмислюватися з огляду культурологічної науки.** Зарубіжні дослідники М. Б. Гнедовський [43], В. Ю. Дукельський [55; 56], О. М. Мастеница [94–97; 125], Т. Ю. Юренева [180–183], Т. П. Калугіна [68; 69], М. О. Нікішин [113; 114], Т. П. Поляков [121; 122], М. Т. Майстровська [89; 90] у 1990-х роках визначають музеєзнавство як культурологічну дисципліну. Етапи розвитку експозиції, становлення методології та принципів її побудови розглядаються з огляду культурного розвитку людства.

Розглядаючи музей як феномен культури, Т. П. Калугіна наголошує на продуктивності вивчення музею «як культурної форми» і водночас піддає його критиці, стверджуючи, що сьогодні актуальним є питання про автентичність музеїв у просторі культурному, оскільки музей містить в собі загрозу художньої та культурної автентичності творів мистецтва і артефактів. Він вириває їх із природного середовища і поміщає в музейні зали, де їх можна лише споглядати [69].

Експозиційні прийоми, такі як «експонат у фокусі» і «проблемна експозиція», Т. П. Калугіна також висвітлює в контексті культурного та історичного розвитку людства. Вона наголошує на особливій здатності кожного експоната відобразити події свого часу [68].

Культуролог М. Б. Гнедовський займається розробкою теми проектування у сфері культури. Дослідник виділяє «проектний метод» як такий, що об'єднує у собі науковий і художній потенціали організації експозиції [43].

Нові підходи до проектування музейної експозиції шляхом розгляду їх структур висвітлює М. О. Нікішин. Науковець критикує ті експозиційні рішення, які вважаються оригінальними лише за критерієм їх вдалого дизайнерського оформлення. Наголошує на тому, що якість експозиції залежить від засобів, якими користується команда експозиціонерів. Важливим елементом вдалого експозиційного

проекту є диференціація музейних предметів на речові, художні, письмові та поділ пам'яток на рухомі та нерухомі. Адже залежно від того, які предмети представлені до огляду, такою буде музейна експозиція [114; 140].

У своїх дослідженнях піднімає тему методів побудови музейної експозиції Т.П. Поляков. Він виділяє колекційний або систематичний, ілюстративний або тематичний, ансамблевий та музейно-образний або образно-сюжетний. Колекційний метод використовується при проектуванні експозицій, які демонструють музейні колекції і висвітлюють конкретну тематику. Ілюстративний метод покликаний демонструвати явища або процеси суспільного життя. Ансамблевий покликаний відтворити середовище побутування окремого індивіда, народу тощо. Музейно-образний здійснює своєрідну трансформацію та творчу інтерпретацію предметів, що експонуються [121, с. 5–6].

М.Т. Майстровська (1997) розглядає музейну експозицію як один із видів мистецтва середовища. На думку дослідниці, мистецтво експозиції складається з таких компонентів, як експонат, тематика, архітектура, просторова стилістика, візуальні засоби показу, і все це об'єднується єдиним концептом (задумом) [90, с. 7]. Сучасна експозиція являє собою ансамбль, що складається з експоната та компонентів просторового середовища і художнього оформлення експозиції. В музейній експозиції перевага надається оригіналам музейних предметів над текстами [90, с. 10].

Архітектор В.І. Ревякін займається дослідженням музейного експозиційного середовища та розробляє приклади оформлення музейних експозицій [130].

Музейний простір у значенні експозиційного простору розглядає А.А. Никонова. Експозиція — це простір, який бачить відвідувач і який дозволяє побудувати всі форми музейної комунікації, будучи посередником, медіатором між музеєм і публікою [115]. Відповідно до цього дослідниця розглядає терміни «медіації» та «інтерпретації» — як важливі компоненти комунікаційного процесу. Медіація виступає посередником між експозицією та відвідувачем, створюючи «цілісне розуміння себе і навколишньої дійсності» [115]. Інтерпретація, зі свого боку, дозволяє зіставляти, варіювати різні історичні дані, створюючи іншу «музейну дійсність». Таким чином, за А.А. Никоною, відбува-



ється трансформація музейного простору, яка дозволяє кожному учаснику цього простору проявляти себе, моделювати нові картини світу.

Досліджуючи питання музейної комунікації, О.С. Сапанжа зазначає, що у період домuzeйного нагромадження культурних цінностей, коли не існувало чіткої мети, лише мотивація, не існувало проблем організації просторово-предметного середовища [141; 142]. Отже, можемо припустити, що предмети, незалежно від простору, в якому вони перебували, виконували роль носіїв інформації, елементів комунікаційного процесу і водночас впливали і формували нове середовище (музейний простір).

Невербальною мовною системою називає музейну експозицію сучасний дослідник Я. Долак. Він наголошує, що увага дослідників має бути зосереджена на комунікації музеїв із відвідувачами за допомогою музейних експозицій та виставок як комплексів безпосереднього впливу. Інформаційний ланцюжок називається повідомленням. Повідомлення, розбите на сенсові та просторові блоки, називається висловлюванням. Типовим музейним висловом є виставка чи експозиція [52, с. 106–107]. На думку дослідника, сучасні музейні експозиції намагаються відійти від поділу на етнографічні, історичні, природничі експозиції, навпаки, вони прагнуть бути завершеними і пояснити принцип устрою світу [52, с. 113].

Натомість В.Ю. Дукельський вбачає головне завдання експозиції у виявленні історичних зв'язків предмета. Історизація експозиції, на думку дослідника, відбувається трьома основними способами — через «занурення» в предметно-документальний контекст, через використання художньо-образних засобів та завдяки використанню науково-допоміжних матеріалів [55; 56, с. 39].

Дослідженням семантичної структури музейної експозиції, її семіотичного аспекту, її еволюції як знакової системи присвячені наукові праці В.П. Арзамасцева [4], С.В. Махліної [98], Г. П Сергеевої [147], М. М Чеснокової [168].

У 2000–2021 роках в Україні з'явилася ціла низка наукових праць, присвячених темі музейної експозиції. Аналіз дисертаційних робіт засвідчив, що становлення та розвиток музейної експозиції не став предметом спеціальних наукових узагальнень. Проаналізовані нами роботи свідчать про фрагментарність дослідження цієї тематики.



Зокрема, Л. П. Велика у роботі «Роль образної побудови експозиції у системі музейної комунікації» (аспект розбудови української школи музеевчення) розглядає експозицію як особливий синкретичний вид мистецтва. Стверджує, що в спеціальній літературі намітилося нове розуміння музейної експозиції як феномену і креативного простору культури, де на основі предметної культурно-історичної спадщини генеруються нові ідеї, сенси, цінності, значимі для прогресивного розвитку суспільства [36].

У своєму дисертаційному дослідженні «Музеезнавчі концепції створення експозицій з історії первісного суспільства» Д. В. Кепін досліджує та висуває концепції створення експозицій з історії первісного суспільства, що ґрунтуються на послідовності та спадкоємності розвитку людської культури. В своїй роботі він зосереджує увагу на особливостях експонування археологічних пам'яток та рухомих речових джерел з історії первісного суспільства, проте не розглядає феноменологічну природу музейної експозиції [71].

Дисертація Н. П. Боротканич «Відображення освоєння космічного простору засобами музейної експозиції» (на прикладі Музею космонавтики ім. С. П. Корольова) присвячена музеям космонавтики як частині музеїв науково-технічного профілю та висвітлює специфіку космонавтики і особливості її відображення музейними засобами. Автор наголошує на складності експонування космічної техніки через великі розміри, неможливістю експонування через особливості експлуатації, неможливістю забезпечення консервації об'єктів і в результаті недовговічністю експозиції. Музейна експозиція як окрема категорія автором згадується побіжно і лише в контексті експозиції Музею космонавтики ім. С. П. Корольова [30].

Дослідженню експозиційного дизайну присвячені дисертаційні роботи Д. Смирного [149], В. Д. Северина [144; 145], Т. Р. Сафоновой [143]. У роботах автори розкривають особливості проектування музейної експозиції, актуальні проблеми дизайну музейного середовища, семантику та специфіку експозиційного простору. Музейна експозиція розглядається авторами як структурний елемент експозиційного середовища, що, на нашу думку, є досить доречним, однак аналізується лише в контексті розвитку загальних тенденцій музейної архітектури та музейного дизайну.

Цікавими з огляду історіографічного аналізу є публікації Р.В. Маньковської [91–93]. Музеологія у своїх дослідженнях розкриває теми музейництва в Україні та розвиток музеєзнавчої думки, застосування музейної комунікації та впровадження інноваційних технологій у сучасному просторі музею. У своїх працях висвітлює основні періоди розвитку експозиції у 20–30-х рр. ХХ століття. Дослідниця простежує її видозміну у руслі зміни політичної ситуації. За Р.В. Маньковською, «музеї через експозицію» намагаються пропагувати основи соціалізму та історичного матеріалізму. Музейна експозиція доповнюється діаграмами, плакатами, гаслами на політичну тематику [91, с. 120].

Культурологія та музеєзнавиця О.М. Гончарова у своїх роботах висвітлює поняття «шедевр» в експозиції художнього музею, досліджує принципи, закони, методи та концепції розміщення шедеврів в експозиціях та на виставках світових художніх музеїв [44]. Слід зазначити, що О. Гончаровою було розглянуто комунікаційний аспект музейної експозиції. Семантику комунікаційних процесів між відвідувачем та експозицією, на думку дослідниці, визначають типи герменевтичних процедур, що напряму пов'язані із принципами організації музейної експозиції — тематичного, ландшафтного, систематичного і ансамблевого [45, с. 144–145]. Окремим дослідженням О. Гончарової є вивчення музейного простору та введення до наукового обігу поняття «музейний топос».

Український дослідник В.В. Машталір у своєму монографічному дослідженні розкриває тему формування колекцій та експозицій військово-історичних музеїв України. Для відтворення особливостей предметно-експозиційного середовища військових музеїв науковець здійснює аналіз діяльності та особливості комплектування фондів Національного історико-архітектурної пам'ятки-музею «Київська фортеця», Національний музей історії України у Другій світовій війні, Військового комплексу «Скеля» у Коростені тощо [99].

Огляд фахової літератури дозволяє стверджувати, що актуальною темою сьогодення є дослідження цифрових технологій в експозиційній практиці. Зокрема, цій тематиці присвячені наукові праці В.М. Банаха [6], В.Д. Северина [145], Н.Б. Панас [119], Д. Смирного [149], Н.С. Брижаченко [31], І. Нікітіної [116], О.В. Шликової [170]. Так, В. Банах у своїй статті обґрунтовує необхідність застосування категорій «музейна інновація»

та «інтерактивність». Предметом досліджень В. Северина стали новітні технології та їх особливості в мистецтві експозиційного дизайну. Н. Панас та Д. Смирний розкривають питання використання технічних засобів у музейній сфері та музейному середовищі. Н. Брижаченко пропонує класифікацію музейно-експозиційних просторів та визначає роль інтерактивних технологій в їх організації. І. Нікітіна, О. Шликова досліджують новітні технології в музейному просторі та значення мультимедійних технологій у музейній практиці. Як бачимо, науковцями було розглянуто лише окремі елементи використання новітніх технологій у музейній діяльності. Однак застосування та визначення ролі цифрових технологій в експозиційному просторі музею не стало предметом спеціальних досліджень, що обумовлює актуальність цих досліджень.

Проблеми розвитку музейної термінології розглядають у своїх працях українські дослідники Р. Микульчик («Проблеми укладання словника-довідника термінології музейної справи», 2010) [101], І. М. Фецько («Термінологія музейництва: формування, системно-структурна організація, термінотворення», 2015) [163]. Варті уваги обґрунтування окремих термінів музейної діяльності О. Перелигіної («До проблеми вживання терміна «експонат» у музеєзнавчій літературі», 2008) [120], С. Б. Руденка («Співвідношення понять «музейна пам'ятка» та «історичне джерело»», 2009) [137]. Окремий пласт дослідження становлять словники термінів і понять, які пропонують різні трактування музейних термінів, зокрема і музейної експозиції. Серед них О. С. Климишин («Природничка музейна термінологія: словник-довідник», 2003) [73], Р. Микульчик та П. Слободян («Словник-довідник термінології музейництва», 2010) [102] та ін. Проте автори розкривають суть сформульованої вище проблеми частково, а трактування терміна «музейна експозиція», на нашу думку, не повністю відображає зміст та суть сучасного виставкового простору.

Актуальні дослідження музейної експозиції здійснює та активно впроваджує в практичну діяльність кафедра музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей КНУКіМ. Зокрема, дослідження С. Ж. Пустовалова [126], Ю. М. Ключко [74], Л. О. Чухрай [169], С. Б. Руденка [136; 137] розглядають різні аспекти її організації та осмислення.

Аналіз сучасних культурологічних і музейних зарубіжних публікацій окреслює дещо інший напрям дослідження музейної експозиції.

Ф. Вайдахер (2005) у своїх роботах розглядає музейну експозицію з огляду прикладного музеєзнавства. Він описує інформаційну насиченість і «емоційну привабливість» експозиції, планування, складові оформлення, особливості дизайнерських рішень експозиційних середовищ, допоміжні засоби, освітлення, тексти, аудіовізуальні засоби, поліграфію тощо [35, с. 353–408]. Однак дослідник не зупиняється на розумінні експозиції як специфічної системи виставлення предметів для огляду. Він наголошує на її особливості за своєю суттю і називає її «не імітацією, а окремою культурною реальністю» [35, с. 197], оскільки вона транслює інформацію та символи автентичних предметів, а не копій чи їх заміників.

Німецький дослідник Ц. Глас, окреслюючи форми експонування, наголошує на тому, що музейна експозиція не може бути «застиглим» творінням певної когорти фахівців та експозиціонерів. Вона має бути динамічною та демонструвати виклики епохи, в якій створена. До прикладу, картини або ж інші твори мистецтва у художній експозиції мають бути розміщені на вигідному місці з огляду освітлення. Помилковим буде розмістити картину в такому положенні, в якому не видно буде освітлюваних приладів. На думку дослідника, експозиційне обладнання також має бути частиною експозиційного простору музею [189, с. 45–47].

Японський дослідник М. Ямагучі, проаналізувавши експозиційні рішення європейських музеїв, стверджує, що культура завжди обмежує себе лише показом предметів. А простір музею відмовляється демонструвати звуки та запахи повсякденного людського життя. І наголошує, що традиція Японії пов'язана із важливістю формування простору, а не об'єкта [217].

Науковець Я. Херреман висвітлює у своїх працях різновиди музейних експозицій у залежності від періоду їх функціонування (короткочасні і тривалі). Дослідник демонструє різницю у використанні методів проектування музейних експозицій, які вимагають спеціальних технік інтерпретації для передачі концепту [192].

Національна асоціація Музейної експозиції (NAME), що є однією з професійних мереж Американського альянсу музеїв (AAM), пропонує онлайн-ресурс та доступ до журналу «Експозиція онлайн» («Exhibition Online»). У ньому опубліковані найактуальніші статті

про музейні експозиції, а також окреслені найкращі практики, тенденції та останні інновації у сфері експозиційного проектування. Це журнал виставкової теорії та практики для експозиціонерів та дослідників, який видає NAME. Зібрані статті дозволять ознайомитися зі світовими практиками та теоретичними напрацюваннями у цій царині [207].

Сьогодні Міжнародна рада музеїв (ІКОМ) публікує актуальні праці з музеєзнавства, експозиційного дизайну на своєму порталі в мережі інтернет. Завдяки цьому в режимі онлайн користувачі мають змогу ознайомитися зі збірками журналів від 1983 року «Методологія музеєзнавства та професійної підготовки» («Methodology of Museology and Professional Training») до 2016 року «Музеєзнавче дослідження концепції Музеї-бібліотеки-архіву» («Museology exploring the concept Museums-Libraries-Archives») [195].

Важливим джерелом дослідження музейної теорії і практики України та світу виступає науково-популярний журнал «Музейний простір», в якому публікуються актуальні дослідження музейної діяльності, в тому числі і статті, що висвітлюють важливі аспекти розвитку експозиційної діяльності [108].

Аналіз наукових публікацій дозволяє нам виділити кілька основних підходів до дослідження і розуміння музейної експозиції:

- філософське осмислення природи музейної експозиції (М. Ф. Федоров, П. О. Флоренський, Ф. І. Штіт, А. Ф. Котс);
- музейна експозиція як особливий вид творчої діяльності (І. О. Хоружонова, А. І. Михайловська, Є. А. Розенблюм, А. М. Разгон, М. Т. Майстровська);
- дослідження музейної експозиції як основного засобу музейної комунікації (К. Хадсон, М. Маклюен, З. Странський, О. С. Сапанжа, Ф. Вайдагер, Д. А. Равикович);
- музейна експозиція з огляду культурологічної науки (М. Б. Гнедовський, В. Ю. Дукельський, О. М. Мастеница, Т. Ю. Юрєнева, Т. П. Калугіна, О. М. Гончарова, Р. В. Маньковська, С. Ж. Пустовалов, Ю. М. Ключко, Л. О. Чухрай);
- дослідження музейного середовища у контексті сучасного технічного розвитку людства — праці В. М. Банаха, В. Д. Северина, Н. Б. Панас, Д. Смирного, Н. С. Брижаченко, І. Нікітіної, О. В Шликової.

Однак, незважаючи на велику кількість опублікованих праць, що присвячені висвітленню різних аспектів музейної експозиції, залишаються недостатньо розробленими наступні питання:

- недосконалість терміносистеми музейної експозиції, зокрема, вимагає уточнення поняття музейної експозиції;
- відсутність досліджень, які розкривають процес її становлення та розвитку в процесі культурного розвитку людства, а також окреслюють причини та закономірності її еволюції;
- нез'ясованість ролі цифрових технологій, мультимедійних апаратних засобів, технологій віртуальної та доповненої реальності в сучасній експозиційній практиці.

Методика монографічної розвідки представлена сукупністю і різноманітністю методів, принципів і підходів, які використовувалися під час проведення дослідження. Структурну організацію методики монографічного дослідження наведено на Рисунок 1.1.1.

Метод історіографічного аналізу. Метод історіографічного аналізу дозволив зібрати і систематизувати наукові праці, що присвячені цій тематиці. Серед них — наукові статті, законодавчі акти, дисертації та їх автореферати, монографії, навчальні посібники та підручники, словники-довідники. А також здійснити огляд та критично осмислити філософські праці (М. Ф. Федоров, П. А. Флоренський, А. Ф. Котс), культурологічні (М. Б. Гнедовський, В. Ю. Дукельський, О. М. Мастеница, Т. Ю. Юрєнева, Т. П. Калугіна, О. С. Сапанжа, А. А. Никонова, О. М. Гончарова) й музеологічні (Ф. І. Шміт, М. М. Дружинін, А. Б. Закс, А. М. Ефрос, А. І. Михайловська, А. Є. Розенблюм, К. Хадсон, М. Маклюєн, З. Странський, Д. А. Равикович, Ф. Вайдагер, Й. Бенеш, Й. Неуступний, Л. П. Велика, Р. В. Маньковська, Д. В. Кепін, Н. В. Боротканич).

Метод критичного аналізу. Застосування цього методу дало змогу оцінити та виділити важливі раціональні ідеї науковців під час роботи з історіографічними джерелами. Здійснити узагальнення актуального стану дослідження музейної експозиції. Визначити перспективні напрями подальших наукових пошуків та шляхи їх інтерпретації.

Метод класифікації дозволив систематизувати та виділити наукові підходи до дослідження музейної експозиції (філософський,

комунікаційний, культурологічний, технологічний тощо (у тексті с. 25). Застосування цього методу спровокувало хронологічне впорядкування історіографічних джерел (у тексті с. 10–11).

Багатовимірність поняття «музейна експозиція» зумовила застосування широкого спектра додаткових спеціально-історичних методів дослідження (історико-системний та історико-генетичний), які дозволили простежити еволюцію об'єкта дослідження, побачити закономірності розвитку експозиційного простору музеїв на різних етапах.

Під час роботи над монографічним дослідженням були використані загальнонаукові методи — аналізу, синтезу, індукції та дедукції, абстрагування, конкретизації, класифікації.

На основі аналізу розвитку окремих структур експозиційного середовища було встановлено, що музейна експозиція є результатом еволюції та постійної трансформації історичного, політичного, культурного середовища людства. Аналіз сучасних інтерактивних експозиційних рішень дозволив визначити напрямки і принципи застосування цифрових технологій в експозиційній діяльності.

Метод синтезу дозволив розглянути музейну експозицію у цілості її окремих елементів та визначити їх значення у формуванні сучасного культурного простору загалом.

Метод періодизації дав змогу виділити основні етапи розвитку музейної експозиції: розроблено та запропоновано періодизацію становлення та розвитку музейної експозиції. Зокрема, виділено наступні її етапи: класичний (XV–XVIII ст.), модерний (XIX–XX ст.), постмодерний (кінець XX — перша чверть XXI ст.) (у тексті с. 148–149).

Метод комплексного культурологічного аналізу, який дозволив розглянути різні позиції в дослідженні феномену музейної експозиції і об'єднати розрізнені уявлення музеєзнавчого та культурологічного характеру в загальну логічну схему. Застосування культурологічного підходу до осмислення простору дозволило нам розглядати культурний простір як середовище формування духовного та культурного життя людства.

Герменевтичний метод, який дозволив розкрити потенційні інформаційні можливості музейного експозиційного простору в сучасній інтерпретації подій минулого і сьогодення.

Історичний метод, що дав можливість розглянути та простежити трансформацію структури музейної експозиції в контексті розвитку культури.

Системний метод, відповідно до якого музейна експозиція розглядалась як єдина система, що активно розвивається і адаптується до вимог сучасності.

Застосування компаративного методу було обумовлено необхідністю розкриття характерних ознак музейної та художньої інсталяцій, які в організації музейної експозиції розглядаються як специфічні методи її побудови. Для практичної частини дослідження вельми корисними стали емпіричні методи опису, спостереження, завдяки яким вдалося виявити коло проблем сучасної експозиційної практики.

Під час роботи над монографічним дослідженням було використано такі основні підходи:

Соціокультурний підхід дає можливість окреслити процес формування і трансформації музейної експозиції в період політичних, ідеологічних, культурних змін (1930–1950 рр.), а також висвітлити результати політичних впливів на її організацію.

Історико-логічний підхід дозволяє розкрити проблему походження музейної експозиції, розглянути передумови її становлення та розвитку, визначити та узагальнити закономірності еволюції. Таким чином, у цьому дослідженні музейна експозиція розглядається у контексті цивілізаційного та історичного розвитку людства.

Доцільність застосування комплексного підходу у дослідженні музейної експозиції обґрунтовується принципом інтегрального вивчення та дослідження об'єкта дисертаційної роботи. Зокрема, формування та розвиток музейної експозиції можемо розглядати у тісному взаємозв'язку із загальним розвитком практичної складової музейної галузі, становленням методів та принципів її організації, розвитком сучасних інноваційних методів експозиційної практики тощо.

Використання системного підходу до дослідження музейної експозиції як поліструктурної системи визначається у необхідності розглянути музейну експозицію у цілності її елементів та частин, з іншого боку — виокремити систему структурних елементів, що визначають її сутність.



Важливе значення для дослідження має змістовний та формальний підходи. Перший дозволяє звернутися до фактів, прикладів та досвіду досліджуваного явища. Так, наприклад, аналіз музейних експозицій провідних музеїв світу дозволив виокремити види експозиційних рішень із застосуванням технологій віртуальної та доповненої реальності (у тесті с. 131–135). Натомість формальний підхід дав можливість відібрати найважливіші факти та моменти із загальних процесів культурного та історичного розвитку людства.

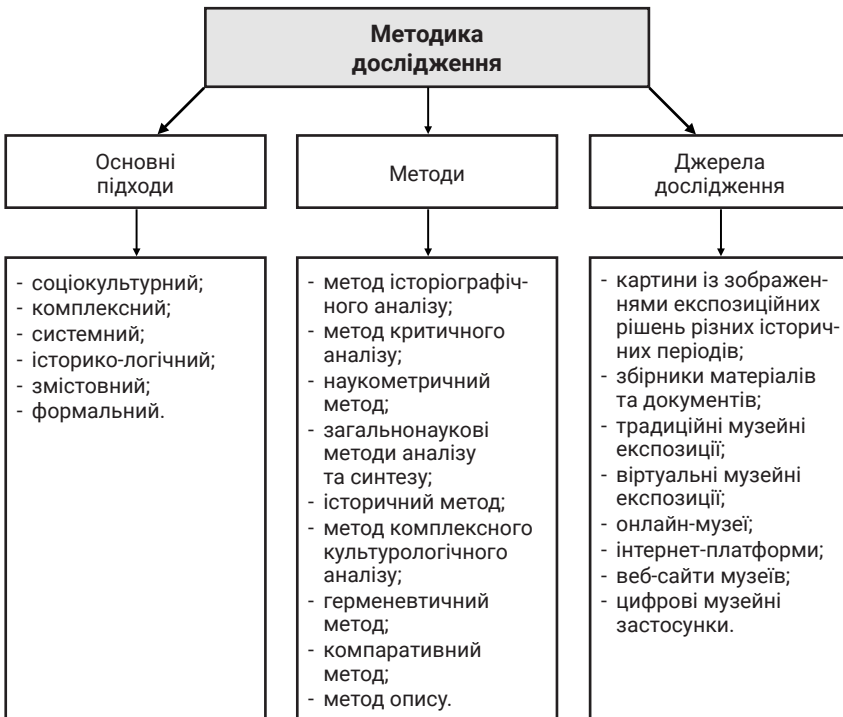


Рис. 1.1.1. Структурна організація методики монографічного дослідження

*Джерельну базу дослідження визначають основні види джерел, які були проаналізовані та досліджені під час написання дисертаційної роботи. Серед них картини відомих європейських художників, які*

дають уявлення про особливості організації музейної експозиції у певний історичний період, а також дозволяють визначити принципи та методи її побудови, організацію предметно-експозиційного середовища в цілому. Загалом можемо виокремити роботи:

- Франц Франкен П. «Кабінет аматора мистецтва», 1581–1642 роки (у тесті с. 63), зберігається у Національному музеї імені Богдана і Варвари Ханенків (Україна);
- Йоган Зоффані. «Трибуна галереї Уффіці», 1772–1778 роки (у тексті с. 65), зберігається у Королівському зібранні замку Віндзор (Велика Британія);
- П'єтро Антоніо Мартіні. «Експозиція салону Лувру» (гравюра), 1787 рік. Метрополітен-музеї (у тесті с. 73);
- Робер Юбер. «Проект оформлення Великої галереї Лувру», 1796 рік (у тексті с. 73);
- Семюел Морзе. «Галерея Лувру», 1831–1833 рік (у тексті с. 73).

Для дослідження трансформації музейної експозиції в період політичних та ідеологічних змін було використано матеріали доповідей Першої Всеросійської конференції у справах музеїв, що відбулася у 1919 році. У результаті було проаналізовано доповіді О.М. Брика, А. Міллера, І. Грабаря, Н. Романова. Джерельну базу дослідження також склали матеріали Першого Всеросійського музейного з'їзду 1930 року, детально проаналізовано рапорт П. Лупола, в результаті чого встановлено, що музейна експозиція стала основним механізмом розбудови музейної роботи на основі марксистської діалектики. Матеріали взято зі Збірника документів і матеріалів «Музеезнавча думка Росії XVIII–XX століть», що видано під редакцією Є.В. Шулепова у 2010 році.

Джерелами дослідження виступають класичні музейні експозиції провідних музеїв України та світу, що відвідані та проаналізовані автором особисто:

Серед них *експозиції* художніх музеїв:

- Національний художній музей України — дослідження технологій доповненої реальності в музейній експозиції;
- Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків — аналіз експозиції дав змогу виокремити експонати, що свідчать про організацію експозиційного середовища XVII

століття; використання аудіогіда під час аналізу експозиції дозволило визначити особливості застосування цифрових технологій в організації експозиційного простору музею;

- Харківський художній музей — аналіз аудіоеккурсій (у тексті с. 110);
- Національний музей українського народного декоративного мистецтва — аналіз аудіогідів (у тексті с. 110);

*Експозиції галузевих музеїв:*

- Національний музей медицини України — аналіз аудіоефектів в експозиційному середовищі (у тексті с. 109);

*Експозиції музеїв історичного профілю:*

- Національний музей у Варшаві (Польща) — приклади застосування мультимедіа у музейній експозиції;
- Археологічний музей м. Познань (Польща) — приклади застосування інтерактивних столів у музейній експозиції;
- Харківський історичний музей — аналіз аудіоеккурсій (у тексті с. 110);
- Музей археології ХНУ імені В. Н. Каразіна — аналіз аудіоеккурсій (у тексті с. 110);
- Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького — аналіз аудіогіда у вигляді голограми (у тексті с. 110);
- Національний музей «Меморіал пам'яті жертв голодоморів» — приклади застосування інформаційних кіосків у музейній експозиції;
- Музей становлення української нації — приклади застосування інформаційних столів у музейній експозиції;

*Експозиції меморіальних музеїв:*

- Літературно-меморіальний музей-квартира П. Г. Тичини;
- Музей Фредеріка Шопена у Варшаві (Польща) — аналіз експозиції музею дозволив виокремити та узагальнити висновки стосовно часткового синтезу мультимедійних технологій в експозиційне середовище, оскільки надмірне використання мультимедіа може призвести до відволікання від автентичного експоната.

*Експозиції музеїв науки і техніки:*

- Музей науки Малої академії наук України — приклади застосування інформаційних панелей у музейній експозиції;

*Віртуальні експозиції* музеїв дозволили проаналізувати особливості використання технологій віртуальної та доповненої реальності в експозиційній практиці та виокремити експозиційне середовище з ефектом повного занурення або ефектом присутності, експозиційне середовище без ефекту занурення, експозиційне середовище зі спільною інфраструктурою. Серед них віртуальні експозиції:

- Музей ArtLab (Швейцарія);
- Художній музей Клівленда (США);
- Національний музей американських індіанців у Вашингтоні (США);
- Kansallismuseo (Національний музей Фінляндії);
- Лувр;
- Tate Modern;
- Національний музей природної історії у Парижі;
- Natural History Museum (Музей природничої історії, Лондон);
- Художня галерея Онтаріо (Art Gallery of Ontario).

Досягнення поставленої мети та виконання завдань дослідження передбачали аналіз візуальної складової сайтів музеїв, культурологічне дослідження цифрового контенту музеїв та музейних цифрових ресурсів. Серед них можемо виділити наступні:

*інтернет-платформи:*

- Google Arts and Culture;
- Europeana;
- Images for the Future;
- Smart history;
- Google Expeditions;
- Historiana;
- Mozaik Education.

*онлайн-музеї:*

- Міжнародна галерея нових медіа (INMG);
- Універсальний музей мистецтв (UMA);
- Міжнародний музей жінок;
- Музей Кремера (Нью-Йорк);
- Цифровий музей Норвегії;
- Віртуальний музей Канади;

*веб-сайти музеїв.*

Взаємодія із віртуальним експозиційним середовищем здійснюється через *мобільні музейні додатки*. У ході дослідження було проаналізовано наступні мобільні застосунки:

- Kunstkamera — додаток музею «Кунсткамера» (Російська Федерація);
- Музей Ермітаж — додаток музею «Державний Ермітаж» (Російська Федерація);
- Guggenheim — додаток Музею Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк);
- Musee du Louvre HD — додаток Лувру (Франція);
- Track Holodomor History — додаток Національного музею «Меморіал пам'яті жертв голодоморів» (Україна).



## 1.2. ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Вивчення окресленого питання, з одного боку, характеризується багатоваріантністю підходів до визначення поняття «музейна експозиція», а з іншого — ускладнене відсутністю чіткого інваріантного значення та структурованого понятійно-категоріального апарату. Означення поняття музейної експозиції, на наш погляд, потребує окреслення меж конгруентності культурного та музейного просторів, елементом якого вона є. У підрозділі 1.2. уточнено дефініції термінів дослідження — «культурний простір», «музейний простір», «музейне середовище», «музейна експозиція», «музейна виставка» (тимчасова експозиція).

Поняття «простір» у філософських знаннях розглядається як форма буття, що відзначається структурністю та певною взаємодією його елементів. Так, Арістотель визначає «простір» як форму або сукупність місць, що наповнені певними тілами, і підкреслює, що і час, і місце (простір) належать до числа таких кількостей і категорій, де теперішнє стикається як із минулим часом, так і з майбутнім [5, с. 1126]. Звернення до Філософського енциклопедичного словника

дає розуміння того, що «простір передає спосіб співіснування різноманітних матеріальних утворень, а час — спосіб зміни матеріальних явищ» [164, с. 534]. Таким чином, можемо припустити, що матеріальні утворення або елементи простору з плином часу зазнають певних змін, а співіснування простору і часу дозволяє простежити їх видозміни.

У сучасному розумінні поняття «простір» часто виступає синонімом поняття «територія», оскільки цивілізаційний розвиток був пов'язаний із освоєнням нових просторів, яке людство поступово наповнювало новими сенсами та знаками. Середовищний підхід у формуванні суспільств та їх політичних відносин у XVI столітті запропонував французький філософ Ж. Боден, який відзначав особливу роль географічного середовища у реалізації цих важливих економічних процесів [176]. Однак географічну орієнтацію інтерпретації розвитку культури уперше висвітлив німецький етнограф Ф. Ратцель. Досліджуючи населення Північної Америки, він розробив концепцію про визначальну роль природи у культурі людини і цим здійснив значний вплив на формування геополітики в цілому [176]. Таким чином, можемо стверджувати, що простір (територія) та культура нерозривно пов'язані між собою. Проте сучасні дослідники не вбачають у географічному середовищі причину формування культури чи культурного простору, однак часто шукають у ній пояснення кордонів її поширення.

Зокрема, визначення поняття «культурний простір» із територіальною приналежністю ареалу культури пов'язує О. В. Орлова, визначаючи його «як реальну довжину територіальної громади, яка складається з певної кількості дистрибутивно об'єднаних у параметрах часу “текстів” культури» [117, с. 4]. У цьому випадку культурний простір обмежується локально.

На нашу думку, доречно розглянути поняття культурного простору з огляду глобального чи світового масштабу. Застосування культурологічного підходу до осмислення простору дозволить нам розглядати культурний простір як середовище формування духовного та культурного життя людства. Такий підхід застосовує дослідниця А. Н. Бистрова, називаючи культурний простір «простором реалізації людської віртуальності, здійснення соціальних програм, цілей і ін-

тересів, поширення ідей і поглядів, мови і традицій, вірувань, норм і т.д.» [32, с. 44]. *Таким чином, під поняттям «культурний простір» у цій роботі ми розуміємо середовище формування ціннісних орієнтацій людства, з одного боку, матеріальних цінностей культури, з іншого — духовних.*

Більш детально опрацьовує просторовий ареал культури А.С. Кармін. Формуючи термін «культурний простір», вчений визначає його як «простір, утворений безліччю феноменів культури, що переплітаються і взаємодіють між собою» [70, с. 130]. Відповідно до цього, можемо вважати культурний простір вмістилищем безлічі об'єктів. Це окремі феномени культури, їх комплекси і угруповання, цілі культурні світи — національні культури та цивілізації.

Цікаву концепцію простору культури, яку можна назвати аксіологічною, пропонує у своїх дослідженнях В.П. Большаков. З одного боку, дослідник розглядає культурний простір як «сховище» культурних цінностей, артефактів культури, культурних процесів, а з іншого — називає культурним простором те, «що культура, виникаючи і розвиваючись, породжує і змінює» [28, с. 455].

Уточнюючи поняття культурного простору, О.В. Орлова зазначає, що культура складається з окремих елементів, які можуть функціонувати самостійно і являють собою окремі простори [117, с. 13]. Таким чином, можемо стверджувати, що музей, будучи складовою культурного простору, або специфічною формою культури, створює свій власний простір — музейний, який у процесі реалізації своїх основних функцій і завдань набуває цілий ряд специфічних особливостей.

Дослідниця С.В. Дунаєва стверджує, що музей є невід'ємною складовою культурного простору, оскільки музей як соціокультурний інститут організовує і координує діяльність людей, направлену на збереження пам'яток минулих епох і передачу знань про них. Таким чином, сприяє ідентифікації людства і саморозумінню [57, с. 56].

Музеї як осередки духовності, що організовують та координують діяльність, спрямовану на збереження пам'яток минулих епох і знань про них, посідають особливе місце в культурному та духовному житті людства. Музейне переосмислення накопиченого історичного, цивілізаційного, соціального досвіду засобами музейної експозиції



перетворює його на предмет творчої рефлексії, який відбувається в певних часових і просторових межах. Створюючи свій «власний простір», музей спонукає до освоєння реальності, виступає простором осмислення теперішнього на основі знань про минуле.

*Музейний простір* як культурологічну категорію розглядає О.М. Мастеница. Вона стверджує, що саме антропологічний вимір надає музейному простору статусу культурного явища, оскільки своєю індивідуальністю він отримує через переосмислення культурного простору внаслідок емоційного сприйняття та інтелектуального осмислення. Крім того, дослідниця розглядає його в трьох основних аспектах — «музей як простір», «музей і простір», «музей і особистість» [94, с. 6–9]. При цьому наголошує, що термін «простір» у музеєзнавчій літературі сьогодні використовується в розумінні «фізичного простору», тобто матеріального. Однак, розглядаючи музейний простір у контексті взаємодії з особистістю, підкреслює його «насиченість артефактами, символами та знаками» [94, с. 11]. Таким чином, відповідно до поглядів О.М. Мастеници, музейний простір є матеріальним і водночас концептуалізованим простором.

У дослідженнях О.С. Сапанжи актуалізація культури у музейному просторі відбувається завдяки існуванню теперішнього, яке «визначає аксіологічний вимір минулого» [141].

Культурологиня О.М. Гончарова, аналізуючи музейний простір та його наповнення, вводить до наукового обігу поняття «музейний топос». В цьому разі під «музейним топосом розуміємо місце, середовище або простір соціальної та історичної пам'яті, що представлений артефактами» [46, с. 13–14]. Дослідниця визначає основні характеристики музейного топосу, такі як концептуалізація та антропність, тобто закладення ідеї і організація музейного простору відбувається через особистісну інтерпретацію.

Проаналізувавши вищезгадані поняття, можемо сформулювати поняття простору музейного. ***Музейний простір розглядається нами як явище культури, що входить до структури культурного простору і формується шляхом індивідуального осмислення. Водночас це системна цілісність або простір, який транслює ідеї, погляди, традиції, вірування окремого народу чи етносу специфічними музейними засобами.*** Таким чином, музейний простір

України буде наповнений своєрідними сенсами, знаками і символами, оскільки транслює свою специфічну культуру та традиції. На відміну від музейного простору, поняття «простір музею», на наш погляд, відображає середовище локальне, обмежене територіально, що є носієм конкретної концепції чи ідеї. На нашу думку, поняття «простір музею» є синонімічно наближеним і тотожним поняттю «музейне середовище».

Сучасні дослідники під «музейним середовищем» розуміють «живий простір, що розвивається і володіє високим інформаційним та емоційним впливом» [97, с. 144–150]. Феномен музейного середовища включає в себе кілька складових: навколomuзейний простір (робота музею в зовнішньому контурі, його позиціонування себе в суспільстві); сама будівля музею або їх комплекс; безпосередньо музейний предмет (експонат), що зберігається у фондах або представлений в експозиції чи на тимчасовій музейній виставці [84, с. 123].

Дослідник Р. Форест пропонує розглянути два типи простору музею (музейного середовища) — «незв'язний і зв'язний». Незв'язний простір характеризується великою площею, має величезний атриум, об'єднує в собі кілька поверхів. Автор наділяє його епітетами — «авторитетний», «величний». Спираючись на семіотичний підхід, Р. Форест пише, що така архітектура простору пригнічує відвідувача та примушує розуміти себе маленькою частиною складної системи. Зв'язний простір, на противагу незв'язному, схильний бути більш стриманим, «інтимним», має низькі стелі та маленькі кімнати, його можна назвати «споглядальним». Для досягнення мети та максимальної зацікавленості відвідувача під час перегляду експозицій Р. Форест пропонує поділити експозицію на зв'язані і незв'язані ділянки [62; 188].

Музейна експозиція, на наш погляд, є складовою частиною музейного середовища, яке виражається у просторовій організації музейного закладу. Роль музейної експозиції в культурному та музейному просторі є визначальною. Будучи складовою простору музею чи музейного середовища, вона в процесі культурного та історичного розвитку здатна змінювати свою структуру, наповнення та зміст. Місце музейної експозиції в просторі культури та музею наведемо на Рисунку 1.2.1.



Рис. 1.2.1. Місце музейної експозиції у просторі культури та музею

Класики музейної діяльності пропонують різні визначення поняття музейної експозиції. Вперше ідеї про її природу висловив учений-музеолог Ф.І. Шміт. Дослідник одним із перших починає використовувати термін «експозиція» в музеєзнавстві (раніше термін вживався лише для окреслення мистецтвознавчих процесів). Загалом, аналіз культурологічних та музеологічних праць першої половини ХХ століття дозволяє стверджувати, що в цей період відбувається активне формування термінологічного апарату музейної діяльності, а музейна експозиція розглядається як система, в основі створення якої лежить певний «вихідний мотив» [171, с. 138].

За А. М. Ефросом, «експозиція означає приведення музейної колекції до вигляду, що придатний для огляду. Із закінченням експозиції музей відкриває свої зали для громадського огляду, стає публічним надбанням, приймає відвідувачів. Тим самим експозиція є, по-перше, завершальним актом музейної роботи, по-друге, її вищим результатом і, по-третє, найбільш специфічним проявом [177, с. 299]. У зв'язку з вищевикладеним, залишаються незрозумілими

«межі приведення музейної експозиції до належного вигляду», не визначено методи, способи, засоби, шляхи реалізації музейної експозиції як певної системи.

А. І. Михайловська у своїх дослідженнях визначала експозицію як «сукупність музейних предметів, підібраних за певною системою для огляду» [104, с. 4]. Тоді як А. М. Разгон надає наступного визначення «експозиції»: «Основна форма музейної комунікації, освітні та виховні цілі якої здійснюються за допомогою демонстрації музейних предметів, організованих, пояснених і розміщених відповідно до розробленої музеєм наукової концепції і сучасних принципів архітектурно-художніх рішень» [129, с. 31]. На наш погляд, ці визначення не цілком задовільні, оскільки в першому випадку не вдається визначити різницю між «тимчасовою виставкою» та «музейною експозицією», а в другому неможливо простежити структуру музейної експозиції та з'ясувати її наповнення. Проте вищезгадані поняття цілком висвітлюють зміни і трансформації культурного середовища другої половини ХХ століття, які були пов'язані із розвитком музейної комунікації та експозиційного дизайну. Таким чином специфіка музейної експозиції проявлялася у створенні специфічного музейного середовища, до якого долучається відвідувач та стає учасником процесу комунікації.

Сучасні підходи до визначення і розуміння музейної експозиції загалом повторюють досвід попередників. Так, у словнику-довіднику Р. Миккульчика та П. Слободяна «музейна експозиція — частина музейного зібрання, виставлена для огляду, яка є результатом наукового опрацювання теми, специфічним твором, у якому різними способами створюється експозиційний образ певної тематики» [102, с. 67]. На думку Т. В. Галкіної, О. О. Петуніної: «Експозиція — цілеспрямована, науково-обґрунтована демонстрація музейних предметів, пов'язаних єдністю змісту, композиційно організованих, прокоментованих, технічно і художньо оформлених, що в сукупності створюють специфічний (музейний) образ природних або культурних явищ і процесів» [41, с. 8].

За Ф. Вайдахером, «Музейна експозиція — це інтерпретаційна презентація певних станів речей за допомогою автентичних речових свідчень» [35, с. 199]. Основна думка автора пов'язана зі словосполученням «інтерпретаційна презентація». Це дає можливість зрозуміти,

що музейна експозиція на основі інтерпретації знань про минуле виступає як «окрема або реальна дійсність», яка є активною і динамічною і не є дійсністю, «застиглою» у часі. Ф. Вайдагер наголошує на тому, що «справжнє історичне середовище ні за яких обставин не вдасться відтворити чи реконструювати, оскільки музейна експозиція завжди прив'язана до нашої теперішності та місцевості формою інтерпретації» [35, с. 200].

Культуролог М. Й. Рутинський стверджує: «Сучасне музеєзнавство під музейною експозицією розуміє цілісну предметно-просторову систему, у якій музейні предмети й інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальними (науковим і художнім) задумами» [139]. Про важливість концепцій у створенні експозицій читаємо у статтях Кодексу музейної етики ICOM, де зазначено, що «експозиції і тимчасові виставки, реальні чи онлайн, повинні відповідати визначеним призначенням, політиці і спрямованості музею...» (Кодекс музейної етики ICOM, п. 2) [158].

Сучасна музейна діяльність в Україні регламентується законодавчими та підзаконними актами. Так, у розділі I Інструкції з організації обліку і зберігання музейних предметів № 580 від 21. 07. 2016 р. надається наступне визначення музейної експозиції: «Експозиція — сукупність музейних предметів, їх копій, предметів і матеріалів науково-допоміжного фонду, виставлених для публічного огляду на тривалий термін, які складають цілісну предметно-просторову систему, в якій музейні предмети та науково-допоміжні матеріали об'єднані єдиним науковим і художнім задумом» [124]. У цьому визначенні експозиція обмежується лише окремими елементами сучасного виставкового простору, оригінальними предметами, їх копіями, науково-допоміжними матеріалами. На наш погляд, музейна експозиція відзначається поліструктурністю. Відповідно до цього концептуально об'єднаними мають бути не лише предмети, що представлені до огляду. Приміщення або ж архітектурне рішення будівлі теж має відповідати і підпорядковуватися єдиному задуму чи концепції музею. Зокрема, про важливість музейної архітектури згадує у своїх дослідженнях М. Т. Майсторовська: «Одним із завдань експозиційного мистецтва є комплексне створення концептуально зумовленого середовища, яке органічно включає в себе певне співвід-

ношення ряду компонентів — експозиційного наповнення та тематики, архітектури та предметно-просторової стилістики, дидактичного матеріалу та технологічних режимів тощо» [90, с. 10].

Як цілісну предметно-просторову систему розглядає експозицію науковець І. О. Яковець. Згідно з її трактуваннями, «музейна експозиція — це предметно-просторова система, в якій музейні предмети та інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальним (науковим і художнім) задумом, організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і у результаті створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ» [182, с. 148]. У статті авторка побіжно згадує експозиційний зал як експозиційний комплекс, що водночас належить до структури експозиційних матеріалів поряд із «замінниками» оригінальних предметів та науково-допоміжними матеріалами [182, с. 148]. Таким чином, із вищезгаданого формулювання не зовсім зрозуміла роль, відведена експозиційному залу. Можливо, авторка мала на меті представити експозиційний зал як комплекс предметів, об'єднаних за змістом та створених за певною концепцією з огляду просторового розвитку музею або ж намагалася зазначити, що експозиційний зал та архітектурне рішення виставкового приміщення є частиною музейної експозиції (хоча так і не висловила цю думку у формулюванні поняття). Крім того, дослідниця не виокремлює в окрему категорію інформаційні технології, без яких у XXI ст. важко уявити розвиток будь-яких явищ та процесів. До прикладу, застосування в музейній практиці сучасної інформаційної системи КАМІС дозволяє виконувати каталогізацію експонатів, здійснювати підготовку експозицій і виставок та створювати інформаційні пошукові системи для відвідувачів тощо.

Найповнішим, на нашу думку, є поняття музейної експозиції, що наведено в словнику музейних термінів дослідниці Ю. М. Ключко та адаптовано для українського читача з російської музейної енциклопедії. Згідно з ним, «експозиція музейна — основна форма презентації музеєм історико-культурної спадщини у вигляді штучно створеної предметно-просторової структури. Включає архітектуру, музейні предмети та їх колекції, відтворення музейних предметів (об'єктів), науково-допоміжні матеріали, спеціально створені твори експозиційного мистецтва, тексти, інформаційні технології тощо. Сучасна

музейна експозиція є особливим синтетичним науково-художнім витвором, який створюється відповідно до єдиного ідейного задуму, що визначає принцип відбору, групування та інтерпретацію предметів на основі наукового, сценарного і художньо-дизайнерського проектування експозиції» [74, с. 19]. Поняття є досить широким і розкриває різні аспекти експозиційної практики сьогодення. Проте, на наш погляд, сучасна експозиційна діяльність неможлива без використання цифрових технологій та ресурсів, які є невіддільним атрибутом сучасного суспільства. Застосування цифрових інновацій сприяє розширенню та розвитку музейного простору. Водночас важливу роль у її належному функціонуванні відіграє просторова організація експозиції, яка, безумовно, пов'язана з її ідейним наповненням або концепцією. Аналіз традиційних підходів до трактування поняття музейної експозиції наведемо на Рисунку 1.2.2.

Рік	Поняття	Автор
1920	Музейна експозиція — система, в основі створення якої лежить певний «вихідний мотив».	Ф. І. Шміт
1943	Експозиція — приведення музейної колекції до вигляду, що придатний для огляду. Завершальний результат будь-якої практичної діяльності музею.	А. М. Ефрос
1964	Сукупність музейних предметів, підібраних за певною системою для огляду.	А. І. Михайловська
1988	Основна форма музейної комунікації, освітні та виховні цілі якої здійснюються за допомогою демонстрації музейних предметів, організованих, пояснених і розміщених відповідно до розробленої музеєм наукової концепції і сучасних принципів архітектурно-художніх рішень.	А. М. Разгон
2004	Музейна експозиція — це інтерпретаційна презентація певних станів речей за допомогою автентичних речових свідчень.	Ф. Вайдахер
2008	Експозицією розуміє цілісну предметно-просторову систему, у якій музейні предмети й інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальними (науковим і художнім) задумками.	М. Й. Рутинський

2012	Музейна експозиція — частина музейного зібрання, виставлена для огляду, яка є результатом наукового опрацювання теми, специфічним твором, у якому різними способами створюється експозиційний образ певної тематики.	Р. Микульчик П. Слободян
2011	Музейна експозиція — це предметно-просторова система, в якій музейні предмети та інші експозиційні матеріали об'єднані концептуальним (науковим і художнім) задумом, організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і у результаті створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ.	І. О. Яковець
2013	Експозиція музейна — основна форма презентації музеєм історико-культурної спадщини у вигляді штучно створеної предметно-просторової структури. Включає архітектуру, музейні предмети та їх колекції, відтворення музейних предметів (об'єктів), науково-допоміжні матеріали, спеціально створені твори експозиційного мистецтва, тексти, інформаційні технології тощо.	Ю. М. Ключко

Рис. 1.2.2. Аналіз підходів до трактування поняття «музейна експозиція»

Таким чином, на основі аналізу музеєзнавчої терміносистеми можемо стверджувати, що сучасна **музейна експозиція є штучно створеною предметно-просторовою системою, що відзначається поліструктурністю елементів та об'єднує в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, цифрові ресурси, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища.**

У зв'язку з поліструктурністю та здатністю об'єднувати в собі немало компонентів, сучасна наука позиціонує музейну експозицію як експозиційний простір чи предметно-експозиційний простір. До прикладу, Є.Л. Краснова в контексті розгляду культурних трансформаційних процесів у рамках зміни соціокультурної ситуації називає музейну експозицію «музейним експозиційним простором та складовою частиною музейного простору» [79, с. 20].

Ототожнення понять «музейна експозиція» та «експозиційний простір» зустрічається у роботах російського культуролога Л. Імен-



нової, яка стверджує, що крізь призму культури простір експозиції проявляє такі характеристики, як протяжність, сенсорна наповненість його елементів, структурність, взаємозв'язок, взаємодетермінація складових простору, а також композиційна єдність [63, с. 78–93].

Можемо припустити, що значною подією, що вплинула на ці зміни, стала поява «концепції універсального простору», яку сформулював ще на початку 1940-х років один із найвідоміших майстрів в історії сучасної архітектури Людвіг Міс ван дер Роє. Митець запропонував «нову граматику архітектури» для музею, яка полягала у принципово новому рішенні — звільненні експозиції від будь-яких обмежень, від звичних «нудних» анфілад, перетворивши внутрішній простір музею на суцільну виставкову зону [103, с. 60]. Таким чином, поняття «музейна експозиція» та «предметно-експозиційний простір» є тотожними.

*У сучасних практичних сферах людської діяльності поняття «музейна експозиція» та «виставка» (тимчасова експозиція) є досить уподібненими. Виникає необхідність визначити і обґрунтувати відмінність між цими термінами.*

В Академічному тлумачному словнику української мови (1970–1980 рр.) читаємо, що «виставка — це сукупність предметів, виставлених для огляду, або ж публічний показ спеціально підібраних предметів і місце цього показу» [148, с. 498]. Очевидно, що, відповідно до наявності в суспільній діяльності людства різних галузей знань, виставки також бувають різними. Серед них можемо виділити наукові, технічні, мистецькі, промислові, виставки в галузі економіки, культури тощо.

Свідченням цього є обґрунтування поняття у законодавчих актах. Зокрема, у Постанов Кабінету Міністрів України № 1065 від 22. 08. 2007 року «Про вдосконалення виставково-ярмаркової діяльності в Україні» зазначається: «Виставка — захід, пов'язаний із демонстрацією продукції, товарів та послуг, який сприяє просуванню їх на внутрішній та зовнішній ринок з урахуванням його кон'юнктури, створенню умов для проведення ділових переговорів з метою укладення договорів про постачання або протоколів про наміри, утворення спільних підприємств, отримання інвестицій» [123].

Виходячи з вищевказаного формулювання, розуміємо, що поняття «виставка» та «музейна експозиція» цілковито відмінні. Адже,

на відміну від музейної експозиції, організація галузевих виставок не потребує попереднього історико-художнього дослідження і опрацювання предметів, не ставить перед собою синтезуючих науково-дослідних цілей. Навпаки, їх експозиційна система є другорядною, ідейна спрощеність та методологічна бідність у порівнянні з музейним типом експозиції є надто загальною очевидною [177, с. 299].

*Зовсім протилежною є музейна експозиція, що являється кінцевим результатом практичної діяльності музею, оскільки всі інші типові сторони музейної діяльності є попередніми, підготовчими актами до проведення експозиції, всі вони впорядковують матеріал, приводять його до належного вигляду, який необхідний для реалізації експозиції чи виставки. Справді, проведення музейних виставкових проєктів, так, як і експозиційних, потребує проведення охорони, паспортизації та обліку цінностей, реставрації предметів показу, консервації, атрибуції та експертизи.*

Ф. Вайдагер [35, с. 205–206] виділяє основні властивості музейних виставок, що дозволяють нам простежити їх відмінність від музейної експозиції:

- музейні виставки динамічні, на відміну від більш статичних експозицій, однак орієнтовані на концепцію, як і експозиція;
- музейні виставки використовують більше допоміжних об'єктів — копії предметів, таблиці, ілюстрації, діорами;
- мають більше свободи щодо тематики та оформлення, ніж постійні музейні експозиції;
- музейні виставки обмежені у просторі і часі;
- вони розширюють культурно-освітню роботу музеїв, оскільки зосереджуються на тих ідеях і питаннях, які, в силу загальної концепції експозиції, не можуть бути висвітлені детально;
- доповнюють постійну експозицію.

У кінцевому підсумку розуміємо, що ***музейна виставка — це процес розміщення предметів показу у середовищі музею на нетривалий час та в обмеженому просторі відповідно до певного ідейного задуму.***

Музейна експозиція, натомість, явище статичне та постійне. Її природа та структура визначаються трансформацією історико-культурного середовища та зміною соціокультурних ситуацій, сукуп-

ністю наукових, ідеологічних та світоглядних підходів, художніми критеріями часу, концептуальними завданнями, комунікативною активністю тощо. На наш погляд, проблематика сучасних підходів до інтерпретації поняття «музейна експозиція» полягає в ігноруванні історичних та культурологічних методів дослідження, які дозволяють простежити її історичну еволюцію та розкривають її наповнення.

---

## Висновки до Розділу 1

Критичне осмислення наукових публікацій дозволило дійти висновку, що дослідження музейної експозиції, визначення специфіки її еволюції та розвитку як поліструктурної системи до сьогодні відбувалося у контексті вивчення та обґрунтування загальних тенденцій розвитку музейної справи. Відповідно до цього нами було окреслено основні наукові підходи до дослідження музейної експозиції і музейної галузі загалом. Серед них: філософський — М. Ф. Федоров, П. О. Флоренський, Ф. І. Штіт, А. Ф. Котс; комунікаційний — К. Хадсон, М. Маклюен, З. Странський. О. С. Сапанжа, Ф. Вайдагер, Д. А. Равикович; культурологічний — М. Б. Гнедовський, В. Ю. Дукельський, О. М. Мاستеница, Т. Ю. Юрєнева, Т. П. Калугіна, О. М. Гончарова, Р. В. Маньковська, С. Ж. Пустовалов, Ю. М. Ключко, Л. О. Чухрай; технологічний — В. М. Банах, В. Д. Северина, Н. Б. Панас, Д. Смирний, Н. С. Брижаченко, І. Нікітіна, О. В. Шликова.

Таким чином, музейна експозиція часто розглядалася науковцями як система музейної комунікації або ж як семіотична система музею; як об'єкт філософської рефлексії; як середовище реалізації новітніх технологій та практик; як особливий вид творчої діяльності. З огляду на проаналізовані публікації, можемо підтвердити, що особливо актуальним у сучасних наукових дослідженнях є культурологічний підхід до осмислення природи музейної експозиції, прихильником якого є і автор. Однак мусимо стверджувати, що на цьому етапі розвитку культурологічної та музеєзнавчої науки в Україні відсутнє повне, комплексне дослідження, яке окреслило б процес

становлення та розвитку музейної експозиції в контексті цивілізаційного та культурного розвитку людства, що актуалізує дослідження музейної експозиції.

Критичне осмислення наукових праць дає можливість здійснити хронологічну класифікацію розвитку уявлень про музейну експозицію: перший період 1550–1900 рр. — характеризується розвитком уявлень про експозиційну діяльність та виникненням перших наукових праць, що висвітлюють цю тематику; другий період 1900–1950 рр. — відповідає теоретичному осмисленню практичної складової музейної експозиції — аналізу і дослідженню принципів і методів її організації тощо; третій 1950–1990 рр. характеризується визначенням її комунікаційних можливостей та осмисленням музейної експозиції як особливого виду науково-творчої діяльності; четвертий 1990–2021 рр. характеризується вивченням музейної експозиції з огляду культурологічної науки.

Окреслення меж конгруентності культурного та музейного просторів дало змогу нам уточнити дефініції термінів дослідження — «культурний простір», «музейний простір», «музейне середовище», «музейна експозиція», «музейна виставка» (тимчасова експозиція). Таким чином, «культурний простір» у цій роботі виступає середовищем формування ціннісних орієнтацій людства, з одного боку, матеріальних цінностей культури, з іншого — духовних. Музейний простір є складовою культурного і визначається нами як системна цілісність, яка за допомогою специфічних музейних засобів відбиває ідеї, погляди, традиції, вірування окремого народу чи етносу.

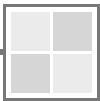
Дослідження культурного та музейного простору, середовища музею дозволило з'ясувати місце музейної експозиції в їх системі та визначити її як штучно створену предметно-просторову систему, що відзначається поліструктурністю елементів та об'єднує в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, цифрові ресурси, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища. Натомість музейна виставка (тимчасова експозиція) виступає як процес розміщення предметів показу у середовищі музею на нетривалий час та в обмеженому просторі відповідно до певного ідейного задуму. Музейна експозиція, на відміну від виставки, є більш статичною, її

природа зумовлена зміною соціокультурного та історичного середовища. Тотожними до поняття «музейна експозиція» є поняття «музейне середовище», «предметно-експозиційний простір музею» тощо.

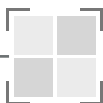
Методологія дослідження полягає у застосуванні методів комплексного культурологічного аналізу, історичного, системного та спеціально-історичних методів дослідження — історико-системного та історико-генетичного, які дозволили простежити процес трансформації музейної експозиції в умовах культурних, історичних та політичних перетворень.

## РОЗДІЛ 2

---



**ЕВОЛЮЦІЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ  
В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО  
ТА КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ЛЮДСТВА**



## **2.1. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ТА РОЗВИТОК ПЕРШОЇ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ ДО ХІV СТОЛІТТЯ**

У процесі розвитку людства та активної зміни соціокультурної динаміки музей як соціально-орієнтований інститут зазнає постійних змін та трансформацій. Не є винятком і музейна експозиція, яка органічно пов'язана з формуванням загальнокультурного процесу і є результатом еволюції. Хоча музейна експозиція утвердилась у свідомості людства лише у ХVІІ столітті, проте притаманних їй ознак та принципів організації набувала протягом усього культурного розвитку.

Накопичення цінних предметів пов'язуємо із культурою Месопотамії та діяльністю асирійського царя Сарданапала, або Ашшурбаніпала (VІІ ст. до н.е.) [178, с. 15]. Як відомо, цар Ассирії був власником бібліотеки, яка складалася із глиняних табличок клинописних текстів. Колекція нараховувала близько 30 тисяч одиниць зберігання і потребувала неабияких зусиль в її організації та утриманні. Однак саме завдяки її збереженості в майбутньому їх розшифрування стало джерелом сучасних знань і уявлень про культуру Давнього Сходу.

Цікавим прикладом є збиральницька діяльність доньки короля династії Набоніда — принцеси Бел Шалті Наннар, про яку ми дізнає-



мося із досліджень німецького вченого К. Шрайнера. Як відомо, правонаступниця царської династії продовжила діяльність свого батька і збрала колекцію цінних предметів старовини. Окремий важливий перелік становили «списки, або описи» предметів, що зберігалися, на глиняних горщиках [213, с. 13].

На думку мистецтвознавиці А. Аксьонової, «культура Давнього Сходу — Єгипту і Месопотамії залишила людству багату історичну спадщину, проте напряму не вплинула на розвиток західноєвропейських мистецьких та культурних традицій» [2, с. 7], з якими ми пов'язуємо виникнення першої протоекспозиційної діяльності. Натомість про початок формування експозиції та експозиційного простору загалом можемо говорити в контексті розвитку європейської культури (культура Греції та Риму).

Зародження музейної експозиції пов'язане з виникненням поняття «музей», що в перекладі з грецької означає «храм, присвячений музам». Музей дуже наближений до храму. За допомогою спеціальних засобів — музейних предметів та експозиції зокрема він створює специфічне середовище, в якому людина оглядала предмети, змінювала емоційний стан, висловлювала своє ставлення до дійсності. Цей «храмовий» зв'язок простежуватиметься на всіх етапах розвитку музею та його експозиційного середовища.

Проте про музейну експозицію як таку ми говорити не можемо, оскільки давньогрецькі «мусеї» або «мусейони» уособлювали собою радше місця науки і знань, ніж виставкові площі. Прикладом цього є дані пізньоантичного письменника — Страбона [154, с. 733], який стверджує, що «...мусеї є частиною приміщень царських палаців; він має місце для прогулянок, «нішу» і великий будинок, де знаходиться загальна їдальня для вчених, які перебувають при мусеї. Ця колегія науковців має не тільки спільне майно, а й жерця — правителя Мусі, який перш призначався царями, а тепер — Цезарем». Отже, як бачимо, давньогрецька цивілізація не заснувала музею у звичному для нас вигляді, проте вона дала світові перші зібрання та «збірки» предметів, без яких не може існувати будь-яке експозиційне середовище.

Інші свідчення отримуємо від давньогрецького письменника Павсанія, який описує святилище муз — «мусейон», що розміщений на схилах гори Гелікон у Давній Греції. За його словами, на горі були

розташовані статуї богів — Гесіода та Орфея, а також статуї людей, які присвятили життя одному із семи мистецтв. Серед них статуя Фаміріса, який тримає у руках ліру [118; 178, с. 17]. Однак, враховуючи той факт, що «музейони» були місцями поклоніння богам, можемо стверджувати, що зібрання цих предметів носили переважно культовий характер і не мали за мету створити інше середовище, в тому числі музейне чи експозиційне. Проте бажання до накопичення і зберігання у «безпечному» місці важливих і цінних предметів дало людству поштовх до нових пошуків подібних форм зберігання.

Формою зберігання і накопичення вотивних предметів того часу можемо вважати *скарбниці, або тезауруси*, які існували при храмах. Дослідник К. Шрайнер знайомить нас із особливостями зберігання цінних храмових колекцій. Автор подає це як особливе і надважливе завдання жреця храму, який реєстрував предмети у міру їх надходження до скарбниці, складав переліки та описи, тобто проводив інвентаризацію, реставрував у разі їх фізичного пошкодження, а також приймав рішення стосовно їх виключення зі скарбниці у разі їх незадовільного стану [213, с. 16]. Справді, археологічні дослідження та розвідки храмів в Афінах, Олімпії (Храм Зевса) та Делосі (Храм Аполлона) свідчать про великі сховища вотивних предметів. Рівень їх збереженості говорить про особливе ставлення до предметів культу.

На противагу, із досліджень Ф. Вайдахера дізнаємося, що у V ст. до н.е. в античній Греції існували *картинні галереї*, які мали назву «пінакотека» — зібрання картин. Так, наприклад, колекцію картин на дошках, яка зберігалась у лівому крилі пропілей Парфенону в античному Акрополі, греки називали пінакотекою [35, с. 66]. Як відомо, афінський Акрополь був місцем зборів грецького населення для вирішення важливих політичних питань або ж місцем схованки під час воєнної небезпеки. Таким чином, Парфенон був його окрасою, місцем, де збиралися, зберігалися і демонструвалися найкращі цінності грецького античного світу.

Однак зародження колекціонування як явища, що характеризується концентрацією основної маси цінних предметів у руках окремої особи, пов'язані із династією Птоlemeїв (III ст. до н.е.), що зосереджували свою владу у місті Олександрія — грецькій столиці Єгипту.

За О. М. Гончаровою: «мусейон Птолемеїв створювався насамперед із метою проведення наукових досліджень і забезпечення високого рівня освіти політичної еліти держави Птолемеїв. Ідея мусейону належала двом філософам: Деметрію Фалерському, відомому ритору і керманичу Афін, і Стратону Фізику, котрі погодились на пропозицію Птолемея переїхати до Олександрії» [46, с. 14].

На підставі вказаного вище можемо зробити висновок, що грецькі «мусейони» VІV ст. до н.е. створювалися на основі релігійних переконань та з метою поклоніння богам, на противагу, мусейони ІІІ ст. до н.е. — з метою здійснення наукових досліджень та задля підтвердження статусності тодішніх правителів. Однак тодішні форми зберігання предметів — *скарбниці* є беззаперечним доказом зародження перших видів практичної музейної діяльності, а *пінакотеки (галереї)* — виникненням потреби демонстрації культурних цінностей, який лежить в основі процесу експонування.

У І ст. до н. е на теренах Римської імперії на зміну збиранню і накопиченню цінних предметів приходять абсолютно нове явище — колекціонування, що стало своєрідним виявом могутності і абсолютної перемоги Римської імперії над елліністичним світом. Римські завойовники-тріумфатори стали володарями колекцій картин, скульптур, зброї, воєнних трофеїв тощо. Римляни, які займалися переважно загарбницькою діяльністю, не розумілися в тонкощах мистецьких творів грецької цивілізації. Однак швидко і досить активно почали акумулювати великі масиви витончених колекцій і збірок, а культура грецької цивілізації повністю асимілювалась із традиціями римської.

Справді, відомо, що за часів правління Клавдія Тиберія Цезаря увесь Рим функціонував як своєрідний музей просто неба. «Адміністратор управляв громадськими земельними ділянками, а окремі наглядачі (альдітімії) відповідали за конкретні ділянки. Вони підтримували тут порядок та доглядали за збірками, а також виконували функції провідників» [35, с. 67]. Очевидно, що функція провідників була надважливою, оскільки площі Рима були заповнені цінностями і натовпами людей, які прийшли на них подивитися або ж зробити вдалі придбання.

Давньоримський історик Пліній Старший у праці «Природнича історія» зазначає, що у Римській імперії колекціонери вільно пере-

продавали і купували давньогрецькі статуї та твори мистецтва шляхом їх зважування на терезах. Особливу цінність являли картини із зображенням побутових сцен, тоді як традиційні зображення грецьких богів, божественного начала та тріумфальних військових перемог ставали менш популярними [208]. Фактично історик говорить нам про зародження жанрових видів творів мистецтва, в що важко повірити, адже римляни, завоювавши Грецію, Македонію, Пергамське царство та Єгипет, надзвичайно пишалися своїм тріумфом, і скульптури воїнів та воєначальників, картини славетних військових перемог прикрашали римські Форуми та площі.

Підтвердженням наших здогадок слугує опис пишної ходи і тріумф воєначальника Помпея, який розгромив 63 р. до н.е. понтійського царя Мітрідата. «У святковій процесії несли великі таблиці з накресленими на них назвами переможених міст, спеціально написані картини із зображенням переможених, загиблих ворожих полководців, сцени самогубства Мітрідата, а в особливих скриньках — знамениту колекцію різьбленого каміння поваленого монарха» [206, с. 27].

Також, Пліній описує різні породи мармуру, які були завезені до Римської імперії і використовувалися для створення колонад і скульптури. Без сумніву, для зберігання накопичених у такий спосіб культурних цінностей необхідно зводити будівлі чи скарбниці. Заможні римські колекціонери для розміщення мистецьких цінностей будували окремі замські будинки — «вілли», *портики*, *криті галереї* на свіжому повітрі. Якщо будувалися спеціальні приміщення, то цілком логічно припустити, що в цей час виникали і принципи розміщення колекцій картин чи скульптур.

Про розвиток експозиційної майстерності того часу свідчать сучасні твердження науковців. Зокрема, Т.Ю. Юрєнева [178, с. 41] у своїх дослідженнях говорить про те, що в експозиційних цілях використовувалася техніка вирізання штукатурок із розписами, які потім поміщалися у дерев'яні рами. Для тимчасових виставок на римському Форумі розроблялися принципи організації предметів показу, способи їх захисту від впливу навколишнього середовища тощо. Тобто ми сміливо можемо говорити про зародження елементів експозиційної роботи в Давньому Римі. Проте всі намагання зберегти, примножити і навіть продемонструвати цінності та колекції не зу-

міли згенерувати, окрім колекціонування, абсолютно нового явища в експозиційному мистецтві.

Приватними колекціонерами ставала переважно римська еліта — політики та воєначальники. Статусність у цьому разі відіграла важливу і визначальну роль. Демонстрація творів мистецтва та скульптурних збірок — основний засіб показу статусності власника, його впливовості та фінансових можливостей. Зокрема, відомими колекціонерами того часу можемо назвати Корнелія Сулу, Марка Савра, Гая Вереса, Юлія Цезаря, якого ми знаємо як відомого завойовника та поціновувача мистецьких збірок грецької цивілізації.

Підсумовуючи, можемо сказати, що культура Давнього Риму завдяки утилітарності та практичності, крім місць зберігання — галереї, портики, вілли, зуміла створити ще одне явище — демонстрацію предметів, що є одним із головних принципів експозиційної діяльності. Однак всі досягнення грецької та римської культури втрачають свою цінність у наступний період цивілізаційного розвитку — добу Середньовіччя. Форми і методи зберігання предметів залишаються, однак принцип демонстрації їх широкому загалу змінюється.

Культура Середньовіччя, яка, на перший погляд, обмежується християнськими канонами та засуджує античні ідеали краси, провокує два абсолютно різних підходи до розвитку експозиційного середовища. Це зумовлено тим, що у IV столітті відбувається розпад Римської імперії на Західну і Східну, які хоча і розвиваються в рамках спільних християнських догм, однак формують свої індивідуальні особливості та характеристики, що впливає на розвиток середньовічної культури та мистецтва.

Як відомо, Східна — Візантія розпоршує художні зібрання античного світу, вбачаючи у них гріховність та слабкість людського розуму. Твори мистецтва, антична скульптура стають символами гріхопадіння Адама і Єви, засуджуються церквою та знищуються. Література, наука, мистецтво, архітектура розвиваються в руслі християнських традицій та звичаїв. До прикладу, іконописні твори ніколи не мали авторів, оскільки ікона вважалася «творінням Божим». Автори мозаїк і фресок при їх створенні наслідували чіткі канони і не підпорядковувалися власному баченню. Театральні вистави зазвичай були присвяченими «життям святих» і являли собою містерії або релігійні процесії.

На противагу, аби наголосити на важливості божественного спасіння, предмети культу — ікони, книги, чаші, одяг священнослужителів виготовлялися із золота та були прикрашені коштовним камінням. Їх зазвичай зберігали у спеціальних храмових скарбницях, які мали назву у християн східної традиції — *ризниця*.

Церковні скарбниці, або ризниці, також являли собою місця накопичення культурних цінностей та предметів церковного культу. Вони стали місцем натхнення та укріплення віри паломників, які відвідували церковні скарбниці під час паломницьких поїздок. Культурні цінності потрапляли туди у результаті пожертв багатих містян або внаслідок завойовницьких Хрестових походів. Зокрема, у 1204 році церковні цінності розграбованого Константинополя були розпорошені між церковними скарбницями Західної Європи.

Стіни храмів оздоблювалися рослинними орнаментами з позолотою та релігійними зображеннями, які символізували божественне, нематеріальне та ірраціональне. Мистецтвознавиця А. Аксьонова так описує перші ранньохристиянські змалювання: «Все, що нагадує про земний світ, зникає, образ реальності меркне. Художники не говорять про реальний простір і час, про людське і матеріальне. Вони намагаються розповісти не про земне, а про небесне і показати божественну присутність» [2, с. 42]. Справді, архітектура храму, його внутрішнє оздоблення, велика кількість позолоти, що створювала ефект світіння, невиразність предметів та фігур занурювали у атмосферу величі та сили божественного духу. Храми сприймалися віруючими як дім Господа, і всі зображення в ньому мали певну символіку.

Однак, на наш погляд, саме ідея християнства в поєднанні із пишним убранством середньовічного храму дала поштовх до розвитку концепції *просторової організації предметів у певному середовищі у поєднанні з ідейним задумом, в цьому разі — ідеєю християнства*. Храмова організація середовища, що пов'язана із грецьким мусейоном, еволюціонувала у культурі середньовічній і в майбутньому лягла в основу концепції створення предметно-експозиційного середовища музею.

Так, філософ та богослов П. О. Флоренський, розмірковуючи над існуванням храмових музеїв, у праці «Храмове дійство як синтез мистецтв» зазначає: «Музей, самостійно існуючий, є справою помилковою

і по суті шкідливою для мистецтва. Життєвість мистецтва залежить від ступеня об'єднаності вражень і способів їх вираження. Справжнє мистецтво є єдністю змісту і способів вираження цього змісту» [165]. Фактично автор наголошує на необхідності експонування предметів у тісному зв'язку із середовищем чи предметно-експозиційним простором музею, оскільки предмети, що «вирвані» із природного середовища існування, втрачають свою культурологічну та історичну цінність.

Культура Західної Римської імперії, на відміну від Східної, розвивалася в рамках християнського віросповідання з проявами власного індивідуалізму. Це пов'язано з тим, що Західна імперія мала у своєму складі велику кількість невеликих королівств та народів зі звичаями, традиціями, культурою, що різнилися одна від одної. До нашого часу дійшли зразки декоративно-прикладного мистецтва (фібули, прикраси, застібки), книжкова мініатюра, які яскраво демонструють її мультикультурність. Якщо візантійська культура спровокувала розвиток концепції предметно-просторової організації предметів, то західна культура сприяє виникненню перших протоекспозиційних форм — храмові ризниці або скарбниці та світські «гардеробні» (*фр. garderobe*).

Перші гардеробні були пов'язані з ім'ям Карла Великого — короля Франкської держави, що існувала на території Західної Римської імперії у V–IX століттях. Як відомо, Карл Великий мріяв відродити Римську імперію, а тому мав великий інтерес до грецької філософії, історії та мистецтва. За словами Т.Ю. Юрєнєвої: «Античні геми, дорогі оклади книг, одяг з шовку і парчі, гребені, скриньки, вироби зі слонової кістки, вироби декоративно-прикладного мистецтва європейських ремісників, виконаних із дорогоцінних металів і вишукано прикрашених різьбленням і емаллями, християнські реліквії — все це було у його царській скарбниці» [178, с. 64].

Свідченням повернення до античної культури є і розвиток середньовічної скульптури. У Луврі сьогодні можна побачити кінну статуетку Карла Великого близько 870 року, яка дуже подібна на римську статую Марка Аврелія, що є єдиною кінною статуєю римської цивілізації, яка дійшла до наших днів.

Таким чином, можемо стверджувати, що середньовічна культура вперше сформувала концепцію предметно-просторової організації



предметів у храмах і тим самим спровокувала розвиток просторової організації музейної експозиції. *Гардеробні та ризниці* як ранні «протоекспозиційні» форми можемо вважати не лише місцями збереження культурних цінностей і символами культурних традицій того часу, а і першими спробами «демонстрації» цінних предметів релігійного характеру.

Феномен колекціонування, який виник і набув масштабного розквіту у Стародавньому Римі, продовжує активно розвиватися у добу Середньовіччя. Одним із найвідоміших колекціонерів IV століття був герцог Баррійський. Він був поціновувачем творів нідерландського мистецтва, власником зібрання картин і диковинок природи з усього світу. За К. Шрайнером, герцог Баррійський побудував у своєму палаці галерею, куди поміщав портрети своїх друзів та впливових людей того часу [213].

Розвиток колекціонування активно захоплює країни Азії — Китай, Індію, Японію та країни Далекого Сходу. Скарбниці будували біля храмів, куди зносилися дорогоцінні пожертви богам, великі пожертви до скарбниць робили і самі імператори. Т.Ю. Юрєнева стверджує, що «проблеми, пов'язані з оцінкою творів мистецтва, їх атрибуцією та зберіганням, отримали тут високий рівень теоретичної розробки набагато раніше, ніж це сталося в країнах Європи. Однак музей як культурна форма на цій основі не виник» [178, с. 69]. На наш погляд, країнам Азії в силу своїх культурних традицій та релігійних переконань вдалося зберігати свій консервативний підхід та індивідуальність. Свідченням цього може бути храм Тодайдзі, що знаходиться в Японії. Його скарбниця із сакральними цінностями функціонує і досі, а цінні предмети і колекції залишаються і на сьогодні малодоступними.

Підсумовуючи вищесказане, можемо зробити наступні висновки:

1. Накопичення культурних цінностей та розвиток приватного колекціонування, яке зародилося ще на початку людської цивілізації (колекції Давнього Сходу та Греції), набуло свого розквіту у Римській імперії і продовжувало активно розвиватися у добу Середньовіччя, сприяли зародженню та розвитку експозиційної практики.
2. Першими протоекспозиційними формами можемо вважати — храмові скарбниці або ризниці, які слугували місцем збору цінних



предметів і вимагали особливих підходів до організації колекцій та пінакотеки (галереї), та гардеробні, що виникають у відповідь на потребу людства демонструвати накопичені культурні цінності.

3. Середньовічна культура спровокувала розвиток концепції просторової організації предметів у певному середовищі у поєднанні з ідейним задумом, у цьому разі — ідеєю християнства. Храмова організація середовища, що пов'язана із грецьким музейоном, еволюціонувала у культурі середньовічній і в майбутньому лягла в основу концепції створення предметно-експозиційного середовища музею.



## **2.2. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ XV–XVIII СТОЛІТЬ**

Про власне музейну експозицію можемо говорити, починаючи від доби Відродження. Поштовхом до її розвитку, на нашу думку, став бурхливий розквіт світського колекціонування в Італії, що призвів до пошуків нових форм експонування та розміщення колекцій. Колекціонування цього періоду, на відміну від попередніх епох, носило цілеспрямований характер, адже мало на меті відродити античну спадщину. Світське начало настільки впевнено заявило своє право на самостійний розвиток, що все більш незалежними від церкви ставали література, мистецтво, філософія, наука. Художники втрачали свою приналежність до цехів, натомість виконували світські замовлення найвеличніших меценатів Італії.

Зокрема, цей факт підтверджує сучасний Росс Кінг [72, с. 38], описуючи навчання юного Леонардо да Вінчі в ювелірній майстерні у Флоренції: «Сер П'єро (батько художника) віддав Леонардо в науку Вероккіо, і, здається, його не бентежило, що після того його син стане ремісником». Проте, як відомо, Леонардо жодного дня не працював у художньому цеху. Проявивши здібності живописця, скульптора і ар-

хітектора, він виконував замовлення найзаможніших родин Медічі та Сфорца, а згодом став автором найвеличніших шедеврів світового мистецтва. Родина Медічі, зі свого боку, зібрала найбільшу колекцію художніх творів, які стали публічним надбанням та отримали назву «Галерея Уффіці».

Колекціонування доби Відродження захопило всі прошарки суспільства — художників, письменників та поетів, істориків. До нашого часу дійшли відомості про збірку історика Пауло Джовіо, який у 1520 році зібрав колекцію портретів видатних діячів того часу, художника Андреа Матенї, який розмістив у своєму палаці велику колекцію старожитностей [178, с. 68–72]. Зібрання колекціонерів-аматорів змальовував у своїй творчості фламандський художник Франц Франкен II. Так, його картина «Кабінет шанувальника мистецтва», що написана протягом 1581–1642 років та зберігається у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, є яскравим прикладом організації експозиційного простору того часу (Додаток А, рис. А.1).

Відомими колекціонерами того часу були папи Римські — Павло II, Юлій II, Лев X, Сікст IV. Так, папа Сікст IV у 1471 році зібрав колекції античних скульптур і заборонив вивозити цінні предмети з Ватикану, в майбутньому його колекція лягла в основу створення Капітолійського музею. Тоді, як папа Юлій II колекціонував античні збірки, і у зв'язку з цим придбав статую Аполлона Бельведерського та скульптурну групу Лаокоон [35, с. 69].

Очевидно, що велика кількість зібрань цінних предметів вимагала нових форм зберігання та організації колекцій, унаслідок продовжують свій розвиток *інакотеки*, *гардеробні* та з'являються нові протоекспозиційні форми — *галереї*, *кабінети*, *антикварії*, *студіоло*, *натуралії*. В ранній період розвитку ренесансної культури музейна експозиція галерей лише розпочала набувати притаманних їй форм, тому в одному приміщенні могли експонуватися речі різні за характером та змістом: скульптура, картини, рідкості та диковинки природи, коштовності тощо. Зокрема, синкретичною була експозиція галереї Уффіці. За словами М. Майстровської, галерея Уффіці спочатку планувалась як галерея статуй, і лише потім до основних колекцій були додані колекції художніх картин і кабінети [89, с. 98–104].

Спочатку кабінетами називали маленькі шафи із великою кількістю висувних шухляд. В них дуже зручно було зберігати коштовне каміння, античні монети, геми тощо.

Так з'явилися спеціальні кабінети:

- мюнцкабінет — медалей та монет;
- шатцкамера — для експонування коштовного каміння.

Згодом поняття «кабінет» трансформується, і кабінетами називають приміщення, які, на відміну від галереї, мали квадратну форму. На противагу їй, кабінет мав дещо простіший вигляд і являв собою закриті приміщення, у якому стояли висувні шафи із рідкостями чи колекціями.

Прикладом кабінетів-приміщень можуть слугувати:

- вундеркамера — кабінет рідкостей та диковинок природи;
- кунсткамера — кабінет творів мистецтва знаменитої скарбниці Габсбургів.

Ще одними протоекспозиційними формами були антикваріум (лат. *antiquarium*) — місця експонування античної пластики та студіоло (лат. *studiolo*). Студіоло спочатку являли собою місця для проведення дозвілля з величезною бібліотекою, проте згодом до них стали додавати картини, скульптури, колекції гем, медалей (89, с. 91).

Великі географічні відкриття і поширення зібрань флори та фауни спровокували виникнення ще однієї форми зберігання і презентації колекцій — натуралій. Використовувалися і терміни пінакотека для позначення зібрання картин та гардеробна, в якій зберігалися всі цінності. Слід зазначити, що всі вищезгадані протоекспозиційні форми були не лише місцями зберігання цінних предметів, але і демонстрації та показу колекцій, оскільки колекції доби Відродження були доступними для огляду. Таким чином, можемо назвати їх протоекспозиційними утвореннями.

Зародження музею як соціокультурного інституту та утвердження музейної експозиції як засобу демонстрації цінностей датують другою половиною XVI століття і пов'язують із родиною італійських колекціонерів Медічі. Як відомо, у 1559 році Козімо I Медічі вирішує всі колекції перенести з вілли у спеціально збудоване приміщення Галерею Уффіці, архітектурний проєкт якої виконали на замовлення Дж. Вазарі, Б. Буонтолетті та А. Паріджі. А у 1570 році галерея стає

публічним мистецьким простором [76]. На нашу думку, публічність є невід’ємною складовою функціонування експозиційного середовища музею.

Галерея Уффіці являла собою довгий і добре освітлений коридор, переважно природним способом за рахунок високих вікон, що дозволяло добре роздивитися деталі картини. Музейна експозиція передбачала хаотичне розміщення картин та організовувалася за принципом «експозиційної декоративності». Стіни повністю завішувалися картинами, що були різними за своєю тематикою та походженням. Такі висновки дозволяє зробити нам аналіз картини німецького художника Йоганна Зоффані «Трибуна галереї Уффіці», що написана протягом 1772–1778 років і сьогодні зберігається у експозиції Королівського зібрання замку Віндзор (Додаток А, рис. А.10).

Відображення тодішніх експозиційних середовищ стало можливим завдяки популярності освітніх поїздок художників XVIII століття по місцях найбільшої концентрації культурних цінностей. Як відомо, Й. Зоффані отримав доручення від королеви Шарлотти зафіксувати основні досягнення великого герцогства Тосканського, які експонувалися у Трибуні галереї Уффіці. Лорд Вінчіслі, який був наглядцем галереї, в одному зі своїх листів писав: «завдання було одним із найскладніших, які коли-небудь доводилося бачити. Бо Й. Зоффані не лише копіює велику кількість картин і статуй, саму Трибуну, але навіть і рамки та кожну найдрібнішу річ — маленькі бронзові статуї, столи і всю атмосферу, що передає відображення галереї Уффіці» [212]. Такі відомості дозволяють нам говорити про точність картини та справжнє відображення експозиційного задуму галереї кінця XVIII століття.

Дослідниця Т. Ю. Юренева зазначає, що основними характеристиками відбору експонатів для організації такої експозиції слугував їх розмір. Дуже часто, аби помістити картину в простір експозиційного залу, її підрізали до необхідних параметрів. Скульптуру розставляли уздовж залу. Для експонування малих предметів — коштовностей, коштовного каміння, монет, гем — використовувалися спеціальні шафи — кабінети [178, с. 121].

На противагу, А. М. Ефрос описує сутність принципу «експозиційного декоративізму» наступним чином: «картини підбираються

за тотожністю розмірів, за золотом рам, за барвистою тональністю полотен і розташовуються у взаємній симетрії. Формат одного твору відповідає формату іншого, утворюючи на стіні декоративну врівноваженість полотен і граючи візерунком такого роду симетричності, що вільних проміжків на стіні між картинами не залишалося. Картини розміщуються впритул до рами, заповнюють всю стінну площину і створюють враження суцільних опукло-увігнутих шпалер із золотих рам і мальовничих полотен» [177, с. 300].

Поява в ренесансній культурі нових експозиційних форм, які дозволяють говорити про розвиток предметно-просторового середовища в цілому, провокує виникнення поняття «ідеї», «сенсу», «концепції». Створення експозицій відповідно до принципу «декоративності» підтверджує також глибокий зв'язок експозиційної організації із середовищем палаців та галерей, в яких вона створюється. Це пояснюється тим, що під час оформлення експозиції художник чи архітектор починає використовувати цілу систему символів відповідно до єдиного ідейного задуму, що, зі свого боку, породжує принципи відбору, групування та інтерпретацію експонатів. Це дозволяє нам говорити про розвиток просторової концепції планування експозицій. До прикладу, «будівництво галереї Уффіці мало на меті концепцію поєднання величі дому Медичі та правильного убранства галереї, споглядання якого б давало насолоду відвідувачам» [178, с. 89].

Таким чином, можемо виділити три основні напрямки еволюції музейної експозиції в ренесансній культурі:

- виникнення протоекспозиційних форм — галерея, кабінет, антикварій, студіоло, натуралії, пінакотеки, гардеробні;
- розвиток і пошук нових методів і принципів організації музейної експозиції (приклад — принцип «декоративності» художньої експозиції галереї Уффіці);
- розвиток просторової організації експонування відповідно до концепції організатора експозиції та внутрішнього оздоблення — архітектури, розписів приміщення, в якій організовується експозиція.

Зміна історичних епох пропонує нові підходи до розвитку та формування музейної експозиції. Кінець XVII — початок XVIII століття прийнято називати початком наукової революції, яка докорінно

змінити уявлення людства про оточуючий світ. Кабінети з колекціями рідкостей, картин, скульптури перетворюються на місця осмислення та аналізу оточуючої дійсності. Вони задовольняють прагнення до пізнання їх власників, проте досі залишаються незбагненими для більшості.

Доба Просвітництва, яка мала на меті зробити знання доступними для широких верст населення, вносить свої корективи в «частково відкритий» до того простір музею. Таким чином, як знаємо, у 1683 році у Англії з'являється перший публічний музей при Оксфордському університеті (Музей Ашмола) та музей національного значення — Британський музей (1759 р.). Формуються перші екскурсійні групи, які мають можливість познайомитися з їх експозиціями. Виникає необхідність пояснити відвідувачам значення предметів, що експонуються, з'являється текстовий супровід або етикетаж. Читаючи їх, відвідувач вступає в спілкування з експозицією, з конкретним музейним предметом, йому стає зрозумілішою тематика, характер, походження, побутування музейного предмета. Свідченням цього є опис знайомства з експозиційним середовищем Британського музею книготорговцем Уільямом Хаттоном у 1784 році, в якому він зазначає, що у музеї було безліч предметів, більшість із яких були підписані [178, с. 132].

В основі створення Британського музею лежали зібрання видатного англійського колекціонера Хенса Слоуна та судовласника Уільяма Куртона, а також колекції стародавніх манускриптів, книг і монет антиквара та бібліофіла XVII століття Роберта Коттона і найбагатшої бібліотеки видного англійського політика Роберта Харлі, лорда Оксфордського, які британський уряд розмістив у переобладнаному для створення експозиції палаці Монтегрю-Хаус. Музей був публічним простором, однак багато людей місяцями чекали своєї черги, оскільки відвідування здійснювалося лише за попереднім записом і не для всіх охочих, хоча спочатку музей створювався на основі концепції загальнодоступності [1].

К. Хадсон висловлює суперечливі твердження стосовно його значення та впливовості. Дослідник не заперечує його вплив на зміну поглядів британського населення та відношення до старожитностей і музейних цінностей. Однак його «величезні» колекції, хаотичні екс-

позиції та «помпезна» будівля, на думку дослідника, були настільки складними для сприйняття, що радше служили науковцям, митцям і дослідникам, ніж населенню Англії [166, с. 29–33].

Паралельно із науковим осмисленням і трансформацією експозиційного середовища XVII століття є періодом розквіту колекціонування. Колекціонування як явище значно розширює кордони свого існування і захоплює абсолютно всі верстви населення: банкірів, лікарів, торговців, міністрів та інших. Види і направленість колекцій також звужувалася залежно від поглядів та вподобань колекціонера. Перетворення колекціонування на явище багатонаціональне сприяло розвитку продажу творів мистецтва та появі арт-ринків. Англія, Данія, Голландія стали активними країнами.

Зокрема, мистецтвознавець Ф. Гук, описуючи історію сімейної фірми арт-дилерів ван Ейленбургів, зазначає, що у XVII столітті в Голландії торгівля творами мистецтва відбувається на високому рівні. «У 1631 році Ейленбург узяв на роботу до своєї майстерні Рембрандта, що дуже вплинуло на його творчість, адже він знаходив для нього все більше і більше замовлень. Зокрема, Рембрандт став малювати набагато більше картин. Із приблизно ста портретів половину він створив саме за чотири роки в майстерні Ейленбурга» [50, с. 24]. Підприємливий дилер мистецтва часто влаштовував покази картин у своїй майстерні. Таким чином, можемо стверджувати, що XVII століття є активним періодом розвитку приватного експозиційного простору, який у XVIII ст., паралельно з відкриттям у Англії перших доступних музеїв, перетворюється на публічний і стає надбанням європейських колекціонерів-вельмож Німеччини, Італії, Франції.

Зокрема, у 1722 році публічним стає зібрання творів мистецтва короля Августа I Сильного, яке згодом отримає назву Дрезденська картинна галерея. Зібрання було доступним для широкого огляду і було розміщено у спеціально оснащеному для експонування приміщенні. У 1746 році здійснена реконструкція приміщення з метою збільшення експозиційних площ. Картини були розміщені за принципом «експозиційної декоративності» [178, с. 134].

Ще одним феноменом того часу була експозиція Австрійської імператорської галереї, яку відкрила родина Габсбургів — Марія Терезія і принц Йосип II. У 1770 році вони здійснили реорганізацію своїх



колекцій і помістили її в палац — Верхній Бельведер. Для організації експозиції був задіяний художник Х. Мехель, який вибрав найкращі зразки творів мистецтва і розмістив їх за принципом історичної систематизації. Картини розміщувалися у хронологічному порядку, а твори одного художника розміщувалися поряд і не були розкидані по цілій експозиції [178, с. 138]. Безумовно, така систематизація та використання наукового підходу до організації музейної експозиції була проривом того часу і значно вплинула на формування експозиції музеїв початку XIX століття.

В Італії у 1734 році відбувається відкриття Капітолійських музеїв, що являє собою комплекс художніх галерей на Капітолійському пагорбі в Римі. В основі їх створення лежить колекція скульптур папи Сікста IV, яка розпочала своє формування ще у другій половині XV століття. В результаті експозиція була розміщена у трьох палацах: Палаці сенаторів, Палаці консерваторів та Новому палаці. Однак лише у 1782–1792 роках вперше було проведено наукову систематизацію зборів та опубліковано музейний каталог у семи томах, яку здійснив Джованні Баттіста Вісконті [178, с. 142].

У 1743 році — скарби галереї Уффіці перейшли у власність Тосканської держави і стали публічним надбанням Італії. В цей період відбувається реорганізація експозиції галереї Уффіці, а картини розміщуються за тематичним принципом.

Вплив західноєвропейських культурних традицій епохи Просвітництва був пов'язаний із утворенням на території Російської імперії перших публічних музейних просторів. Так, у 1714 році у Санкт-Петербурзі за ініціативи російського царя Петра I відкривається Кунсткамера. Приводом для цього стали його західноєвропейські поїздки та відвідання багатьох музейних колекцій та зібрань, а також публічних музеїв в Німеччині, Лондоні, Голландії та Англії. Науковець О.Я. Неворов, досліджуючи листування Петра I із голландським колекціонером О. Себою з метою придбання його колекції, описує основні зібрання «петровської кунсткамери». Серед них — «кабінет із азіатськими, африканськими, американськими рептиліями; китайські черепахи зі срібними прикрасами і мінералами; колекція закам'янілостей; ящик із дивними птахами; ящик із чотирмастами банками рідкісних тварин, 72 ящики із раковинами із Ост- і Вест-Індії» [112, с. 8–9].

На противагу, М. Майстровська стверджує, що до складу колекції Кунсткамери епохи Петра I входили етнографічні, зоологічні, археологічні, мінералогічні колекції, а також колекція картин, серед них твори Рембрандта та Ван-Дейка, які не розміщувалися відповідно до певної системи, а були лише окрасою інтер'єру петровської кунсткамери [98, с. 204–205].

Таким чином, можемо зробити висновок, що Кунсткамера першої третини XVIII століття являла собою зібрання колекцій та цінностей, рідкісних предметів та «дикувинок», різних за своїм характером, тематикою та походженням. Організація експозиції була хаотичною і заснованою радше задля публічності петровських зібрань і колекцій.

Слід зазначити, що К. Хадсон, розмірковуючи на тему важливості організації експозиції, приходять до висновку, що неважливим є те, наскільки «педантично» чи «хаотично» вона організована. Основне її завдання дослідник вбачає у пробудженні і розвитку цікавості у відвідувача щодо побачених їм експонатів. Як приклад наводить хаотичні експозиції та предмети кунсткамер XVIII століття. За його словами, «власники кунсткамер не прагнули розміщувати експонати привабливим чином або ж якось їх пояснювати. Того, що вони існують і зібрані воедино, уже достатньо, щоб викликати здивування і захоплення» [166, с. 26–27].

Зміни до організації музейної експозиції Кунсткамери дослідниця Т. Юрєнева пояснює із входженням її структури до Академії наук, що датується 1740–1750 роками. Відповідно до цього музей був розділений на відділи, у кожному з яких матеріал систематизувався та експонувався згідно з класифікацією, прийнятою в науці того часу. Для наочності показу в експозиції широко використовувалися макети та моделі, що було новим словом у музейній практиці того часу. Тісний зв'язок із наукою і світовою культурою, що розвивається, став і надалі незмінним супутником першого російського музею [178, с. 159–161].

На основі вищезгаданого підсумуємо:

1. Культура доби Відродження сприяла виникненню великої кількості протоекспозиційних форм — галерея, кабінет, антикварій, студіоло, натуралії, пінакотеки, гардеробні; пошуку та утвердженню нових методів і принципів організації музейної експозиції (приклад — принцип «декоративності» художньої експозиції галереї

Уффіці); подальшому розвитку просторової організації експонування відповідно до концепції організатора експозиції та внутрішнього оздоблення — архітектури, розписів приміщення, в якій організовується експозиція.

2. Епоха Просвітництва, в силу поширення ідей раціоналізму, пропонує нові підходи до організації музейної експозиції, серед яких систематичний метод побудови експозиції, який полягає у розміщенні експонатів відповідно до класифікації, прийнятої у певній профільній науці, галузі культури або галузі суспільного виробництва.



### **2.3. ЕВОЛЮЦІЯ ПРЕДМЕТНО-ЕКСПОЗИЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА У ХІХ – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кінець XVIII — початок XIX століття став переломним періодом в історії людства і був пов'язаний зі складними соціокультурними процесами та зміною соціокультурної динаміки загалом. Система цінностей, яка закріпилася у свідомості людей попередніх епох, зазнала змін. Культурні зміни були пов'язані із розвитком демократичних процесів у Європі і зміною ставлення до зібрань предметів і колекцій як до «надбання народу», а не окремих верств населення. Причиною цього стала Велика французька буржуазна революція (1789–1799 рр.) проти аристократичних верств населення та церкви, поширення революційних ідей, промислова революція, яка була переходом від ручного виробництва до машинного, економічне зростання і розвиток країн Європи, а також розвиток національної свідомості та самоідентичності.

У 1796 році у Франції на основі одного зі сховищ цінностей, конфіскованих у ході революції колекцій і зібрань аристократів та церкви, було відкрито Музей французьких старожитностей і пам'ятників, який очолив Олександр Ленуар [80; 81; 210]. Експозиційна діяльність того

часу набула активного розвитку, адже, з'являються перші принципи організації музейної експозиції — хронологічний, що передбачав розміщення експозиційних матеріалів у відповідності до хронологічного порядку розвитку цивілізації та тематичний — розміщення предметів за певною тематикою. Хоча, слід сказати, що тематичний принцип упорядкування експозиційних матеріалів у цей період носив деяку загрозу, оскільки укладачі експозицій могли висвітлювати лише ту тематику, яка була вигідна з ідеологічного погляду.

Дослідник В. П. Грицкевич у своїх дослідженнях так описує музей Ленуара: «Це був перший музей, в якому показ середньовічного мистецтва та візуальної вистави національної історії був представлений у хронологічному порядку в серії залів, кожному сторіччю був присвячений особливий зал. Зали раннього середньовіччя були освітлені слабше за наступні, стелі залу XIII століття були розписані блакитною фарбою і прикрашені золоченими зірками з тьмяним освітленням» [49, с. 12]. Як бачимо, О. Ленуар для надання експозиції певного образу використовував принцип «світла і тіні», завдяки яким одні частини експозиції дивилися більш виразно за інші.

Наприкінці XVIII століття у Франції з'являється велика кількість різнопрофільних музеїв. Так, у 1793 році свої двері відкриває Центральний музей мистецтв, який розташовується в одній із частин палацу Лувр, в результаті чого отримує і свою назву — Лувр. Проаналізувати організацію музейної експозиції тогочасного Лувру і відмітити «декоративний принцип експонування» дає змогу гравюра П'єтро Антоніо Мартіні «Експозиція салону Лувру» (1787 рік), яка знаходиться в музеї мистецтв Метрополітен (Додаток А, рис. А.11) та картина Робера Юбера «Проект оформлення Великої галереї Лувру» (1796 рік) (Додаток А, рис. А.12). Натомість картина Семюеля Морзе «Галерея Лувру», що написана у 1831–1833 роках, дозволяє нам стверджувати, що «картинна розвіска» як метод експонування зберігається у музеях художнього профілю до середини XIX століття (Додаток А, рис. А.13).

У 1794 році з'являється Музей наук і ремесел Франції, Національний музей природознавства (1793), Королівський арсенал (1793), що експонував зброю. Очевидно, що оскільки з'являються різнопрофільні музеї, то виникають і різні підходи до експонування колекцій і подачі експозиційного матеріалу. Однак найбільшим досягненням цього пе-

ріоду можемо вважати остаточне затвердження «публічності» музею, що є вагомою причиною розвитку експозиційного середовища в цілому.

За словами Н. Н. Калітіна, результатом Великої французької буржуазної революції стало виникнення у Франції великої кількості музеїв, які були національними і вільними для доступу — публічними абсолютно для усіх верств населення [67, с. 22].

Проте події, які припадають на початок XIX ст., вносять свої корективи в розвиток музею та музейної експозиції зокрема. Вони пов'язані з походами на Європу Наполеона Бонапарта, війська якого збирали по всьому світу воєнні трофеї у вигляді ювелірних виробів, картин, скульптури тощо. Зосередження великої кількості культурних цінностей в одній країні в результаті військових походів може нагадувати нам величні колекції Римської імперії, яка здобувала свої скарби загарбницьким способом.

Всі зібрані цінності відправлялися до Лувру, де піддавалися чіткому аналізу та оцінці. На нашу думку, саме зібрання великої кількості цінних предметів в одному місці сприяло активному розвитку принципів розміщення експонатів — *тематичний*, що присвячений окремій темі та *систематичний*, який дозволяє розміщувати цінності за певними історичними епохами, школами, мистецькими напрямками.

Слід зазначити, що особливістю організації музейної експозиції Лувру на початку була практика виключення побутових сцен із ілюстративного простору, натомість матеріалами експонування ставали картини із зображенням міфологічних сюжетів, традиційних релігійних обрядів тощо. Такий принцип побудови експозиції використовував головний зберігач фондів Лувру — Юбер Робер, художник за освітою, член Королівської Академії, який у роки революції був ув'язнений, але у 1795 році був призначений на посаду головного зберігача [186]. Він поєднував в експозиції різноманітні за тематикою, однак величні художні твори, які могли справляти неабияке враження на відвідувача.

Дослідниця Т. Ю. Юренева [178, с. 176–177], описуючи «музей Наполеона», тобто Лувр в наполеонівську епоху, зазначає, що на першому поверсі палацу експонувалися твори античного мистецтва, за ним — зал римлян, а лиш потім колекції Флоренції, Мілана, Рима, тобто використовувався *систематичний підхід* до організації музейної експозиції. Виникнення нових підходів до організації музейної експозиції, на наш погляд, було пов'язаним із бажанням Наполеона

заявити про себе і вразити стабільністю і величчю свого правління. Адже в експозиції Лувру першої половини XIX століття фігурують побутові предмети, що були вирвані зі свого звичного середовища побутування і контексту і подані в манері високого наполеонівського мистецтва. За допомогою цього прийому експозиція підвищила рівень значимості цих експонатів і правлячого режиму. Таким чином, артефакти в музеї залишилися відображенням старого режиму та старого світу, натомість нові предмети символом розвитку суспільства [190].

Дослідник А. М. Ефрос називає основоположником музейної діяльності та експозиційної практики першого зберігача післяреволюційного Лувру, інвентаризатора, консерватора та експозиціонера зведених туди цінностей — відомого археолога Денона, який заклав основи обліку, опису та консервації музейних пам'яток і вперше здійснив їх розміщення у Луврському музеї, науково систематизувавши музейну експозицію [177, с. 300].

Зміни до оформлення предметно-експозиційного простору музею, на наш погляд, провокують подальше падіння «держави Наполеона» та процес реституції культурних цінностей. Держави, які поступово починають повертати колекції та предмети, вкладають у них певний символічний зміст — відродження національної ідеї та ідентичності. Всі повернені колекції масово стають відкритими для відвідувачів. У експозиційній роботі з'являється практика підпису картин та їх групування за національними школами.

Так, у 1826 році за проєктом Л. Кленце розпочинається будівництво Старої пінакотеки у Мюнхені. Мюнхенська пінакотека була збудована для експонування колекцій роду Віттельсбахів, які правили у Баварії та займалися колекціонуванням протягом трьохсот років. Саме відродження національних свідомих ідей і традицій регіону Баварії стало основою для її створення, оскільки тривалий час колекції баварських правителів залишалися в тіні порівняно з колекціонерами Нюрнберга і Франкфурта [77]. Дослідження сучасних науковців підтверджує, що «твори мистецтва Старої пінакотеки у Мюнхені експонувалися у хронологічному порядку та за національними школами» [49, с. 44].

У 1830 році за ініціативи прусського короля Фрідріха Вільгельма III було відкрито Національний музей Пруссії. Німецькі дослідники описують діяльність упорядників колекції музею Фрідріха Шинкеля і Густава Вагена, яким було доручено організувати експозицію. В результаті

експозиція була організована за хронологічним та стилістичним методами розміщення предметів [214]. Натомість К. Хадсон наголошує на тому, що основне завдання музею було викликати у відвідувачів «благоговійно-піднесений настрій». Для цього в Круглому залі музею класичні статуї виставлялися на спеціальні п'єдестали, що примушувало відвідувачів «задирати голови» і справляло відчуття величі та помпезності на відвідувачів [166, с. 50].

В Російській імперії у першій половині XIX століття відбулося значне поповнення і розширення колекцій Ермітажу. В результаті перепланування експозиційних залів Дж. Кваренгі з'явилися зали французького мистецтва, голландського, іспанського, фламандського живопису, зал Рубенса і Ван-Дейка, а також зал російського живопису, що стало показником виявлення самосвідомості та самоідентичності російського народу. Пізніше всі картини були розміщені за систематичним принципом [49; 89; 178].

Зокрема, віяння і розвиток національних ідей сприяв відкриттю у 1874 році Третяковської художньої галереї. Так, її засновник, купець і колекціонер В.П. Третяков писав: «Для мене, істинно і віддано люблячого живопис, не може бути кращого бажання, як започаткувати громадське, всім доступне сховище витончених мистецтв, яке принесе багатьом користь, усім задоволення. Я хотів би залишити національну галерею, яка складається з картин російських художників» [47].

У рамках зміни соціокультурної ситуації в країнах Європи з'являються і перші українські музеї. У 1849 році — Громадський музеум Катеринославської губернії, у 1887 році приватний музей О.М. Поля, які на тлі піднесення національних ідей приймали багато відвідувачів, отримували підтримку з боку меценатів, а згодом їх колекції лягли в основу створення Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького.

Варто зазначити, що з метою утвердження мадярської культури, традицій, цінностей та мови у 1849 році в Угорщині було відкрито Угорський національний музей. Ініціатором був граф Ференц Сечені, який за власні кошти та на кошти-пожертви збудував спеціальне приміщення для експонування колекцій угорської історії та культури. Експозиція музею відображала розвиток історії та культури Угорщини від найдавніших часів [37].



Таким чином, XIX століття збагатило музейну практику новими методами побудови експозиції, серед яких принцип історизму, групування за школами, тематичний принцип розміщення експонатів. Водночас епоха Романтизму сприяла усвідомленню людства його національних коренів та традицій.

Розвиток наук, промисловості, економіки сприяв виникненню різнопрофільних музеїв, які потребували окремих підходів до організації музейної експозиції. Так, у Великій Британії у 1857 році з'являється Саут-Кенсінгтонський музей науки і техніки, одна частина експозиції якого була влаштована за технічною класифікаційною системою, а інша за хронологічним принципом та типами моделей виробництва [166, с. 99]. Натомість у 1881 році з'являється філія Британського національного музею — Британський музей природознавства.

За Т.Ю. Юрєневою, знаємо, що у 1823 році із Санкт-Петербурзької Кунсткамери за клопотанням ботаніка К.А. Триніуса виділився Ботанічний музей, у 1831 р. Зоологічний музей, у 1836-му Анатомічний кабінет, пізніше Мінералогічний музей. Значний за змістом мінералогічний кабінет перебував тоді й у іншому Санкт-Петербурзькому Рум'янцевському музеї на Англійській набережній [178].

З другої половини XIX століття першість за економічними показниками та темпами розвитку займають Сполучені Штати Америки. Величезні матеріальні активи зосереджуються у руках американських фінансистів, комерсантів та промисловців. Завдяки цьому колекціонування набуває величезного розмаху, а арт-ринок, який активно розвивається у Нью-Йорку, пропонує чудові колекції творів мистецтва, скульптури тощо. Завдяки цьому з'являється Музей мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку (1870 рік), Музей образотворчих мистецтв у Бостоні (1870). Слідом за ними з'явилися Музей мистецтв у Філадельфії (1876) та Академія образотворчих мистецтв у Чикаго (1879; з 1882 Інститут мистецтв у Чикаго). Колекції музеїв поповнюються та підтримуються за рахунок меценатських коштів.

В країнах Азії принципи організації музейної експозиції та проектування музеїв, зокрема, розвивалися у стилі європейських традицій, хоча окремі елементи архітектури та експозиційного оформлення мають впливи «місцевих колоритів». Так, правителі індійських князівств Махараджа Сайяджі Рао III Джаїквар, оцінивши культурні можливості,

запропоновані європейськими музеями, і заснувавши Бародський музей (нині Музей та Художня галерея у Вадодарі), у 1894 році використали змішаний проєкт: силуетом та матеріалом (дерев'яні рами, заповнені цеглою) він відтворює місцеві традиції, а цокольний поверх із карнизами прикрашений гіпсовими копіями — фризами Парфенона [49, с. 196–197].

У другій половині XIX століття результатом науково-технічного прогресу, який охопив всю територію Європи, стали всесвітні промислові багатогалузеві виставки. Це було пов'язано з розвитком машинного виробництва, ремесел, нових будівельних технологій, архітектури, конструкцій тощо. Першість серед європейських країн за рівнем розвитку промисловості та машинобудівництва належала Великій Британії, високі економічні показники якої значно вплинули на розвиток культури, науки та мистецтва.

При заводах і фабриках створюються наукові та культурні співтовариства, які займалися збиранням колекцій, їх науковим дослідженням та інтерпретацією, організацією тощо. Так, В. П. Грицкевич зазначає, що «серед наукових та культурних товариств помітно виділялося Товариство мистецтв у Лондоні. Воно з часу свого заснування в 1754 році зробило чимало для покращення якості продукції місцевих фабрик, застосовуючи в їх виробництві наукові методи і використання основних прийомів мистецтва та формування смаку у виробників товарів для їх оформлення [49, с. 26–27]. Тому не дивно, що перші промислові виставки виникли саме у Великій Британії.

Зокрема, у 1851 році у Великій Британії пройшла Перша Всесвітня промислова виставка, яка вражала своїми масштабами та різноманітністю предметів показу. Дослідники стверджують, що вона посприяла подальшому розвитку промисловості та економіки загалом, виявила проблемні питання виробництва певних видів товарів та створила конкуренцію на ринку промисловості серед інших країн-учасниць [105; 132, с. 50–55]. За прикладом Великої Британії подібні виставки проходять у США (Філадельфійська виставка, 1876 рік), Франції (виставка з нагоди 100-річчя Великої французької революції, 1889 рік), у Відні (Віденська всесвітня виставка, 1873 рік) тощо.

Така потужна виставкова діяльність значно вплинула на трансформацію експозиційного середовища музею загалом. Всесвітні виставки розглядаються як «грандіозні експозиційні ансамблі», при створенні яких єдиним цілим виявлялися архітектура павільйонів, експозиційні

комплекси, сформовані експонентами, інфраструктура дозвілля — елементи музики, театру, природи, освітня програма, до їхньої організації залучалися найбільші організатори [173; 87, с. 12]. Відповідно до вищезазначеного можемо стверджувати, що вплив виставкової діяльності на експозиційну практику не викликає сумнівів. Адже музейна експозиція сьогодні являє собою складну синкретичну та багатоструктурну систему, яка оформлюється відповідно до певного ідейного задуму та заздалегідь продуманої предметно-просторової організації і дуже часто об'єднує у собі експонати, архітектуру, аудіовізуальний ряд тощо.

Доречно зауважити, що для проведення промислових виставок споруджувалися спеціальні приміщення, які згодом були музеєфіковані. Так, за О. М. Гончаровою, знаємо, що з нагоди проведення Всесвітньої виставки у Парижі у 1900 році було збудовано приміщення музею д'Орсе, яке спочатку мало інше призначення — відображати стиль епохи індустріалізму, згодом використовувалося як приміщення вокзалу і лише у 70-х роках ХХ століття було музеєфіковано [46, с. 16–17].

Сучасні науковці вважають, що результатами активної виставкової діяльності європейських країн є розвиток музеєфікації відкритих просторів та виникнення *музеїв під відкритим небом*, які покликані як найкраще розкрити традиції та культуру того чи іншого етнічного регіону. Прикладом слугують наступні твердження: «у Парижі у 1867 році на відкритому повітрі експонувалися типові житлові та суспільні споруди різних країн та вулиця Націй на виставці 1878 році, де павільйони окремих країн відтворювали характерні національні архітектурні форми. У 1889 р. Франція будує експозицію своїх колоній, створюючи їхні павільйони в національних стилях, причому справжні тубільці прямо на виставці займаються своїми звичними справами» [46, с. 13].

Як відомо, у 1891 році етнографом Артуром Газеліусом було створено перший етнографічний музей під відкритим небом — скансен. Таким чином можемо стверджувати, що всесвітні промислові виставки стали каталізатором виникнення музеїв етнографічного профілю. Водночас в експозиційній практиці утверджується *ансамблевий метод* експонування, що полягає у реконструюванні на документальній основі реального середовища життя конкретної людини, що є типовим для певного соціального прошарку суспільства конкретної історичної епохи. Цей метод організації експозиції з другої половини ХІХ століття

застосовується у вітчизняному музеєзнавстві, насамперед при створенні етнографічних, історико-побутових, меморіальних експозицій.

У XIX столітті нарівні із всесвітніми промисловими багатогалузевими виставками почали влаштовувати і спеціалізовані виставки. До прикладу, перша виставка з нагоди археологічного XI Всеросійського з'їзду у Києві лягла в основу створення сучасного Національного музею історії України [66; 181]. Дослідник Н.Г. Ковпаненко зазначає, що «до з'їзду було організовано дві виставки, на яких експонувалися речі різних епох — від кам'яного віку до слов'янських. На відділі церковних старожитностей демонструвалися залишки внутрішнього оздоблення давньоруських храмів, церковного начиння, хрести, ікони, фрагменти іконостасів». Натомість XII Всеросійський археологічний з'їзд у Харкові був присвячений тематиці української етнографії. Матеріальні цінності, які експонувалися на виставці, розкривали культуру Слобожанщини. На їх основі було відкрито Етнографічний музей при Харківському університеті [75, с. 104–105].

Загалом, така активна виставкова практика потребувала теоретичного обґрунтування нового досвіду з організації виставкових площ. Тому у XIX столітті паралельно з розвитком постійних та тимчасових експозицій розпочинається розвиток науки та теоретичного осмислення цього феномену. Розвивається така наука, як музеологія, яка розробляє, удосконалює, описує раніше здобуті навички побудови предметно-експозиційного простору та і музею в цілому. Виникає низка досліджень та трактувань поняття музейної експозиції як окремого явища. Розробляються принципи її побудови, методи організації, наукові концепції, які в недалекому майбутньому продовжать свій розвиток в іншому напрямку, що буде пов'язаний із політичними змінами та трансформацією соціокультурної ситуації загалом.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що кінець XVIII — перша та друга половини XIX століття були періодом розвитку експозиційної практики та пошуку нових методів та принципів експонування. Перші кроки експозиційної теорії та практики цього періоду відштовхувалися від експозиційного декоративізму попередньої епохи, від її внутрішнього суб'єктивізму та зовнішньої хаотичності, однак пізніше в основу її організації лягла наукова систематизація розташування музейних експонатів.

Справді, спочатку музейно-експозиційна практика задовольнялася поєднанням експонатів у музейних залах за найпростішими загальними ознаками: національних художніх шкіл, формальних видів мистецтва — італійська школа живопису, голландська школа живопису, французька школа живопису; скульптура — антична, скульптура Ренесансу, скульптура Нового часу тощо. Здійснюючи в таких загальних та широких межах розподіл експозиційного матеріалу, експозиційна практика першої половини XIX століття залишалася в межах старих навичок експозиційного проектування. Розміщення експонатів усередині залу залишалося декоративно-випадковим, до смаку і розуміння зберігача. Найбільш яскравим прикладом експозиційної декоративності може слугувати експозиція Лувру, яка до останнього зберігала у своїй експозиції консервативні погляди експозиційної практики доби Відродження. Такий метод організації експозиції в сучасній науці прийнято називати *колекційним*.

Однак наприкінці XIX століття послідовне і виразне відображення у експозиційні практики знаходить науковий метод її організації. Він полягав у тому, що музейний матеріал став експонуватися в історико-художньому порядку — за країнами, епохами та майстрами, від старого мистецтва до нового і від нового до новітнього, переслідуючи мету дати можливість відвідувачеві, йдучи із зали в зал, візуально побачити зміну в історичному порядку основних етапів мистецтва.

На основі вищезгаданого можемо підсумувати:

1. Кінець XVIII — перша та друга половини XIX століття стали періодом розвитку наукових підходів до організації експозиційного середовища — систематичного (експонування відповідно до класифікації, прийнятої у певній профільній дисципліні, галузі культури чи галузі суспільного виробництва), тематичного, історико-художнього (експонування за країнами, епохами, майстрами).

2. Музейна експозиції кінця XVIII — першої половини XIX ст. являла собою середовище декоративне, оформлене відповідно до принципів експозиційного декоративізму, однак в якому використовувався систематичний та тематичний підхід в її організації.

3. Друга половина XIX століття та активна виставкова практика сприяли утвердженню в експозиційній практиці наукових методів її проектування — колекційного та ансамблевого методу.



## **2.4. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ В УМОВАХ ПОЛІТИЧНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ЗМІН XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Розвиток культури XX століття відбувався у досить складному політичному контексті, що пов'язаний із розв'язанням Першої та Другої світових війн, розпадом величезних державних утворень, виникненням тоталітарних режимів. З іншого боку, культурі XX–XXI століття притаманний прискорений розвиток завдяки технологіям та інноваціям, які активно проникають у всі сфері людського життя і породжують нові види мистецтва та творчої діяльності. Музейна експозиція у цей період зазнає значних змін та трансформацій.

Насамперед організатори експозиційної практики ставлять перед собою завдання створити експозиції, що стануть зрозумілими широкій публіці і водночас будуть підпорядковані науковим принципам її організації. Однак у першій половині XX століття експозиція із наукового середовища перетворюється на простір ідеологічний. Вона слугує основним засобом ідеологічної пропаганди політичних систем, на запити яких з'являються нові принципи та методи її організації.

Так, Перша світова війна стала значним поворотом у культурному житті світу. Зокрема, Ф. Вайдагер стверджує, що суттєво змінилася і музейна ситуація в країнах Європи. До прикладу, у 1918 році в Німецькій імперії після Першої світової війни на більшості земель розпочалася конфіскація майна правлячих династій. Це були передусім замки, палаци, архіви, бібліотеки, картинні галереї, музеї, колекції та зібрання цінних предметів. Так, на законодавчому рівні відбувалося врегулювання відносин між владою і колишньою правлячою баварською королівською династією [35, с. 92].

Жовтневий переворот, який відбувся у 1917 році в Російській імперії, також справив значний вплив на організацію колекцій та зібрань цінних предметів попередньої правлячої верхівки. Зокрема, культурні цінності були формально оголошені надбанням народу, але фактично ними розпоряджалося керівництво правлячої комуністичної партії у своїх цілях. Широкі маси населення долучалися до культурних цінностей, але лише задля розповсюдження серед цих мас соціалістичних ідей, що пропагувало керівництво країни [48, с. 9]. Після подій 25 жовтня 1917 року нова радянська влада створила державний апарат, покликаний проводити в життя культурну політику. І музеї, і їх експозиції ставали основним засобом їх ідеологічної пропаганди.

На підтвердження вищесказаного приведемо твердження В. Гарданова, який зазначає, що «у 1918 році розпочався активний процес націоналізації «панських» особняків та садиб, церковних ризниць та монастирів. З 1918 по 1921 рік тільки в одні центральні музеї надійшло понад 100 000 музейних предметів, а за цей період було створено понад 250 нових музеїв» [42, с. 7–36].

Зазнає змін і сама концепція існування музею як науково-дослідного інституту. Відомий музеолог Альфред Ліхтварк у своїх дослідженнях говорить про те, що активна наукова спрямованість музейних закладів, яка сформувалась ще в попередні епохи, сприяє відчуженню відвідувачів і тотальному нерозумінню їх експозицій. Натомість науковець пропонує транслювати ідеї культурних цінностей засобами мистецтва [198, с. 18–21].

Аналіз матеріалів доповідей Першої Всеросійської конференції у справах музеїв, що відбулася у 1919 році, дозволяє також зробити висновок на користь переорієнтації музейної діяльності [153]. Так, го-

ловними тезами доповіді О.М. Брика «Музей і пролетарська культура» була думка про те, що вся «культурно-освітня та художньо-виховна робота має бути вилучена з ведення музеїв і цілком передана до рук творців сучасного мистецтва. Виховує не музей, а експозиція. У цьому полягає запорука безперешкодного розвитку мистецтва» [106]. Ідеї про просвітницькі цілі музею та експозиції прозвучали і в доповідях інших учасників конференції — А. Міллера, І. Грабаря, Н. Романова.

Таким чином, можемо стверджувати, що організація музейної експозиції з використанням наукових методів — *колекційного та ансамблевого*, які зародилися і остаточно утвердилися в попередніх епохах, безперечно присутня у експозиційній практиці ХХ століття. Однак з'являються *нові методи побудови експозиції — художні*, які передбачали оформлення експозиції відповідно до певного ідейного задуму.

Тому у 20-х років ХХ століття утверджується основна концепція музею — музей як синкретична інституція, експозиція якого покликана не лише зберігати і досліджувати колекції, але і налагоджувати комунікацію із відвідувачами, ставати місцем генерування ідей і думок. За словами Р. Маньковської, експозиції 20-х років ХХ століття були хаотичними, без якоїсь концепції, «тракувались у відриві від соціального середовища та певної історичної епохи» [91, с. 103].

У 1930 році відбувається Перший Всеросійський музейний з'їзд. На думку П. Лупола, результатом з'їзду стало чітко сформульоване основне завдання діяльності музеїв — «перебудова музейної роботи на основі марксистської діалектики». Фактично музеї перетворюються на засоби пропаганди [86].

За рекомендаціями з'їзду збиральницька робота не визнавалася важливою, майже повністю вилучалися речі з експозиції, але зберігалися етикетки та тексти. Рекомендувалися спрощені експозиції, в яких під загальну затверджену схему підганяли експонати, а якщо їх не було, виготовлялися науково-допоміжні матеріали. Виставки заміняли постійно діючі експозиції, допоміжні матеріали витісняли першотвори. Експозиції музеїв були на довгі роки підпорядковані пропаганді набору кліше: предмети побуту аристократів, які зневажають простих людей, протиставлялися побуту бідних, які страждають і голодують, і класова ненависть, що згуртовує людей. Цим усувався показ прояву індивідуальної волі, свідомості, почуттів та пропагува-



лась готовність людей об'єднуватись у мурашник, керований волею вождів, тобто глобальний інфантилізм [48, с. 18].

Дослідниця Р.В. Маньковська також підтверджує цей факт. За її словами: «щоб полегшити широкому загалу доступ до музейних колекцій, використати їх у вихованні людини, музейники вдавалися до створення таких експозицій, які б краще сприймалися громадськістю і відповідали просвітницьким цілям [91, с. 96]. Оригінальні предмети замінювалися муляжами, науково-допоміжними матеріалами — діорамами, плакатами, гаслами на політичну тематику. Дослідниця також підтверджує думку П. Лупола і стверджує, що в 30-х роках ХХ століття «музеї намагаються через експозицію пропагувати основи історичного матеріалізму» [91, с. 120].

В результаті зміни культурної політики відбувається трансформація музейної експозиції. Так, *ансамблевий метод її організації*, який передбачав експонування музейних предметів в середовищі, максимально наближеному до середовища їх побутування, був «ідеологізований», адже структурні елементи або експозиційні комплекси були доповнені пояснювальними текстами, фотографіями, планами, соціалістичними плакатами [160, с. 8–9]. Таким же чином було трансформовано і колекційний метод організації експозиції, завдяки чому художні музеї втрачали свою автентичність.

Однак визначальним фактором в розвитку експозиційного середовища 1930-х років стала розробка і поява нових художніх методів, серед яких *ілюстративно-тематичний*. Його запропонував російський вчений М.М. Дружинін. Сутність цього методу полягала у перетворенні експозиції на науково-популярну ілюстрацію розвитку революційного процесу [54, с. 40].

Прикладом такого експозиційного середовища можемо вважати Центральний музей В.І. Леніна в Москві, що був відкритий у 1936 році і мав подібні філіали в українських містах Києві та Львові. Тут застосовувалися як принципи і технології ілюстративно-тематичного методу (насамперед реалістичні картини-ілюстрації сучасних художників), так і окремі засоби колекційного, ансамблевого та музейно-образного методів [19, с. 29]. Експонати в таких експозиціях зазвичай розміщували відповідно до екскурсійної розповіді, а не з метою удосконалення принципів побудови музейної експозиції.

Слід зазначити, що з 30-х років ХХ століття музеї із соціальних інститутів перетворюються на просвітницькі установи та зосереджують свою увагу на пропагандистських функціях, а не на науково-дослідній роботі. За Р.В. Маньковською, знаємо, що в 1930-х роках почали з'являтися відділи ідеології у музеях, основна мета яких — просувати соціалістичне будівництво. Створюються перші пересувні виставки, які також переслідували ідеологічні цілі [91, с. 96–120].

Про переорієнтацію музейних закладів із науково-дослідної діяльності на культурно-творчу діяльність в країнах Європи у 1930-х роках свідчать дослідження сучасних науковців. Зокрема, з цим пов'язана діяльність Отто Нойрата, який запропонував в автентичних експозиціях поширювати нові знання за «допомогою настінних фресок». Автор не відкидає ідею невикористання автентичних предметів в експозиції, навпаки, пропонує додавати візуальні засоби, які дозволять зробити експозицію доступною та зрозумілою для усіх рівнів населення [191, с. 497].

Однак у силу політичних подій того часу такі корисні ідеї з огляду розвитку музею як соціокультурного інституту були використані і тоталітарним режимом Німеччини з метою поширення та розвитку своїх ідеологічних цінностей. Так, Ф. Вайдахер описує цілеспрямовані дії нацистського режиму проти творів сучасного мистецтва, в результаті чого у 1939 році було спалено «непридатний фонд», який становив 1004 твори живопису та скульптури, 3825 акварелей та творів графіки [35, с. 98].

У 1938 році в Італії було створено Музей Муссоліні, який складався із колекцій цінних предметів та артефактів Римської імперії і в такий спосіб мав на меті підкреслити винятковість походження італійської нації. У 1926 році — Музей Римської імперії. Дослідник В.П. Грицкевич зазначає основні положення, які містив каталог Музею Римської імперії: «Коли зібрані в майбутньому матеріали будуть представлені в будівлі, гідній їх, не тільки вчені, а й освічена широка публіка і особливо підрастаюче покоління хлопчиків і дівчаток, які відвідують експозицію, ясно уявляють із захопленням, чого римляни досягли в Галлії та Іспанії, у Британії та на Сході, в Азії та в Африці. У всіх умах музей пробудить бачення та розуміння того, що Римська імперія колись являла собою і що вона представляє в історії людської цивілізації сьогодні» [48, с. 28].

Таким чином, можемо стверджувати, що культурні процеси міжвоєнного періоду значно вплинули на розвиток музейної експозиції та організацію експозиційного середовища загалом. Музейні експозиції виступали основними засобами пропаганди та поширення ідеологічних ідей тоталітарних режимів. Експозиційні комплекси зазнавали значних змін та інтерпретацій в силу певної ідеології. З'являються нові методи і принципи побудови музейних експозицій, які отримали найбільшого поширення в експозиціях музеїв історичного профілю, оскільки такі зазвичай ставали середовищем генерації певних концепцій та ідей. Однак експозиції художніх музеїв також зазнавали трансформацій, колекції яких зазвичай були знецінені.

Якщо у період правління нацистського режиму Третього рейху (Німеччина, Італія) та радянського сталінізму (СРСР) музейна експозиція виступала як основний засіб ідеологічної пропаганди серед робітничого класу, то в країнах ліберального політичного устрою — Великій Британії, Франції, а також у США намітився принципово новий шлях розвитку музейної експозиції. Головна ідея її видозміни полягала у доступності та зрозумілості для усіх верств населення. В основі експонування завжди перебували автентичні предмети, однак відбувався постійний пошук методів, засобів та шляхів налагодження комунікаційного процесу між експозицією та відвідувачем.

До прикладу, Науковий музей Лондона, який експонував техніку, пропонував відвідувачам керувати машинами та механізмами в експозиційних залах. Це дозволяло передавати складну інформацію і полегшувало сприйняття експозиції загалом. Художні експозиції музеїв також зазнали змін і переосмислення. Адже експозиціонери того часу відкидали практику декоративного та хаотичного розміщення картин, як це було прийнято в старих галереях. Натомість картини розміщували в один ряд, використовувалися нейтральне тло та природне освітлення. Зокрема, у 1930–1940-х роках ХХ століття відповідно до вищезгаданих принципів була оновлена експозиція Національної галереї Лондона [48, с. 34–35].

У 1930 році у Парижі відкривається етнографічний музей — Музей Людства, в основі створення якого лежала ідея рівності усіх націй та ідея самопізнання. В експозиції були представлені промисли та

основні результати діяльності різних народів та націй, що покликані пробудити у кожного відвідувача толерантність і розуміння потреб кожної людини [211, с. 113].

Музеї Сполучених Штатів Америки починають проводити активну просвітницьку діяльність серед широких мас населення, результатом чого стає збільшення кількісних показників їх відвідування. Водночас у США завдяки розпродажам творів сучасного мистецтва владою нацистської Німеччини з'являється велика кількість музеїв, які експонують сучасне мистецтво. У руслі цього починає розвиватися і експозиційна практика.

Післявоєнний період спонукає міжнародну музейну спільноту до переосмислення своєї діяльності та об'єднання зусиль на користь збереження і порятунку тих цінностей, які уціліли після воєнних дій. Процес реституції культурних цінностей об'єднує музейних фахівців усіх країн для подолання спільних проблем, які торкнулися усього світу. Активно починають діяти міжнародні музейні організації. З'являються нові методи та принципи організації музейної експозиції, які покликані налагоджувати комунікаційні зв'язки відвідувача з експонатом та експозицією.

До прикладу, *ілюстративно-тематичний метод* організації експозиційного середовища, в основі якого лежить науковий принцип систематизації музейних предметів в поєднанні з активним використанням науково-допоміжних матеріалів, втратив свою актуальність у зв'язку зі зміною соціокультурної та політичної ситуації. Розпочинається новий період пошуку методів та способів проектування музейної експозиції. Першість у цьому належить художнику Є. А. Розенблюму, який запропонував організувати музейні експозиції із застосуванням окремої художньої ідеї. Він вводить нову технологію — «музейний натюрморт», яка полягала у представленні через автентичні предмети та колекції духовні цінності та ідеали [133].

Так виникає *музейно-образний метод* побудови музейної експозиції. Сам автор і розробник цього методу у своїх працях розглядає музейну експозицію як один із видів мистецтва і наголошує на тому, що музей у сучасному суспільстві виступає у ролі науково-дослідного інституту, тоді як експозиція є формою створення його художнього образу. На думку Є. А. Розенблюма, основне завдання художника по-

лягало у висвітленні внутрішньої логіки наукової праці, у творчому «перекладі» понять у просторові, візуальні, художні форми відповідно до законів глядацького сприйняття та естетичних категорій [132].

Еволюцію методів організації музейної експозиції, від наукових до художніх, а саме до музейно-образного методу можна простежити на прикладі проектування експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Згідно з дослідженнями українського музеолога С. Б. Руденка, від самого початку в основі функціонування театрального музею було закладено ідею музею як «досвідної лабораторії», в якій відвідувач мав отримувати досвід та знання. Згодом, із 1927 року, експозиція була організована у відповідності до наукової концепції і стала «місцем оприлюднення наукових напрацювань, моделлю осмислення історії театру» [136].

Однак, як відомо, у 1983 році експозицію Музею театрального, музичного та кіномистецтва України було реорганізовано. Її створили художники-проектанти В. Батурін та О. Драк, які переслідували певну художню ідею її створення та намагалися задіяти весь експозиційний простір для відображення художнього образу [7; 53].

На думку Т. П. Полякова, найбільш вдало під час створення експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України були обіграні металеві пожежні сходи, на основі яких створювався образ «броньованого агітпоїзда» — пересувного театру часів громадянської війни. Проте завдання «розробити драматургію експозиції» вирішувалося ними у межах традиційного тематико-хронологічного принципу. Відвідувачеві були представлені театральні «сцени», що передають стиль та атмосферу того чи іншого часу. З ярмаркового середовища першого залу він потрапляв у образ театру епохи класицизму, далі — в ампірний зал гоголівського театру, потім — у театр епохи Островського і так далі аж до сучасного театру. За словами дослідника, така наукоподібна хронологія не дозволяла створити сюжетну драматургію розвитку найдраматичнішого у всіх сенсах виду мистецтва [122].

Сучасні музейні експозиції організовуються відповідно до вимог *образно-сюжетного методу*, в основі якого лежить певна сюжетна лінія, якій підпорядковуються музейні предмети, науково-допоміжні матеріали, засоби художнього оформлення або експозиційного дизайну, а також присутні елементи інших видів мистецтва — образот-

ворчого, театрального, музичного, літературного. Слід зазначити, що розміщення експонатів у такій експозиції не обов'язково має бути систематичним і підпорядковуватися законам логіки. Навпаки, предмети розміщуються «не за порядком», а відповідно до ідеї створення певного художнього образу.

На думку дослідниці О. Воротнікової, структура образно-сюжетного методу складається із трьох типів експозиційно-художніх засобів. Основними засобами є музейні предмети, які сприймаються як мовні одиниці; до допоміжних відносяться всі засоби функціонально-декоративного оформлення, які узгоджуються із музейними предметами та несуть водночас певне сенсове навантаження (художні композиції, пластичні моделі реальності або уявних предметів, ілюстрації, муляжі, макети, тексти та ін.). Крім цих засобів, у структуру методу також входять синтетичні засоби — експозиційно-художній образ та експозиційний сюжет. Експозиційно-художній образ утворюється при активній взаємодії музейних предметів із засобами функціонально-декоративного оформлення, він завжди обумовлений художньою ідеєю, пластична реалізація якої, зі свого боку, створює пластичну багатоплановість образу. Експозиційний сюжет утворюється послідовною організацією експозиційно-художніх образів (хронотопів) у певному просторі (крізь який виражається час), він завжди обумовлений сюжетною колізією, що лежить в основі художньої ідеї експозиції загалом. Музейна експозиція, побудована за допомогою образно-сюжетного методу, сприймається як художня модель певного історичного процесу (явища), покликана висловити та пояснити його суть, використовуючи специфічно-музейні (експозиційні) засоби та жанрові форми [40].

На сьогоднішній день актуальними є практично всі описані нами у цьому розділі методи організації музейної експозиції, оскільки вони активно вбирають у свій арсенал сучасні інтерактивні технології.

Колекційний метод залишається актуальним у художніх музеях, оскільки витвір образотворчого мистецтва є самодостатнім об'єктом. Тут активно впроваджуватимуться електронно-комп'ютерні технології — насамперед такі, що дозволяють створювати віртуальні експонати, які відсутні в колекції.

У меморіальних музеях зберігає актуальність ансамблевий метод проектування. Сьогодні тут успішно застосовуються інтерактивні,

зокрема ігрові технології: відвідувача занурюють у побутове середовище та перетворюють на активного учасника театралізованої акції.

В історичних, природничо-наукових та краєзнавчих музеях ще довгі роки буде затребуваний ілюстративно-тематичний метод, оскільки історичні та природні явища вимагають додаткового висвітлення та обґрунтування. Цифрові технології, які активно залучають молодь, замінять тут звичні експонати-ілюстрації.

Музейно-образний метод залишається одним із найактуальніших у тих музеях, де є проблеми з автентичністю архітектурного простору та кількістю справжніх музейних предметів. Учні та послідовники його розробника Є. Розенблюма намагаються застосувати нові цифрові технології, пов'язані зі світловими ефектами, віртуальними тінями та зображеннями, що органічно проникають у предметні натюрморти. Зокрема, експозиція Музею становлення української нації у м. Києві організована за принципами музейно-образного методу.

Не менш актуальним залишається образно-сюжетний метод, що оновлений за допомогою мультимедійних засобів і являє собою «живе» та динамічне середовище. Основне завдання експозиціонера у цьому разі — вийти за рамки образотворчих мистецтв і мислити та працювати як режисер, який талановито втілює оригінальний сценарій експозиції. Прикладом сучасного експозиційного рішення, що організоване відповідно до вимог образно-сюжетного методу, є експозиція Національного музею Голодомору-геноциду в Україні, яка була реорганізована у 2021 році за проектом художника Анатолія Гайдамаки.

Досягненням останніх років можемо вважати розвиток нових методів та способів організації музейної експозиції. До новітніх методів можемо віднести *метод інсталяції*. Зокрема, він передбачає створення у просторі музею спеціальної композиції, яка може складатися із різноманітних матеріалів та предметів, що мають символічне значення. Автентичний предмет при цьому може бути структурним елементом інсталяції. Метод інсталяції застосовується переважно для організації експозицій музеїв некласичного профілю. Тобто таких, які не ставлять за мету спонукати відвідувача до «філософської рефлексії», а навпаки, слугують простором проведення дозвілля.

Естетичний зміст інсталяції полягає у грі сенсових значень, які змінюються в залежності від того, де перебуває предмет: у звичному



побутовому оточенні або у виставковому залі. Інсталяція не реконструює реальні образи та об'єкти, а спрямована на створення яскравої асоціації. Найчастіше інсталяції застосовуються у музеях художнього профілю, особливо орієнтованих на сучасне мистецтво.

Прикладом застосування інсталяцій в експозиційному середовищі може слугувати Музей мадам Тюссо. Метод інсталяції у цьому разі полягає у розміщенні експонатів — воскових фігур не за принципом історизму або систематичності, а у відповідності до конкретного ідейного задуму.

Існують і інші сучасні принципи організації музейної експозиції, а саме метод білого куба. За О. М. Гончаровою, білий куб — це той метод експонування, який передбачає розміщення в експозиційному середовищі експоната і глядача, який не відволікається на архітектуру простору, інші експонати чи інших відвідувачів [45, с. 146]. Тобто концепція експозиції «білий куб» передбачає створення експозиційного середовища не публічного. Це простір, в якому експонати розміщують у білому, чистому, звільненому від будь-яких обмежень просторі. У результаті виникає навіть специфічний термін «site-specific проєкт» — це експозиційні та галерейні проєкти, в яких центральну та основну роль у формуванні експозиції віддають простору, що має специфічні архітектурні особливості або культурно-історичні якості [140].

У зв'язку з цим німецький музеолог Ф. Вайдахер виділяє три основні категорії музейних експозицій — спрямовані на музейний предмет, орієнтовані на концепцію та комбіновані. За Ф. Вайдахером [35, с. 377–378]:

- експозиції, що спрямовані на музейний об'єкт, передбачають таке розташування автентичних експонатів, щоб створити індивідуальне середовище спілкування відвідувача і предмета, що експонується. Відповідно експозиційні комплекси підпорядковуються окремим експонатам. Водночас оформлення приміщення під експозицію має бути нейтральним, етикетаж стриманим, простір вільним і незагромадженим;

- експозиції концептуального спрямування, навпаки, зовсім не зорієнтовані на розкриття особливих якостей і властивостей експоната. Навпаки, вони намагаються наслідувати єдиний ідейний задум (концепцію). Такі експозиції можуть містити у своїй структурі великі



інформаційні стенди, графічні зображення, яскраво оформлені стіни, мультимедійне апаратне забезпечення тощо;

– комбіновані музейні експозиції, на нашу думку, є найбільш оптимальним способом концептуалізації певної ідеї. Вони призначені використовувати автентичні предмети для розкриття теми. В такому разі до експонування відбираються предмети, які є найбільш атрактивними та інформаційно насиченими.

Таким чином, можемо стверджувати, що у ХХ столітті з'являються художні методи оформлення експозиції — музейно-образний, образно-сюжетний, метод інсталяції, білого куба тощо. Всі вони покликані представити відвідувачу певний ідейний художній образ. Музейна експозиція, зі свого боку, розглядається як специфічне середовище або простір, що здатний об'єднати у собі різні структурні елементи.

Крім комунікаційної функції, яку активно виконує музейна експозиція у другій половині ХХ століття, розвивається образ експозиції як особливого виду творчості. З одного боку, вона виступає як основний засіб комунікації, з іншого, з'являється розуміння експозиції як виду мистецтва в загальному контексті розвитку сучасної культури. У цей період виникає термін «дизайн», а згодом виокремлюється поняття експозиційного дизайну, під яким ми розуміємо різноманіття методів концептуального проектування, метою яких є створення естетичного та функціонального експозиційного середовища. Музейна експозиція, зі свого боку, починає розглядатися теоретиками та практиками музейної справи як предметно-просторова система, що має у своїй структурі багато елементів та об'єднує в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища.

Цьому передувала низка подій, що пов'язані зі становленням дизайну як окремого підходу. На межі ХІХ–ХХ століть завдяки промисловій революції виробництво починає застосовувати нові уніфіковані методи розробки виробів: створення креслень, прототипів, моделей для подальшого впровадження виробу в тираж. Зі свого боку, найвизначніші результати промислового виробництва демонструвалися на великих міжнародних промислових виставках, привертаючи загальну увагу. Тому не дивно, що виникає необхідність створення нових

методів презентації здобутків промислового виробництва шляхом удосконалення виставкової та експозиційної практики.

З 20-х років ХХ століття у світі з'являються перші профільні навчальні заклади. У країнах Радянського Союзу відривається ВХУТЕМАС (Вищі художньо-технічні майстерні) у 1920 р., яке у 1927-му було перейменовано на ВХУТЕІН. У Німеччині 1919-го з'являється школа Баухаус. Крім навчання, ці школи займалися розробкою методів та напрацюванням теоретичної бази. Частково їхня діяльність лягла в основу розвитку дизайну як виду діяльності. Роботи ж викладачів та учнів школи Баухаус в архітектурі, предметному і графічному дизайні можна зустріти по всьому світу. Новий підхід до конструювання утвердився у всіх виробничих сферах, у тому числі й музейній роботі [33].

Поняття «дизайн» при організації музейної експозиції донедавна не використовували. Часто говорили про «конструювання» або «проектування» музейних експозицій та виставок. Термін «експозиційний дизайн» як окремий вид дизайну утвердився у ХХ столітті. Сьогодні у сучасній експозиційній практиці використовується поняття «музейна сценографія», що є такою формою проектування, яка об'єднує безліч дисциплін і наукових знань для досягнення певної мети — концепції. Це пояснюється тим, що структура музейної експозиції зазнала комплікації і значно видозмінилася в процесі культурного розвитку людства.

Важливо підкреслити, що існують і інші передумови розвитку структури музейної експозиції та експозиційної діяльності загалом. Цьому сприяють насамперед: нова музеєзнавча концепція експоната; зміна соціокультурних потреб суспільства; стилістичні тенденції у мистецтві ХХІ століття. Якщо експозиції минулих років тяжіли до статистичного типу, то останні роки принесли в експозицію динаміку, що виразилася як у залученні сучасних технічних засобів, так і динамізмі авторської інтерпретації експозиційної теми. Сучасна експозиція будується на основі різноманітного вибору технічних, науково-допоміжних, цифрових літературних, поетичних, музичних, скульптурних, драматичних, аудіовізуальних та інших матеріалів [40].

Важливо підкреслити здатність музейної експозиції об'єднувати в собі немало компонентів. Сукупність структурних елементів, які, на наш погляд, визначають зміст та суть музейної експозиції, наведемо на Рисунок 2.3.1.

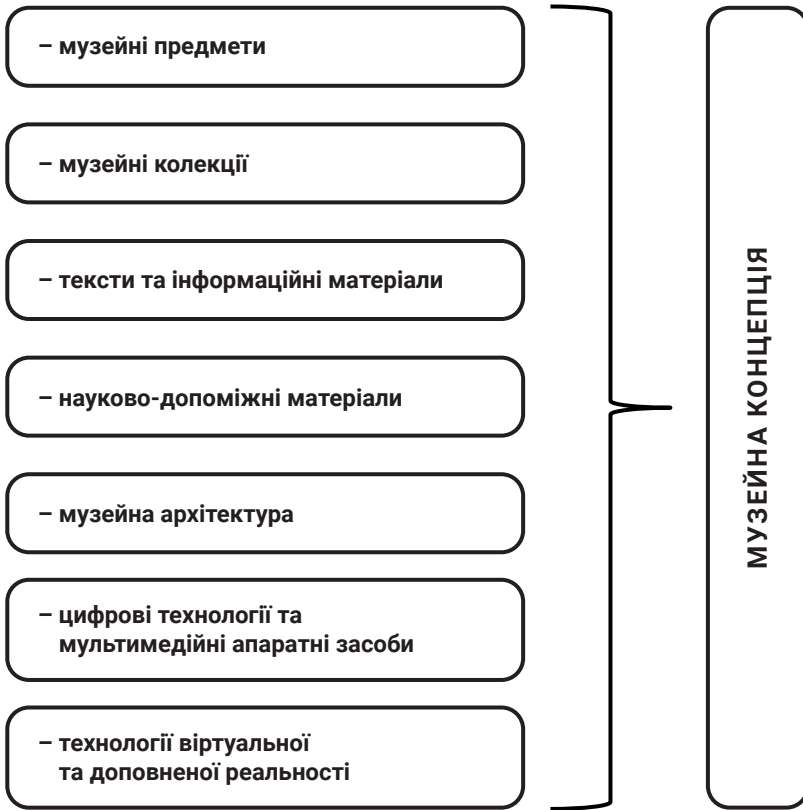


Рис. 2.3.1. Структура музейної експозиції

Тобто експозиція являє собою специфічне середовище чи простір, який є досить поліструктурним. Як відомо, музейна архітектура, твори експозиційного мистецтва, науково-допоміжні матеріали, тексти, інформаційні технології, що є структурними елементами експозиції, можуть видозмінюватися та еволюціонувати. Музейна експозиція також здатна розвиватися та розширюватися. Дослідниця О.М. Мастєнича, вивчаючи питання музейного простору, виділила основні аспекти його розширення, серед яких: експансія, інтенсифікація,

реорганізація [95, с. 3]. Спробуємо розглянути способи розвитку та розширення музейного простору та музейної експозиції зокрема більш детально.

Різновидом експансії можна вважати філіалізацію [95, с. 6], тобто організацію нових музейних філій і відділень, винесення службових приміщень у периферійні зони міст або навіть за місто. Багато музеїв створюють філії, розміщені в іншому кінці міста, в передмістях, в області чи регіоні. Прикладом цього може слугувати Національний музей історії України, філією якого є Музей історичних коштовностей, де зібрані унікальні речі з дорогоцінних металів і коштовного каміння; Музей історії міста Києва, який об'єднує у своєму складі Музейно-виставковий центр «Музей історії Києва» та 8 філій — Історико-меморіальний музей Михайла Грушевського, Літературно-меморіальний музей Михайла Булгакова, Музей культурної спадщини, Київський музей О. С. Пушкіна, Музей партизанської слави, Музей Шолом-Алейхема, Музей шістдесятництва та ін. За рахунок створення нових філій музейна експозиція розвивається та розширює свої кордони, виходить за межі обмеженого простору музею.

Інша помітна тенденція розвитку експозиційного середовища може бути визначена як інтенсифікація [95, с. 7]. Це розвиток музейного простору, який заснований на підвищенні інтенсивності використання окремих приміщень, всієї будівлі і прилеглої ділянки, що передбачає проведення аналізу щільності відвідування окремих залів, відкриття публіці приміщень, які до цього призначалися для службового користування. Прикладом інтенсифікації може слугувати таке явище, «як відкриті фонди», яке є досить актуальним у сучасній музейній практиці і надзвичайно цікавим для музейної аудиторії. Адже «відкриті фонди» — це вид музейного експонування, який дозволяє відвідувачу побачити музейні предмети, які раніше ніколи не брали участі у виставках та не експонувалися.

Ще одна тенденція розвитку музейного простору — реорганізація, розуміється як якісна, змістовна і нерідко структурна зміна або зміна профілю музею [95, с. 7]. Це питання стає надзвичайно актуальним, якщо згадати період 1930-х років, який увійшов в історію під назвою «період пролетарських музеїв». Безліч українських музеїв гідно носили звання «ленінських музеїв» і були змушені займатися

комуністичною пропагандою. Після здобуття Україною незалежності вони «перепрофілювалися», оновивши свої експозиції.

Проте, враховуючи швидкий технічний розвиток суспільства, ми пропонуємо виділити ще один вид розширення музейної експозиції — віртуалізацію. На початку ХХІ ст. поняття «віртуальний музей» міцно закріпилося в лексиконі користувачів мережі інтернет і музейних фахівців. Теоретичні розробки проблеми взаємодії музеїв та інформаційних мереж здійснювалися Л. Я. Нолем, А. В. Лебедевим, М. В. Глаголевим. «Віртуальні музеї — це музеї, що існують у глобальній інформаційно-комунікаційній мережі інтернет завдяки об'єднанню інформаційних і творчих ресурсів для створення принципово нових віртуальних продуктів: віртуальних виставок, колекцій, віртуальних версій неіснуючих об'єктів та інші» [138, с. 53]. Сьогодні в мережі інтернет склалися три види віртуальних музеїв. За М. Й. Рутинським:

- віртуальні експозиційні галереї чи окремі тематичні виставки, що є цифровими аналогами реальних експозиційних залів, колекцій та виставок відповідного музею (вони репрезентовані на веб-сайті цього музею);
- віртуальні музеї «другого покоління», створені шляхом суміщення масштабних міжмузейних колекцій та експозиційних галерей. Такі музеї поєднують у собі цифрові зображення реальних пам'яток, що зберігаються й експонуються у сотнях різних музеїв, розкиданих по всьому світу;
- музеї віртуального мистецтва (net-art). «Net-art — це комп'ютерне мистецтво. За своєю суттю net-art-творіння — це сукупність візуальних та акустичних образів, анімації, тексту, графіки, алгоритмізованої естетичної взаємодії різного роду додатків і програм, що втілюють авторський задум» [138, с. 56].

Віртуальні музеї та віртуальні експозиції, не замінюючи реальні музеї, можуть надавати максимально широкий доступ до інформації про культурну спадщину широкому колу користувачів, служити експериментальним майданчиком для музейного проектування. Зокрема, сьогодні відповідно до концепції відкритості та прозорості Музей грошей Національного банку України активно запрошує відвідувачів відвідати експозицію. Ознайомитись з експозицією стало можливо і дистанційно, переглянувши розміщений на сто-

рінці Офіційного інтернет-представництва НБУ віртуальний тур, який демонструє всі вітрини у вигляді 3D-фотооб'єктів. Крім того, сьогодні віртуальні тури пропонують такі українські музеї, як Національний музей Тараса Шевченка, будинок-музей Тараса Шевченка на Майдані Незалежності у Києві, музей Григорія Сковороди, Музей писанкового розпису, Музей М. С. Грушевського, Музей волинської ікони, Національний музей «Чорнобиль», Музей історії Острозької академії, Національний художній музей України, Львівський музей історії релігій та багато інших.

Тому, підсумовуючи, можемо зробити висновок, що існує чотири основних аспекти розвитку музейної експозиції та її структури зокрема — експансія, інтенсифікація, реорганізація та віртуалізація (створення віртуальних екскурсій, використання інтернет-порталів, які дозволяють оглянути експонати широкому колу відвідувачів). На нашу думку, актуальність теми розширення та розвитку експозиційного середовища полягає у демократизації суспільства і прагненні сучасних музеїв стати максимально наближеними і зрозумілими для відвідувача. Музейна експозиція у цьому разі виступає основним засобом реалізації цих функцій.

Сучасна музейна експозиція відходить від процесу споглядання та осмислення оточуючої дійсності. Відвідувач розпочинає вивчати і сприймати реальність через відчуття — зір, слух, дотик емоції, які виникають у процесі її осмислення. Цифрові технології, мультимедійні апаратні засоби, віртуальна реальність конструюють новий штучний світ, а доповнена — вносить окремі елементи у сприйняття реального музейного середовища. Апаратне забезпечення віртуальної реальності музейної експозиції та середовища загалом покликане забезпечити більшу взаємодію із віртуальним середовищем, ніж звичайне комп'ютерне забезпечення. Новітні технології забезпечують ефект присутності, ефект інтерактивності та реалізують функцію пізнання. Відповідно, музейна експозиція XXI століття покликана активно використовувати нові технології та ресурси.

Підсумовуючи вищевказане, можемо зазначити наступне:

1. У першій половині XX століття музейна експозиція була основним засобом пропаганди ідей різних тоталітарних режимів та політичних сил, у результаті чого відбувається переосмислення тради-

ційних наукових методів її організації — колекційний та ансамблевий методи були ідеологізовані. Паралельно формуються художні методи її організації — ілюстративно-тематичний та музейно-образний.

2. Друга половина XX століття характеризується осмисленням музейної експозиції в двох напрямках: як основного засобу комунікації, як особливого виду творчої діяльності або мистецтва. Остаточно утверджуються в експозиційній практиці ілюстративно-тематичний та музейно-образний методи та з'являються образно-сюжетний метод, метод інсталяції та білого куба.

3. Відповідно до сучасних уявлень музейна експозиція є предметно-просторовою системою, що має у своїй структурі багато елементів та об'єднує в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища.

4. Існує чотири основних аспекти розвитку музейної експозиції як предметно-просторої системи та її структури зокрема — експансія, інтенсифікація, реорганізація та віртуалізація (створення віртуальних екскурсій, використання інтернет-порталів, які дозволяють оглянути експонати широкому колу відвідувачів).

---

## Висновки до Розділу 2

Накопичення культурних цінностей та розвиток приватного колекціонування, яке зародилося ще на початку людської цивілізації у VII столітті до н. е. (колекції Давнього Сходу та Греції), набуло свого розквіту у Римській імперії і продовжувало активно розвиватися у добу Середньовіччя, сприяли зародженню та розвитку першої експозиційної практики. Першими протоекспозиційними формами можемо вважати храмові скарбниці, або ризниці, які слугували місцем збору цінних предметів і вимагали особливих підходів до організації колекцій, а також пінакотеки (галереї) та гардеробні, що виникають у відповідь на потребу людства демонструвати накопичені культурні цінності. Середньовічна культура спровокувала розвиток концепції

просторової організації предметів у певному середовищі у поєднанні з ідейним задумом, в цьому разі — ідеєю християнства. Храмова організація середовища, що пов'язана із грецьким музейоном, еволюціонувала у культурі середньовічній і в майбутньому стала в основі концепції створення предметно-експозиційного середовища музею.

У XV–XVIII століттях культура доби Відродження сприяла виникненню великої кількості протоекспозиційних форм — галерея, кабінет, антикварій, студіоло, натуралії, пінакотеки, гардеробні; пошуку та утвердженню нових методів і принципів організації музейної експозиції (приклад — принцип «декоративності» художньої експозиції галереї Уффіці); подальшому розвитку просторової організації експонування відповідно до концепції організатора експозиції та внутрішнього оздоблення — архітектури, розписів приміщення, в якій організовується експозиція. Натомість поширення у XVII столітті в Європі ідей раціоналізму спровокувало виникнення нових підходів до організації музейної експозиції. Серед них: систематичний метод побудови експозиції, який полягає у розміщенні експонатів відповідно до класифікації, прийнятої у певній профільній науці, галузі культури або галузі суспільного виробництва.

Кінець XVIII — перша та друга половини XIX століття стає періодом утвердження систематичного підходу до організації експозиції (експонування відповідно до класифікації, прийнятої у певній профільній дисципліні, галузі культури чи галузі суспільного виробництва) та розвитком інших наукових підходів — тематичного, історико-художнього (експонування за країнами, епохами, майстрами). Однак слід зазначити, що музейна експозиції кінця XVIII століття і аж до першої половини XIX ст. являла і зберігала за собою ознаки «декоративного середовища». Систематичний та тематичний підходи використовувалися в її організації, проте просторова організація експозиції досі залишалася хаотичною. Свідченням цього є картина художника Йогана Зоффані «Трибуна галереї Уффіці», що написана у 1772–1778 роках і яскраво демонструє принцип декоративності експозиційного середовища галереї Уффіці. Також картина Семюеля Морзе «Галерея Лувру», що написана у 1831–1833 роках, дозволяє нам стверджувати, що «картинна розвіска» як метод експонування зберігається у музеях художнього профілю до середини XIX століття.

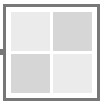


Друга половина XIX століття та активна виставкова практика сприяли утвердженню в експозиційній діяльності наукових методів її проєктування — колекційного та ансамблевого методу. У першій половині XX століття музейна експозиція була основним засобом пропаганди ідей різних тоталітарних режимів та політичних сил, у результаті чого відбувається переосмислення традиційних наукових методів її організації — колекційний та ансамблевий методи були ідеологізовані. Паралельно формуються художні методи її організації — ілюстративно-тематичний та музейно-образний. Друга половина XX століття характеризується осмисленням музейної експозиції в двох напрямках: як основного засобу комунікації, як особливого виду творчої діяльності або мистецтва. Остаточо утверджуються в експозиційній практиці ілюстративно-тематичний та музейно-образний методи та з'являються образно-сюжетний метод, метод інсталяції та білого куба.

Відповідно до сучасних уявлень музейна експозиція є предметно-просторовою системою, що має у своїй структурі багато елементів та об'єднує в собі архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища. Існує чотири основних аспекти розвитку музейної експозиції як предметно-просторої системи та її структури зокрема — експансія, інтенсифікація, реорганізація та віртуалізація (створення віртуальних екскурсій, використання інтернет-порталів, які дозволяють оглянути експонати широкому колу відвідувачів).

## **РОЗДІЛ 3**

---



**ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМКИ  
РОЗВИТКУ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ  
В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ**



### **3.1. ЦИФРОВІ ОБ'ЄКТИ ТА ВІРТУАЛЬНІ ЕКСПОЗИЦІЙНІ ПРОСТОРИ**

Сучасною тенденцією світового суспільного розвитку стала активна трансформація та перетворення індустріального суспільства на цифрове, що продукує використання цифрових технологій і ресурсів для досягнення цілей та розв'язання важливих економічних і суспільних проблем. Процес цифровізації охопив всі сфери сучасного суспільства — сектор економіки, соціальну діяльність, охорону здоров'я, сферу освіти і науки тощо. Не є виключенням і сфера культури, яка використовує новітні технології задля поширення своїх здобутків.

Зокрема, Українська бібліотечна енциклопедія відзначає, що пріоритетні завдання електронної або цифрової культури полягають у «створенні електронних версій культурного надбання бібліотек, музеїв, архівів, образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура), нерухомого культурного надбання (архітектура, ландшафт), кіно, телебачення тощо» [58]. Натомість Рамка цифрової компетенції країн ЄС (Digital Competence Framework), основний стратегічний документ у сфері цифровізації, визначає 21 компетенцію, якими

мають володіти громадяни у сферах комунікації і співробітництва, інформації, цифрової грамотності, створення цифрового контенту [51, с. 81], в тому числі і продуктів електронної культури.

Соціально-культурні процеси сьогодення також практично неможливі без широкого впровадження і використання нових методологічних підходів і технологій, у тому числі і цифрових, які дозволяють реалізовувати безліч різнопланових задач за найкоротші проміжки часу. Музей активно відповідає викликам цифрового суспільства і все частіше для досягнення своїх цілей та місії використовує цифрові інструменти та ресурси.

Сьогодні власні digital-стратегії мають провідні музеї Європи, серед яких: Tate Digital Strategy Update, Тейт (Лондон, Великобританія); Next Steps in the Met's Digital Evolution, Метрополітен-музей (Нью-Йорк, США), National Portrait Gallery Digital Strategy, Національна портретна галерея (Лондон, Великобританія). Ці стратегії затверджені та функціонують як окремі документи певного формату з фіксованими назвами. Вони покликані створити короткострокові та довгострокові плани діяльності музею в сфері цифровізації, які охоплюють усі напрями музейної роботи — культурно-просвітницьку, виставкову (експозиційну), науково-дослідну тощо. Оскільки музейна експозиція є основним засобом реалізації завдань та функцій музею, то використання цифрових технологій в експозиційній практиці, на наш погляд, питання нагальне. Цей підрозділ присвячено обґрунтуванню ролі цифрових технологій у формуванні сучасного експозиційного простору.

Як відомо, музейна експозиція пройшла тривалий шлях свого розвитку. Починаючи з храмових зібрань Давньої Греції, пишних колекцій римських патриціїв, вона набула форми галереї, кабінету, антикваріуму чи студіоло та ознак концептуально обґрунтованого публічного предметно-експозиційного простору в ренесансній культурі, науково-освітнього середовища в епоху Просвітництва та національно осмисленого явища в культурі доби романтизму, яке з розвитком цифрових технологій та ресурсів активно перетворюється на віртуальне середовище. Розвиток технологій сприяв виникненню нових підходів і до організації предметно-експозиційного середовища музею.

Дослідниця Т. А. Смирнова [150, с. 4–15] відповідно до концептуального задуму експозиції визначає три основні функції використання цифрових технологій у музейній діяльності:

- інформаційна (доповнення матеріалів експозиції віртуальними матеріалами);
- освітня (навчання через синтез цифрових технологій та музейних засобів);
- маркетингова (просування іміджу музею).

Потрапляючи у простір експозиції із природного середовища, предмет, що став експонатом, втрачає частину свого інформаційного потенціалу. Відвідувач не має змоги отримати докладну наочну інформацію про його використання, розміщення, оточення. Щоб інтерпретувати історію предмета, максимально докладно залучаються музейні засоби експонування, у тому числі цифрові технології. Вони відкривають нові рівні розміщення інформації про експонат. Стандартний експозиційний простір вимірюється в одиницях виміру площ (сантиметрах, метрах); цифрові технології надають новий вид площ, що вимірюється в одиницях виміру обсягу інформації (байтах) [150, с. 14-15]. Таким чином, дослідниця розкриває інформаційну функцію цифрових технологій у музейній діяльності.

Освітня функція, на наш погляд, реалізуються шляхом застосування цифрових технологій і створення інтерактивних просторів у музеї, що сприяє формуванню активного освітнього середовища, засвоєння концептуальних ідей якого відбувається зрозумілою відвідувачу мовою інформаційних технологій. Тоді як маркетингова полягає у здатності музею до просування своєї діяльності та її результатів шляхом інформування суспільства, що стало можливим із використанням інформаційних технологій та цифрових зокрема.

Проаналізувавши експозиційне середовище традиційних музеїв та віртуальних, ми дійшли висновку, що застосування цифрових технологій в експозиційній практиці здійснюється в кількох напрямках:

- 1) створення цифрових об'єктів (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти тощо), які покликані доповнювати музейну експозицію віртуальними матеріалами;
- 2) формування окремих віртуальних експозиційних просторів (віртуальні експозиції, онлайн-музеї).

Номенклатуру цифрових технологій, які використовуються в експозиційному середовищі музею, приведемо на Рисунок 3.1.1.



Рис. 3.1.1. Номенклатура цифрових технологій в експозиційному середовищі музею

*Цифрові об'єкти (експонати)* — це цифрове відтворення предметів, явищ, звуків, що функціонують на основі аналізу даних, мають покликання розширити можливості музейної експозиції та створити нові моделі та інструменти взаємодії з відвідувачем. Серед них можемо виділити 3D-об'єкти, цифрові звуки або аудіозаписи, цифрові фотографії, які активно використовуються в експозиційній практиці.

3D-об'єкти, зі свого боку, можемо розділити на віртуальні та фізичні. Так, технологія 3D-проекування дозволяє створювати віртуальні копії експонатів, які демонструють на спеціальних дисплеях-вітринах. За допомогою цієї технології «зовнішній вигляд об'єкта відтворюється в цифровому вигляді практично таким же, яким він виглядає і в реальному вимірі, тому оцифровані тривимірні моделі зручні

в цілях презентації». Слід зазначити, що одним із прикладів таких «технологічних» музейних експозицій можна назвати експозицію Національної портретної галереї Вашингтона, в якій розміщено 3-D модель скелета мамонта. Тепер кожен бажаючий може доторкнутися до доісторичної тварини, не озираючись на суворого експозиційного наглядача. Створення 3D-моделей також допоможе експозиціонерам компенсувати втрачені частини експозиції або ті об'єкти, які відсутні в колекції музею [216].

Фізичні 3D-об'єкти можуть існувати як окремі об'єкти-експонати, або ж бути інтерактивом при уже існуючих автентичних експонатах та організованих експозиціях. 3D-об'єкти, які друкуються за допомогою 3D-принтерів, є інтерактивними експонатами музейної експозиції. Використання 3D-експонатів в експозиційній діяльності розв'язує кілька основних завдань: дозволяє тактильну взаємодію із експонатом, вирішує проблему «недоторканності експоната» та проблему інклюзії. Люди із вадами зору, котрі не мають змоги побачити і осмислити експозиційне середовище, можуть на рівні тактильних відчуттів його відчутти, не втрачаючи зв'язку зі справжнім музейним предметом.

Інклюзія, або доступність експозиційного середовища, є однією із головних цінностей сучасного музею. Варто підкреслити, що інклюзивність в цьому разі не обмежується задоволенням потреб верств населення із обмеженими фізичними можливостями, а навпаки, має на меті залучити до взаємодії із культурною спадщиною широке коло населення. Для цього музеї розробляють спеціальні програми із залучення аудиторії за межами своїх стін. Одним із лідерів у цьому напрямку є Колекція Уоллеса (Велика Британія). В цьому музеї існує програма «Уоллес в палаті» (Wallace on the Ward — WOW): співробітники освітнього відділу проводять творчі та навчальні заходи в лікарнях, хоспісах, будинках для людей похилого віку та інших установах. З собою вони беруть 3D-репліки експонатів, високоякісні репродукції картин та інші матеріали. З допомогою такого набору учасники програми вивчають історію музею та знайомляться з його експозицією.

В сучасній експозиційній практиці активно використовується цифровий звук, який є «результатом переформатування аналогового сигналу в цифровий аудіоформат». Відповідно це дає можливість збе-



рігати, переносити та перезаписувати цифрове звучання на різні носії. Здебільшого при організації музейної експозиції використовуються такі види цифрових звуків, як *аудіоефекти*, *аудіоекскурсії*, *аудіоетикетки*, що відтворюються спеціальними засобами — аудіогідами.

Так, аудіоефекти в експозиції використовують для підсилення емоційного враження під час знайомства із певними явищами, предметами чи реконструйованою подією. Прикладом може слугувати експозиція Національного музею медицини України, яка розкриває тему розвитку вітчизняної медичної науки і практики у роки Другої світової війни. Для відтворення подій тих часів використовуються звукові ефекти, що передають звук бомбардування, пострілів кулеметів, розмови та хвилювання учасників реконструйованої події.

Для підсилення емоційного враження від побаченої картини чи інсталяції, а також із метою реалізації концепції музейної експозиції проєктанти можуть додавати чи створювати так званий «звуковий фон» — ліричні або ж деструктивні мелодії та звуки, які покликані впливати на відвідувача та сприяти створенню певного ідейного образу. Так, виставка «Крихкий стан», що була реалізована у Pinchuk Art Centre у 2017 році за участю 10 провідних художників світу — Марини Абрамович, Ай Вейвєя, Дугласа Гордона, Карлоса Мотти, Оскара Мурільо, Сантьяго Сьєрри, Бартелемі Тогу, Яна Фабра, Урса Фішера та Демієна Хьорста, передбачала застосування подібних звукових ефектів. Експозиція являла собою своєрідну рефлексію про культуру, сучасну цивілізацію та історію. Особливу увагу привернув перформанс Сантьяго Сьєрри «Ветерани війни у кутку» (2017), який порушив питання самотності та соціального статусу ветеранів у сучасному світі.

Аудіоекскурсії теж активно використовуються в сучасній експозиційній практиці. Вони дозволяють проявити власну індивідуальність у баченні і розумінні експозиційного середовища, дають можливість відвідувачам змінювати експозиційний маршрут та зосереджувати увагу на тій частині експозиції, яка викликає особливу цікавість. Аудіогіди, які відтворюють аудіоекскурсії, можемо умовно поділити на два типи: перший, що доступний через спеціальний безкоштовний додаток для мобільних телефонів; другий реалізується через спеціальне апаратне забезпечення, яким оснащена музейна експозиція.

Здебільшого версія аудіогідів у вигляді мобільних додатків підходить для програми Android, IOS і Windows. Застосунки оснащені навігатором, який підказує відвідувачам маршрут експозицією і задає напрямок руху. До прикладу, у 2019 році Харківський художній музей розробив аудіоекскурсію для людей із вадами зору. Аудіогід активується через сканування QR-коду мобільним пристроєм. Таким чином музей вирішує проблеми доступності музейної експозиції для людей із фізичними обмеженими можливостями. Подібні аудіогіди мають Харківський історичний музей та Музей археології ХНУ імені В. Н. Каразіна. У Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д. І. Яворницького використовується електронний аудіогід у вигляді голограми, який знайомить відвідувачів із історією музею.

Аудіогіди, що функціонують на основі спеціального апаратного забезпечення, є досить функціональними у використанні, оскільки дають можливість прослуховування аудіоеккурсій більше ніж десятком мовами світу. Зокрема спеціальним апаратним обладнанням обладнані експозиції Національного літературного музею України та Національного музею українського народного декоративного мистецтва тощо.

Цікавим типом цифрових продуктів, що використовуються у експозиції, є цифрові етикетки, що являють собою 3D-документи із різним інформаційним наповненням. Науковці О. Леонов та А. Бобков розуміють під поняттям 3D-документ особливим чином організовану інформацію, призначену для представлення користувачеві тривимірного візуального образу (3D-моделі) об'єкта або процесу, а також різноманітної додаткової інформації, що пов'язана з цим візуальним образом [82; 83, с. 61]. Цифрові або аудіоетикетки також реалізуються в експозиційному середовищі музеїв завдяки QR-кодам, що розміщені біля експонатів. Прикладом може слугувати експозиція Музею науки Малої академії наук України. Поряд з експонатами розміщені етикетки українською мовою, однак у результаті сканування QR-коду етикетка з'являється на мобільному пристрої англійською мовою.

Цифрова фотографія часто використовується для оформлення експозиційних площ. Зокрема, такий принцип застосовано у музеї

Північної Арізони (Америка). При вході до музею відвідувачів вітає фотографія засновників у повний зріст. Рішення виглядає органічним і зорово приємним.

Сучасні інформаційні та цифрові технології дозволяють створювати окремі простори — *віртуальні експозиції*. На думку Н.М. Пантелєєвої, основною відмінністю віртуальної експозиції від реальної є нівелювання обов'язкової територіальної прив'язки експонатів, а також висока варіативність завдяки можливості їх мобільного поєднання в тематичні колекції. Головним елементом віртуальної експозиції стає віртуальний експонат, який подібний своєму прототипу, існуючому або який існував у реальному середовищі.

Можемо виділити кілька підходів до розуміння поняття віртуальної експозиції. Перший, пов'язаний із визначенням віртуального музею як інформаційного ресурсу, що створений засобами комп'ютерних технологій і музейного проектування і покликаний репрезентувати у віртуальному просторі цифрові об'єкти матеріальної та нематеріальної спадщини [150, с. 17]. Відповідно до цього експозиція розглядається як засіб чи форма представлення цифрових об'єктів та інформації про них. У такому разі віртуальна експозиція розглядається як веб-сайт чи веб-сторінка музею, а експонати у ній розміщені за принципом каталогу.

Другий підхід пов'язуємо із означенням віртуальної експозиції як 3D-адаптацію віртуального приміщення музею із детальним зображенням експозиційних залів, колекцій та експонатів. Віртуальна експозиція у цьому разі виступає у ролі окремого віртуального простору. Технології віртуалізації змінюють рольову участь відвідувачів у віртуальній експозиції за рахунок їх відкритого долучення та особистого формування сенсів і інтерпретації експонатів через відчуття. Саме завдяки вищезазначеному віртуальні експозиції у вигляді 3D відрізняються від веб-сайтів експозицій, побудованих за принципами традиційних каталогів та альбомів.

Зокрема, науковці П. І. Жежнич та Ю. В. Ришковець, досліджуючи віртуальний музей як явище, виділяють його основні складові, серед яких: віртуальні галереї, віртуальні експозиції, віртуальні кімнати, віртуальні експонати. Відповідно до їх трактування «віртуальна експозиція — сукупність віртуальних кімнат, об'єднаних за певними

ознаками та часово-просторовими характеристиками», які складаються із віртуальних експонатів, що розміщені у певному порядку [59, с. 111].

Таким чином, можемо виділити два види віртуальних експозицій: віртуальні експозиції, які відображають певну інформацію у вигляді каталогу, веб-сайту і є статичними, тобто незмінними для відвідувача; експозиції, які дають можливість формувати власні сенси та ідеї, за рахунок вільного переміщення віртуальним експозиційним середовищем — динамічні. Слід зазначити, що динамічні і статичні віртуальні експозиції сприяють розвитку та розширенню експозиційного простору реального у простір віртуальний. Їх застосування дозволяє долати бар'єри та кордони, підвищує доступність інформації.

Водночас розвитку експозиційного середовища і його виходу за межі фізичної будівлі сприяє створення і використання *інтернет-платформ*, які дозволяють переглядати експонати та експозиції провідних музеїв світу. Найпопулярнішими серед них є Google Arts & Culture, Europeana, Images for Future, Smart history, Google Expeditions, Музейний портал тощо.

– Google Arts and Culture — арт-проект компанії Google, який пропонує відвідати кращі світові музеї і детально вивчати найрізноманітніші твори мистецтва. Зокрема, в Google Arts & Culture можна переглянути експозиції Музею д'Орсе (Франція), музею Ван Гога (Нідерланди), Національної галереї Лондона (Великобританія), Метрополітен-музею (США) та багато інших. Останніми нововведеннями Google Arts стала можливість дослідити експозиції та окремі експонати за допомогою технологій VR. Також на платформі з'явилося текстове наповнення цифрових об'єктів, яке інформує користувача про походження та історію експоната.

– Europeana — міжнародна музейна мережа, яка дозволяє досліджувати цифрові культурні продукти Європи — експозиції галерей, музеїв, архіви та аудіовізуальні колекції;

– Images for the Future — проект, що надає всім охочим доступ до аудіовізуальних культурних об'єктів Нідерландів через онлайн-архів;

– Smart history — платформа, яка дозволяє віртуально відвідати експозиції провідних музеїв світу. Остання статистика свідчить, що

протягом 2020 року платформу Smart history відвідали понад 50 млн. користувачів. Крім того, вона має 224 000 підписників в YouTube, а 30 музеїв стали партнерами Smart history за останній рік;

– Google Expeditions — додаток, використання якого дозволяє зануритися або відвідати віртуальну екскурсію та переглянути музейну експозицію на основі технологій віртуальної та доповненої реальності.

Вищезгадані онлайн-платформи можуть бути використані для вирішення різноманітних завдань. Вони створюють цифрові арт-об'єкти і пропонують найбільш зручні способи їх перегляду, в тому числі використовуючи технології VR і AR для підсилення емоційного впливу; зберігають в одному архіві всю необхідну інформацію для любителів творів мистецтва; організовують віртуальні експозиції, забезпечують цілісне залучення відвідувачів до експозиції музеїв.

Іншу когорту становлять освітні цифрові платформи, що спрямовані на розвиток пізнавальної та навчальної складової відвідувачів;

– Historiana — цифрова платформа, яка пропонує безкоштовний контент на історичну тематику та інноваційні цифрові інструменти, які значно покращують засвоєння інформації та окремих тем. Серед них: Рейксмузей (Національна галерея Нідерландів) — близько 125 000 зображень із високою роздільною здатністю, що відображають історію Голландії; Імперський військовий музей (Велика Британія) — фотографії із фільмів, звуки, листи, нові медіа, які мають реакції та згадки всього суспільства про військові конфлікти XX та XXI століття, Королівський музей Грінвіча — розкриває тематику морської історії, Музей Лейпцигу — розкриває історію Східної Німеччини та Лейпцига зокрема [193];

– Mozaik Education — платформа, яка пропонує навчальні ресурси з історії та мистецтва, містить оцифровані твори мистецтва тощо [202].

Вищезгадані онлайн-платформи можуть бути використані для вирішення освітніх і наукових завдань: залучення дітей і підлітків до світу мистецтва; проведення онлайн-курсів; публікація матеріалів для підготовки до перегляду виставки; зберігання каталогів, наукових збірок статей про течії сучасного мистецтва і їх систематизація, оцифровка колекцій; аналіз даних. Таким чином, можемо виділити кілька типів інтернет-платформ: інформаційні музейні платформи

та освітні. Перші поширюють інформацію про мистецтво, музеї, експонати та музейній експозиції, а серед їх контенту переважають цифрові об'єкти. Тоді як другі орієнтовані для навчання та розвиток освіти, інформаційне наповнення лежить в основі їх функціонування та діяльності.

Сьогодні існує безліч музеїв, які не мають фізичного приміщення і наповнення. Завдяки цифровим технологіям вони існують онлайн. Їх експозиції, експонати та виставки представлені у вільному доступі у мережі інтернет. Успішно функціонують наступні онлайн-музеї:

- Міжнародна галерея нових медіа (INMG) — це онлайн-музей, що спеціалізується на рухомому зображенні та мистецтві на екрані. INMG досліджує актуальні дискусії та теми з історії мистецтва, торкаючись таких питань, як міграція, війна, екологічна активність. Разом із проведенням виставок галерея публікує великі академічні каталоги, виступає майданчиком для проведення дискусій онлайн;

- Універсальний музей мистецтв (UMA) — музей у мережі інтернет, який розпочав свою роботу у 2017 році. Він здійснює свою діяльність у віртуальній реальності і базується на двох принципах: доступності та інновацій. UMA пропонує виставки про світову історію мистецтв, які не пов'язані з однією головною темою, країною чи регіоном;

- Міжнародний музей жінок — онлайн-музей, який розпочав свою роботу у 2016 році і не має власного приміщення, а існує лише в мережі інтернет. Відповідно має онлайн-експозиції, що присвячені проблемам жінок у всьому світі;

- Музей Кремера (Нью-Йорк) — представляє собою інноваційну концепцію, яка поєднує передові технології із шедеврами світового мистецтва. В основі музею — 74 картини голландських і фламандських майстрів, які представлені виключно у цифровому форматі [215].

Слід зазначити, що вищезгадані онлайн-музеї існують суто у віртуальному середовищі. Мають різноманітні теми та концепції, які покликані досліджувати, розвивати та репрезентувати. Існують і інші типи онлайн-музеїв, які мають фізичне приміщення та експозиції, однак активно розвиваються в цифровому середовищі. Зазвичай вони виступають як об'єднання музеїв. Серед них:

– Цифровий музей (Digitalt Museum) — був створений за ініціативи культурних організацій Норвегії та місцевих музеїв і профінансований Радою з питань мистецтв Норвегії. Він включає ряд джерел, серед яких фотографії, твори мистецтва, архітектура, розповіді, фільми, аудіокліпи. Традиційно лише частина предметів виставляється для огляду в постійній експозиції, тому інша, не менш важлива, частина залишається поза увагою. Тому основною місією цифрового музею є намагання зробити колекції загальнодоступними незалежно від місця і часу. Управління цифровими колекціями музеїв здійснюється через спеціально розроблену програму Primus, доступ до якої має кожен музей-учасник та на якого покладено повну відповідальність за контент, що виставляється в рамках авторських прав і особистісних даних. Розробники закликають писати свої відгуки або ж повідомляти про недоліки роботи в коментарях, оскільки позиціонують себе як платформу, яка розвивається.

В Digitalt Museum музеї можуть створювати свої цифрові виставки шляхом створення доступу до артефактів та мультимедійного контенту в інтернеті. Сьогодні цифровий музей пропонує до перегляду близько 1000 виставок на різноманітну тематику, які представляють Valdres Folkemuseum, Hallingdal Museum, Buskerudmuseet, Jærmuseet та інші. На сторінці цифрового музею міститься інформація про понад 300 музеїв Норвегії та Швеції із конкретними описами колекцій, картами, контактними даними, близько 2 млн. оцифрованих фотокарток. Цифровий музей був адаптований для користувачів з ослабленим зором або ж з вадами зору. Відповідно до Керівництва щодо забезпечення доступності веб-контенту (WCAG v1.0) розробники використовують системи, які чітко відокремлюють структуру і форму тексту. Також користувачі можуть змінити розмір тексту та цифрового зображення за допомогою сполучень клавіш. Типи контенту: фотографія, предмети, ремесла, образотворче мистецтво, архітектура, експозиції (виставки), папки, статті [187].

Іншим прикладом може слугувати Віртуальний музей Канади (з 2021 року Цифровий музей Канади (Digital Museums Canada) — канадський національний цифровий музей, який об'єднує понад 3000 музеїв і має у своїй колекції 900 000 цифрових зображень та 600 віртуальних експонатів.

Аналізуючи вищесказане, виділимо позитивні практики застосування цифрових технологій у формуванні сучасного експозиційного простору. Серед них:

- розвиток та налагодження музейної комунікації (використання мультимедійних технологій та інтерактивних методик при побудові музейної експозиції дозволяє створити якісний процес комунікації);
- доступність інформації (інформаційне наповнення експозиції зрозуміле та доступне);
- підвищення атрактивності музейної експозиції;
- вирішує проблему «інформаційної самотності» в музеї, з якою стикається сучасний відвідувач при перегляді класичної експозиції;
- підвищує можливості музейної експозиції, вирішує проблему доступності та інклюзивності;
- сприяє розвитку та розширенню експозиційного простору.

Негативні практики пов'язані із надмірним використанням цифрових технологій у музейній експозиції, що спричиняє відволікання від музейного предмета. Прикладом, на наш погляд, може слугувати експозиція музею Фредеріка Шопена у Варшаві, яка у 2010 році була повністю реорганізована. В результаті первинна концепція музею була втрачена. Автентичні експонати розсіюють свою інформативність серед технологічно оснащеної музейної експозиції. Водночас слід згадати про ризики, які пов'язані із технологічними збоями в роботі апаратного забезпечення, що може призвести до зниження якості організації експозиційного середовища. Іншим негативним чинником застосування цифрових технологій в музейній експозиції може бути низький рівень підготовленості відвідувачів як технічних користувачів.

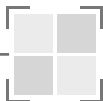
У зв'язку з цим можемо зробити наступні висновки:

1. Застосування цифрових технологій в експозиційній практиці здійснюється у двох основних аспектах: створення цифрових об'єктів, які покликані доповнювати музейну експозицію віртуальними матеріалами; формування окремих віртуальних експозиційних просторів, які функціонують на основі уже створених фізичних експозицій або ж можуть існувати онлайн.



2. Цифрові об'єкти в експозиційному середовищі представлені двома основними категоріями: звукові об'єкти (аудіоефекти, аудіо-екскурсії, аудіоетикетки); візуальні об'єкти (3D-об'єкти — фізичні та віртуальні, фотографії). Окремі експозиційні простори розподіляються на віртуальні експозиції — статичні та динамічні, онлайн-музеї, інтернет-платформи — інформаційні музейні та навчальні або освітні.

3. Використання цифрових технологій може мати як позитивні, так і негативні наслідки. Проектування музейних експозицій потребує особливих знань та чіткого означення їх предметно-просторового задуму.



### **3.2. МУЛЬТИМЕДІЙНІ ЗАСОБИ В МУЗЕЙНІЙ ЕКСПОЗИЦІЇ**

Однією із найважливіших видів діяльності музею є експозиційна, адже її місія — представлення та репрезентація музейних предметів, які, зі свого боку, покликані виконувати соціально-просвітницьку та культурну функції. Сучасна культура в умовах інформаційного суспільства дає можливість користуватися різноманітними культурними продуктами. Нині завдяки використанню новітніх технологій не обов'язково відвідувати виставки творів мистецтва, аукціони, арт-ярмарки. Твори мистецтва можна споглядати онлайн. Тому при перегляді традиційної музейної експозиції сучасний відвідувач, на нашу думку, може стикатися з проблемою «інформаційної самотності». Відповідно застосування мультимедійних засобів у музейній експозиції питання нагальне.

Сучасні дослідники розглядають мультимедіа-технології як взаємодію різних цифрових продуктів — відео- та аудіоефектів, тексту, звуку, графіки, фото, які відбуваються у певному форматі та реалізуються шляхом керування інтерактивного програмного забезпечення з використанням сучасних технічних і програмних засобів [23, с. 327;

143, с. 173]. О.Б. Борисюк зазначає, що мультимедіа — це комп'ютерні інтерактивні системи, що поєднують обробку і відтворення даних в окрему комп'ютерну систему [29, с. 107]. Тобто мультимедіа являють собою апаратне забезпечення, що відтворює певні цифрові продукти. Водночас мультимедіа-технології покликані створювати інтерактивні простори і залучати відвідувачів до взаємодії із середовищем.

За типами мультимедійні технології поділяють на лінійні, які не передбачають взаємодію із користувачем, та нелінійні, які, навпаки, покликані залучити до мультимедійного середовища якомога більшу кількість глядачів [149, с. 217]. Дослідник В. Северин пропонує класифікувати мультимедіа за принципом передачі інформації і виокремлює мультимедіа, які відображають інформацію, озвучують і створюють світлові ефекти [144]. Натомість науковці Н.С. Брижаченко та Т.Р. Сафонова наголошують на важливості ступенів взаємодії користувача із мультимедійними засобами і виділяють сенсорні системи, проєкційні системи та безконтактні сенсорні контролери [31; 143, с. 174]. Важливо зазначити, що достатня наукова розробленість класифікації мультимедіа свідчить про актуальність їх застосування в практичній діяльності музею.

Смирний виділяє кілька основних підходів до експлуатації мультимедіа: «поєднання мультимедійних та автентичних експонатів в одному просторі, створення окремих мультимедійних просторів, об'єднання мультимедійних технологій у предметно-експозиційну структуру музеїв та їх комплексів» [149, с. 219]. На основі цього можемо стверджувати, що мультимедійні технології є невід'ємною складовою музейної експозиції.

Під час проєктування музейних експозицій активно застосовуються мультимедійні апаратні засоби, серед яких інтерактивні столи, інформаційні кіоски, мультимедійні дисплеї тощо. Спробуємо розглянути приклади найпопулярніших мультимедійних засобів в експозиціях музеїв та обґрунтувати необхідність їх використання і значення у формуванні експозиційного середовища загалом.

Найпоширенішим прикладом мультимедіа в експозиції є *інформаційні кіоски* — своєрідні «інтерактивні консультанти» з широкими функціональними ресурсами та можливостями. В їх основу покладено програмне забезпечення або довідково-інтерактивну систему. Інфор-

маційні кіоски являють собою пошукові системи із відомостями про експонати та експозиції [146]. Прикладом застосування таких мультимедіа у музейній практиці може слугувати експозиція Національного музею «Меморіал пам'яті жертв голодоморів», в якій мультимедійні апаратні засоби виступають у ролі «книг пам'яті» — містять світлини та інформацію про трагічні наслідки історичних подій — свідчення очевидців, архівні матеріали, листування тощо.



Рис. 3.2.1. Приклади застосування мультимедіа в музейній експозиції  
Інформаційний кіоск, експозиція Національного музею  
«Меморіал пам'яті жертв голодоморів»

Здебільшого інформаційні кіоски також містять інформацію про систему навігації виставковими залами, дозволяють розмістити рекламу і залучити потенційних партнерів чи спонсорів. У добу активного використання смартфонів та персональних комп'ютерів відвідувач має змогу миттєво отримати інформацію та швидко задовольнити інформаційні потреби.

Зокрема, такий інформаційний кіоск встановлений поруч зі скульптурою Давида у Флоренції (Італія). Зважаючи на величезний розмір скульптури (п'ять із половиною метрів), відвідувачі не завжди можуть

розглянути деталі та вивчити шедевр Мікеланджело. На допомогу приходить сенсорний кіоск, на екрані якого кожен відвідувач може «облетіти» скульптуру з усіх ракурсів і сторін і уважно розглянути всі деталі, що цікавлять. Під час реставрацій, що проводяться періодично, встановлений кіоск є надзвичайно доречним та актуальним [64; 65].

Одним із найпопулярніших мультимедійних засобів, що використовується під час проєктування інтерактивних експозицій, є *інтерактивний стіл* — міні-мультимедійний центр, який дозволяє взаємодіяти одночасно кільком інтерактивним додаткам та здійснювати процес комунікації одночасно кільком відвідувачам. Актуальні інтерактивні додатки для музеїв — мозаїки у вигляді монет чи банкнот; розміщення монет у порядку їх виникнення та історичного розвитку. Вони допоможуть звернути увагу відвідувачів на особливості та деталі предметів, що експонуються. Нахилена конструкція ідеально підходить для виставок, музейних екскурсій та інсталяцій.

Варто зазначити, що інтерактивні столи або інтерактивні комплекси здійснюють свою діяльність на базі спеціального програмного забезпечення, що розроблене з урахуванням інформаційних потреб відвідувачів галерей, музеїв, виставок. Вони дозволяють: розмістити інформацію про експонати, яскраві фото і презентації, доповнюючи їх описом; проводити анкетування та опитування; збирати відгуки відвідувачів про ті чи інші предмети; анонсувати нові події та заходи, розширювати музейну аудиторію. Інтерактивні столи зазвичай мають багатомовний інтерфейс, що дозволяє подавати інформацію кількома мовами [65; 146].

Так, після реконструкції та оновлення музейної експозиції Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie) широко використовує інтерактивні столи та підібрані за тематикою інтерактивні додатки. Сьогодні його відвідувачі мають змогу складати мозаїку візантійської фрески XIII століття та в такий спосіб вивчати деталі образів святих, розглянути і порівняти техніку малюнків та ін. Національний музей у Варшаві був заснований ще в 1862 році. Як провідний музей міста Варшави він складався з колекцій ряду інших музеїв і організацій, поступово охопивши твори різних видів і жанрів мистецтва. Сьогодні у ньому зберігається понад 780 000 експонатів. Це колекції стародавнього і середньовічного мистецтва, картини

польських та іноземних художників, колекції ювелірних виробів, східних мистецтв, сучасного польського мистецтва, польського та європейського декоративного мистецтва, а також багато тимчасових виставок [203].

Іншим прикладом такого виду мультимедіа є інтерактивні столи, що представлені в експозиції Музею становлення української нації. Вони призначені розкривати найяскравіші віхи української історії в інтерактивній формі. Оцифровані 3D-експонати за допомогою сенсорної панелі можна збільшувати та роздивлятися. Крім 3D-об'єктів, інтерактивні столи містять велику кількість інформації, подану в доступній та зрозумілій формі для відвідувача. Так, можна вивчати історію України, обираючи різні періоди та епохи – скіфський час, трипільська культура, Київська Русь, козацька доба, незалежна Україна тощо. Для відтворення атмосфери того чи іншого періоду в експозиції музею використовуються технології 5D – звуки та запахи. Саме тому під час перегляду експозиції відвідувач повністю занурюється в атмосферу музею, стає безпосереднім учасником історичних подій.



Рис. 3.2.2. Приклади застосування мультимедіа в музейній експозиції  
Інтерактивний стіл, експозиція Музею становлення української нації

Наприклад, «у Музеї банку Кореї на мультимедійних столах можна пограти в ігри, що стосуються різних аспектів фінансової грамотності: планування власного бюджету, збільшення чи зменшення облікової ставки» [109].

Мультимедійні дисплеї являють собою широкоформатні екрани, які ідеально підходять для створення інтерактивного простору. Мультисенсорність екрана дозволяє доторкатися до зображення, прокручувати його, міняти масштаб. Технологія Multi-Touch значно розширює технології роботи з наповненням та контентом, дозволяє працювати у додатку одночасно кільком відвідувачам. Прикладом використання інтерактивних панелей в експозиції музею може слугувати інтерактивний простір Музею науки Малої академії наук України. Середовище організоване таким чином, що інтерактивні панелі, що розміщені по периметру експозиції, доповнюють її, вони пропонують відвідувачам переглянути уривки інтерв'ю та кінострічок, прослухати коментарі-роз'яснення щодо окремих експонатів. Слід зазначити, що в такому разі мультимедійні засоби виступають як доповнення до традиційної експозиції та підпорядковуються єдиній предметно-просторовій концепції її організації.

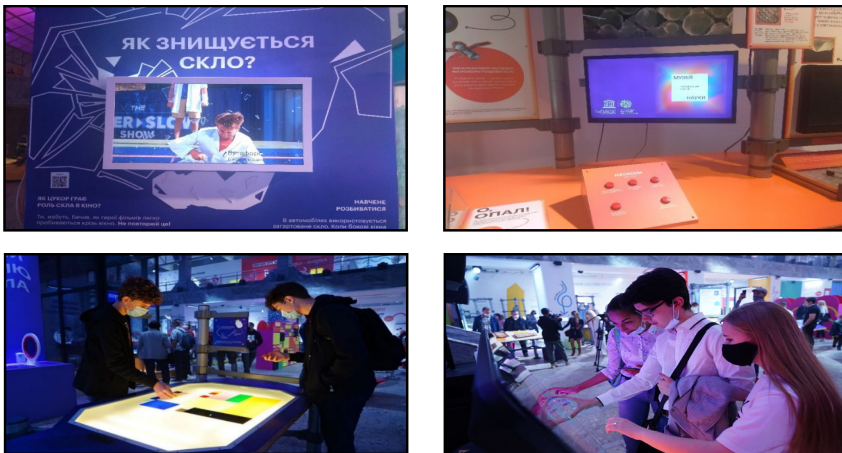


Рис. 3.2.3. Приклади застосування мультимедіа в музейній експозиції  
Інтерактивна панель, експозиція Музею науки Малої академії наук України



Для прикладу, у Музеї грошей Банку Португалії одна з мультимедійних панелей «запрошує» зіграти в інтерактивну гру: використовуючи свій квиток, відвідувачі ловлять віртуальні монети на екрані. Крім цього, зробивши своє фото, на одному із мультимедійних екранів можна сконструювати монету із власним зображенням [109]. Прикладом інших інтерактивних рішень слугує експозиція Археологічного музею м. Познань (Польща). Завдяки інтерактивному екрану можна в деталях ознайомитися з великою кількістю експонатів, дізнатися про їх історію та функціонування, а також познайомитися з віртуальними експонатами, які не представлені в експозиції або втрачені за певних причин. У музеї також можна складати пазли музейних предметів експозицій, відповісти на запитання візуальної фотоанкети тощо.

Варто підкреслити, що використання апаратних мультимедіа в експозиційній практиці дозволяє відвідувачу в інтерактивній формі отримати всю необхідну інформацію. Водночас на зміну традиційним тач-панелям приходять технологія кінект (Kinect Microsoft). Це датчики руху, які працюють у прив'язці з ігровою консоллю [65]. Такий функціонал дозволяє керувати тим, що відбувається на екрані, не торкаючись його. З іншої сторони, сучасні інтерактивні музейні експозиції в майбутньому використовуватимуть технологію доповненої реальності, яка дозволить додавати до реального світу віртуальні об'єкти.

Ще одним із різновидів мультимедійного апаратного забезпечення музейної експозиції є *відеостіни*. Вони являють собою особливу форму спеціального мультимедійного обладнання, які об'єднують кілька дисплеїв в один екран і можуть транслювати відео із великої кількості джерел. Складаються відеостіни із екранів і відеопроцесора. Відеостіни бувають кількох типів:

- відеостіна-екран, що являє собою єдину монолітну конструкцію у вигляді екрана та не містить швів. Робота модулів такої стіни відбувається через спеціальні контролери, якими оснащені модулі;
- відеостіна-відеокуб складається зі спеціальних модулів-відеокубів, які поєднуються між собою. Якість відеозображення залежить від кількості використаних модулів відеокубів;
- відеостіна-дисплей також являє собою єдину систему у вигляді одного дисплея. Є досить зручними у використанні за рахунок своєї



легкості. Мають екран із досить тонкими рамками та непомітні шви (близько 1 мм).

Музей ArtLab (Швейцарія) в одній зі своїх лабораторій — цифрова лабораторія Джазового фестивалю в Монтрі — транслює оцифровані відеозаписи фестивалю за допомогою спеціального цифрового обладнання — відеостіни, яка має вигнуту форму і дозволяє переглядати відеозаписи з будь-якого ракурсу та створює ілюзію сценічного простору. Архів відеозаписів становить понад 5000 оцифрованих записів концертів і включений ЮНЕСКО в реєстр «Memory of the World» як унікальний [151, с. 125].

Іншим прикладом може слугувати галерея ArtLens у Художньому музеї Клівленда. Вона оснащена відеостінами, при проектуванні яких застосовано технологію кінекту (Kinect Microsoft). Це датчики руху, що працюють у прив'язці з ігровою консоллю Xbox. Функціонал дозволяє керувати тим, що відбувається на екрані, не торкаючись його. На наш погляд, технологія Kinect є надзвичайно актуальною в епоху COVID-19, оскільки покликана мінімізувати взаємодію із подібними мультимедійними засобами.

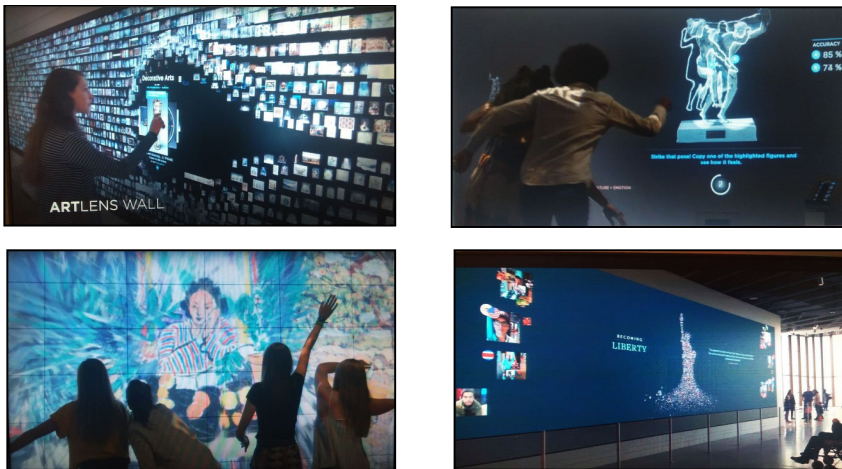


Рис. 3.2.4. Приклади застосування мультимедіа в музейній експозиції  
Відеостіна, експозиція ArtLens у Художньому музеї Клівленда

Це можливо тоді, якщо такий функціонал закласти в приміщення музею на початковому етапі його проектування. Наприклад, у музеї Мельбурна для показу цифрових проєктів існує спеціальна «learning lab». При цьому використовуються стіни і підлога, що оснащена спеціальним обладнанням — відеостінами.

*Голограми* також активно використовуються для формування сучасного експозиційного середовища музею. Голограма — це об'ємна оптична копія реального предмета, яка створюється шляхом запису зображення предмета на світлочутливу пластину або на плівку за допомогою лазерної техніки. Під впливом пучка світла це зображення відтворюється в натуральну величину (або зміненому вигляді). Голографія дає можливість виготовляти об'ємні копії історичних реліквій (голограми булави Богдана Хмельницького, мумії доісторичної людини тощо) [100, с. 13].

Фактично голограма — це специфічна технологія фотографування, за допомогою якої створюються тривимірні об'ємні зображення експоната. Голограми можемо реалізувати у музеї завдяки використанню проєкторів. Сучасні моделі проєкторів здатні створювати величезну кількість 3D-ефектів. Серед них голографічні відеопроекції, які створюються завдяки використанню прозорих плівок. Просторові голограми є досить актуальними в сучасному інформаційному суспільстві і використовуються у багатьох сферах людської діяльності. Зокрема, можуть створюватись голографічні інтер'єри, портрети сучасників, а також голограми творів скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва. Створення голограмної копії з твору мистецтва — робота тонка та творча, що вимагає спеціальних знань у галузі мистецтвознавства [100, с. 13].

У Національному музеї американських індіанців у Вашингтоні такий прийом застосований до експонування предметів побуту та одягу представників різних племен. У музейній вітрині представлений справжній предмет — головний убір вождя одного з племен, що населяли північні частини сучасної Америки, а поруч розміщено обладнання, що створює правдоподібну ілюзію реального предмета — голограму. Таким чином, відвідувачеві видається можливим розглянути та дослідити тривимірне зображення з усіх боків, при цьому не контактуючи з автентичним експонатом.

Голограма — це унікальний експонат, який зустрічає на вході до Музею науки Малої академії НАНУ. Це набір технологій для точного запису, відтворення та переформатування хвильових полів. Фотопластинка за допомогою випромінювання отримує об'ємні зображення. Вона фіксує не саме зображення, а структуру відбитої від предмета світлової хвилі. Потім система відображає картинку і показує голограму [107].

Слід зазначити, що перевагами сучасного цифрового обладнання є те, що інтерфейс мультимедійних технологій простий і зрозумілий. Це дозволяє відвідувачам мати доступ до інтерактивів без спеціальних навичок програмування, а власникам швидко наповнювати і підтримувати систему. Розподілена система зберігання і оновлення контенту дозволяє використовувати рішення для віддаленої мережі. Застосування цифрового обладнання при проєктуванні музейної експозиції вирішує безліч завдань, що пов'язані з реалізацією її концепції чи ідейного задуму. Зокрема, використання мультимедійних технологій підвищує доступність інформації, її атрактивність, налагоджує комунікаційні зв'язки. Проте використання мультимедійних технологій в експозиційній практиці як самоцілі може призвести до відволікання від музейного предмета.

На основі вищезгаданого можемо зробити наступні висновки:

1) Мультимедійні технології в музейній експозиції представлені апаратними засобами, серед яких можемо виділити засоби відображення інформації — інтерактивні столи, панелі, інформаційні кіоски, відеостіни, голограми;

2) Інтеграція мультимедійних засобів в експозиційне середовище відбувається шляхом доповнення вже існуючої експозиції або ж шляхом створення окремого мультимедійного простору;

3) Принциповим для музейної експозиції, в основі якої лежить автентичний музейний предмет, є частковий синтез мультимедійних технологій в експозиційне середовище, оскільки надмірне використання мультимедіа може призвести до відволікання від автентичного експоната.



### **3.3. ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ПРЕДМЕТНО-ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МУЗЕЮ**

Проектування сучасної музейної експозиції відходить від концепції осмислення відвідувачами оточуючої дійсності через її споглядання. Тенденцією сьогодення є сприйняття і дослідження реальності через органи чуття та емоції, які виникають у процесі пізнання. Технології VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена реальність) покликані забезпечити більш якісну взаємодію із фізичним та віртуальним експозиційним середовищем, ніж звичайне комп'ютерне забезпечення, адже вони безпосередньо діють на емоційний стан та світосприйняття людини.

«Віртуальна реальність (virtual reality, VR) – створений технічними засобами світ, який передається людині через її відчуття: зір, слух, дотик та інші. Віртуальна реальність імітує як вплив, так і реакції на вплив. Для створення переконливого комплексу відчуттів реальності комп'ютерний синтез властивостей і реакцій VR проводиться у реальному у часі» [78; 196]. Фактично технології віртуальної реальності створюють власні світи, які не дотичні до фізичного світу.

Якщо VR створює штучні світи, то AR (доповнена реальність) вносить до реального світу окремі штучні об'єкти, серед яких можуть бути відео, зображення, тексти, інтерактивні фігури. Сучасні дослідники виділяють ще третій тип комп'ютерної реальності — *змішана реальність* і розглядають його як «проектування тривимірних віртуальних об'єктів або голограм на фізичний простір, що дає змогу переміщатися навколо віртуального об'єкта, оглядати його з усіх боків і у разі потреби всередині» [39, с. 233].

Технології віртуальної, доповненої та змішаної реальності дозволяють формувати нові експозиційні середовища і простори, створювати «ефект присутності» та забезпечити якісний процес пізнання шляхом використання інтерактивних рішень. Дослідниця Т.Є. Фадеева, підкреслюючи особливу роль технологій VR у збереженні культурних цінностей, наголошує на тому, що процес відтворення матеріальних культурних цінностей є потужним вектором розвитку VR. Саме матеріальна культурна база є запорукою формування та збереження культурної самоідентичності народу. Потрібна постійна громадська робота з усвідомлення особливостей своєї культури, її оцінка в історії та в порівнянні з іншими культурами, розуміння її відмінності та цілісності в умовах глобалізації [159, с. 7]. Тому саме в напрямку розвитку культури можуть бути використані технології VR та AR.

Концепція віртуальної реальності виникає в епоху науково-технічного прогресу, що розпочинається у першій половині XX століття та супроводжується стрімким цивілізаційним розвитком.

Так, перші обґрунтування VR були опубліковані у науково-фантастичних журналах. Зокрема, у виданні «Чудесні історії» з'являється розповідь Лоуренса Менінга «Людина, котра прокинулась» (1933 рік). Автор розповідає про штучно створену реальність, в якій перебуває людство, забуваючи про реальний світ. Американський фантаст Стенлі Вейбаум у оповіданні «Окуляри Пігмаліона» (1935 рік) описує окуляри, що створюють ілюзію реальності. За цією ж тематикою опубліковані розповіді Станіслава Лема «Старовинні ящики професора Конкорана» (1960 рік) та Уільяма Гібсона «Спалення Хром» (1982 рік) [88]. Теоретичні напрацювання та розробки сьогодення у сфері VR лягли в основу створення кінострічок, перегляд яких дає розуміння людству, який світ чекає на його в майбутньому.

Практичні результати впровадження віртуальної реальності у реальну дійсність з'являються у другій половині ХХ століття. Варто зазначити, що у 1960-х роках систему для створення VR із назвою «Sensorama» розробив американський кінематографіст М. Хейліг та дав можливість користувачам вперше отримати мультисенсорний віртуальний досвід. Наступні розробки пов'язані з фахівцями в галузі інформатики А. Сезерленда та Дж. Ланье, перший з яких удосконалив систему віртуальної реальності, а другий у 1989 році обґрунтував поняття «віртуальна реальність» [157, с. 311]. Сучасні напрацювання в цій царині пов'язані із удосконаленням технічного забезпечення VR, а також впровадженням запахів та смакових якостей, які повинні відчувати користувачі у процесі взаємодії з віртуальною реальністю. Технології віртуальної та доповненої реальності є відносно новими і перебувають ще на етапі свого розвитку, однак вимоги сьогодення дозволяють інтегрувати їх у всі сфери наукової та практичної діяльності, зокрема і музейної.

Сучасні практичні розробки та дослідження у сфері застосування віртуальної реальності виділяють три типи їх реалізації — «технологій VR з ефектом повного занурення у віртуальний світ, без ефекту занурення та технології зі спільною інфраструктурою» [196]. Компанія LOOKINAR, що займається проектуванням та реалізацією віртуальних проєктів, класифікує види віртуальної реальності за типами пристроїв, які використовуються для її відтворення. Відповідно до нього LOOKINAR пропонує: «Desktop VR (настільна VR), Standalone VR (автономна VR), Mobile VR (мобільна VR), Web VR (Веб-VR) [199]:

- *настільна VR* є класичною. Щоб зануритися в симуляцію, потрібен спеціальний шолом і комп'ютер із програмним забезпеченням. Також потрібна система стеження в просторі, що складається з датчиків, які прикріплені до тіла. Цей метод дозволяє досягти найвищої якості зображення та безперебійної трансляції;

- *автономна VR* дозволяє бути учасником віртуальної реальності без персонального комп'ютера, оскільки гарнітура працює автономно. Однак відзначається невисокою якістю зображення та графіки;

- *мобільна VR* дає змогу зануритися у віртуальну реальність за допомогою мобільного телефона і пристрою, який перетворює теле-

фон на VR-окуляри. Такий прилад демонструє зображення для двох очей на одному екрані, а також реагує на обертання голови і дозволяє переглядати простір навколо;

– *веб-VR* забезпечується спеціальними гаджетами VR, що підключаються до персонального комп'ютера та активуються у браузері.

Імплементация технологій віртуальної та доповненої реальності в експозиційне середовище — практика, яка набирає популярності, адже покликана розв'язати безліч питань, що пов'язані з доступністю, розвитком, розширенням музейної експозиції; віртуальним відтворенням втрачених фрагментів пам'яток чи експонатів; забезпеченням її інтерактивності та інформаційної доступності для усіх категорій відвідувачів завдяки сучасній мові технологій.

Дослідивши та проаналізувавши експозиційне середовище провідних музеїв світу, можемо виділити наступні види музейних експозицій із використанням технологій віртуальної, доповненої та змішаної реальностей:

*Експозиційне середовище з ефектом повного занурення або ефектом присутності* — це штучно створений віртуальний світ, який дозволяє в деталях ознайомитися із віртуальним експозиційним середовищем і створює ефект присутності, забезпечується високотехнологічним апаратним обладнанням. Такий тип музейних експозицій створюється на основі технологій VR.

Так, Kansallismuseo (Національний музей Фінляндії) за допомогою технологій віртуальної реальності дозволяє зануритися в картину О. Екмана «Відкриття сейму 1863 р. Олександром II», а кожен бажаючий може стати учасником визначних історичних подій [197]. Гарнітура VR дає можливість відвідувачам роздивитися Дзеркальний зал із перспективи 3D та комунікувати із персонажами, які зображені на картині. Слід зазначити, що технологіями VR обладнана вся частина експозиції, яка детально розповідає про політику Фінляндії в 1860-х рр.

Іншим прикладом може слугувати просвітницький проект Лувру «Mona Lisa: Beyond the Glass at The Louvre», який став частиною масштабної виставки до дня святкування 500-річчя Леонардо да Вінчі. Він також використовує технології віртуальної реальності при перегляді картини «Мона Ліза» [200]. За допомогою інтерактивного дизайну,



звучу та анімованих зображень користувачі дізнаються про деталі картини, наприклад, про текстуру дерев'яної панелі та про те, як плин часу змінив її зовнішній вигляд. Функціонал доступний п'ятьма мовами, крім того, його можна завантажити в магазині додатків VR VIVEPORT, iOS та Android.



Рис. 3.3.1. Приклади застосування технологій VR у музейній експозиції  
Проект «Mona Lisa: Beyond the Glass at The Louvre», Лувр

Подібний проєкт було реалізовано у Великій Британії. Так, у лондонській галереї Tate Modern за допомогою технологій VR експозиціонери створили захоплюючу експозицію «Ретроспектива Модільяні». Відвідувачі змогли відчувати повне занурення в 3D-модель паризької студії художника. Спочатку як шаблон було використано



власне приміщення студії. Однак після ретельного дослідження музею створив точне відтворення останньої майстерні художника, як це було 100 років тому. В цьому разі VR є цінним інструментом та способом передати почуття, налагодити зв'язок відвідувача зі світом, художником.

Натомість Національний музей природної історії у Парижі створив експозиційну інсталяцію VR, що присвячена еволюції як явищу. Відвідувачі за допомогою спеціальної гарнітури повністю занурюються в подорож відкриттів. Вони можуть досліджувати зв'язки між видами, розглядаючи тварин, комах зблизька та в масштабі. Основне завдання музею — зробити експозицію та її концепцію доступною та зрозумілою для відвідувача.

*Експозиційне середовище без ефекту занурення* — імітація ситуації, явища чи процесу з використанням аудіовізуального супроводу, відеосупроводу, зображення та керування віртуальною реальністю за допомогою контролерів. Такий тип музейних експозицій створюється на основі технологій доповненої діяльності. Найпростішим продуктом реалізації AR-технологій в музеях є QR-коди (мітки), відсканувавши які, можна отримати інформацію про об'єкти, які експонуються (автор, рік, короткий опис сюжету), а також експозиційну карту, яка допоможе і спрямує під час відвідування експозиційних залів.

До прикладу, у межах курсу Sensorama Academy для Національного художнього музею України (NAMU) було створено додаток із використанням AR. У результаті досліджень було виявлено, що виставковий зал № 1, який експонує твори мистецтва XII–XX століть, є досить інформаційно насиченим і викликає певні труднощі у відвідувачів, що пов'язані зі сприйняттям інформації. Додаток AR покликаний вирішити ситуацію з інформаційним перенасиченням експозиції. Його застосування дозволяє прикріпити до об'єктів, що експонуються, відповідну інформацію. Водночас у процесі створення AR-додатку було протестовано всі кольори та шрифти, запущено аудіосупровід для людей із вадами зору, що дозволяє говорити про елементи інклюзивності експозиції NAMU. Додатки AR також розроблено для Національного музею «Чорнобиль», Музею історії України у Другій світовій війні, Музею історії міста Києва [110].

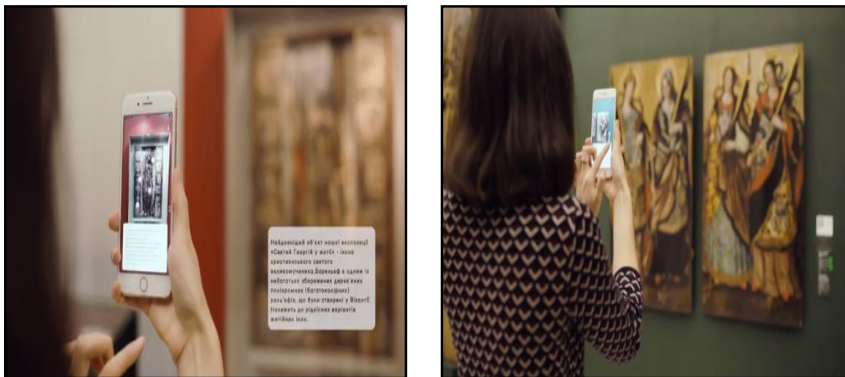


Рис. 3.3.2. Приклади застосування технологій AR у музейній експозиції  
Експозиція NAMU (Національний художній музей України)

Іншим прикладом може слугувати взаємодія відвідувача із музейною експозицією завдяки використанню віртуальних технологій. Так, у Natural History Museum (Музей природничої історії, Лондон) пропонуються екскурсії, що озвучуються сером Девідом Атенборо. Екскурсант перебуває сам на сам із оповідачем і може взаємодіяти із експонатами і експозицією за допомогою джойстиків [205]. Відвідавши технологічну екскурсію, відвідувач зможе дізнатися набагато більше інформації, ніж при звичайному її перегляді. На наш погляд, це дає можливість музеям залучити до експозиції якомога більшу аудиторію відвідувачів. Коли у Художній галереї Онтаріо (Art Gallery of Ontario) музейну експозицію доповнили об'єктами доповненої реальності, технологія AR працює через планшет, який потрібно навести на твір мистецтва. Таким чином відвідувачі активно долучаються до експозиційного середовища музею і починають взаємодіяти з експонатами. Зокрема, експонати-картини можуть оживати.

*Експозиційне середовище зі спільною інфраструктурою* — це віртуальне середовище, яке створюється шляхом проєкції або накладання віртуальних моделей експонатів на фізичні експозиції. Створення 3D-моделей відбувається поетапно і передбачає виконання різнопланових дослідницьких, дизайнерських та технічних завдань.

Науковці Д. Родіонова та О. Сергєєв виділяють три основні етапи у створенні 3D-експонатів:

- перший етап — збирання інформації про об’єкт, вивчення графічних матеріалів, фотознімків; пошук деталей, яких не вистачає для якісного відтворення об’єкта; віртуальне відтворення цих деталей за допомогою програм 3DSMAX та ZBrush;
- другий етап — моделювання експоната, що пов’язане з детальним опрацюванням його особливостей. Така робота часто вимагає додаткових знань з історії, архітектури, природознавства, ботаніки тощо;
- третій етап — технічний, передбачає створення інтерактивної моделі, монтаж та налаштування відеопроєкційного обладнання, вибір режиму роботи, проєкційної відстані тощо [131, с. 53].

Прикладом експозиційного середовища зі спільною інфраструктурою може бути експозиція єгипетського залу Нового музею у Берліні. Додаток «Artheon Virtual Museum» із технологіями VR представляє 3D-об’єкти та експозицію Метрополітен-музею (Нью-Йорк), Рейксмузею (Амстердам), Нового музею (Музейний острів, Берлін) та дозволяє в найдрібніших деталях переглянути експонати, покрутити їх, поринути в атмосферу справжності експозиційного середовища.



Рис.3.3.3. Приклади застосування технологій VR в музейній експозиції  
Бюст цариці Нефертіті з технологіями VR, Новий музей, Берлін

Досить цікавим є проєкт компанії Handbuilt Creative, яка створює 3D-моделі доісторичних істот, зокрема динозаврів, де до деталей пророблено будову скелета і повністю відтворено поведінку рептилії. Такі віртуальні експонати можна розміщувати у експозиціях етнографічних, природничих та історичних музеїв. Також слід зауважити, що технології доповненої реальності дозволяють створювати **3D-об'єкти** фондів та архівів музеїв. Зокрема, за допомогою додатку AR можна переглянути 3D-модель архіву NAMU, де зберігається усі колекція музею, що дає змогу відвідувачам вийти за межі постійної музейної експозиції [110].

Віртуальна та доповнена реальність реалізується на основі спеціального технічного обладнання. Основні види апаратного забезпечення VR та AR, які використовуються в експозиційній практиці, наведемо на Рисунку 3.3.4.



Рис. 3.3.4. Основні види апаратного забезпечення VR та AR у музейній експозиції

Спеціальні апаратні засоби VR — це спеціалізовані шоломи, на скло яких виводиться необхідна важлива інформація, та окуляри доповненої реальності. Шоломи можуть бути обладнані сенсорними датчиками, гіроскопами та акселерометрами, що здатні реагувати

на рух людини та визначати її положення у просторі. Керування віртуальною реальністю здійснюється завдяки контролерам — це джойстик, миша чи маніпулятор. Технологічний розвиток прискорив удосконалення шоломів VR, сьогодні вони більше схожі на окуляри і мають назву гарнітура VR. Костюми віртуальної реальності призначені для збільшення імерсивності занурення у VR-середовище, завдяки чому перебування стає більш реалістичним, а відчуття віртуально простору стають сильнішими та динамічнішими. Однак слід зауважити, що гарнітури віртуальної реальності ще не отримали масового розповсюдження в музеях і являють собою переважно ексклюзивні та одиночні проекти.

Апаратне забезпечення, що підтримує AR, — це смартфони, планшети, окуляри, комп'ютери та ігрові консолі. Доповнена реальність може реалізовуватись на практиці за допомогою маркетів — QR-кодів, які показують запрограмований результат лише тоді, коли сенсор його зчитує; за допомогою системи глобального позиціонування (GPS — Global Positioning System), цифрового компаса, датчик швидкості або акселерометра, якими оснащено пристрій; за допомогою технології VIO (Visual Inertial Odometry), яка допомагає відстежувати позицію користувача та орієнтуватися в просторі за допомогою сенсорів та камери [85, с. 160].

Взаємодія із віртуальним експозиційним середовищем може здійснюватися через *мобільні музейні додатки*. Вони є досить практичними у використанні, оскільки працюють з операційними системами Android та iOS і можуть залучати до взаємодії широке коло відвідувачів. Популярними мобільними додатками, які отримали велику кількість завантажень на цифрових платформах, є застосунки Kunstkamera, Музей Ермітаж, Guggenheim, Musee du Louvre HD, Track Holodomor History.

Так, Kunstkamera — мобільний додаток, який дає можливість ознайомитися із експозиційними залами Музею антропології та етнографії ім. Петра Великого. Зокрема, застосунок пропонує до перегляду експозицію № 1 «Латинська Америка», експозицію № 2 «Північна Америка», експозицію № 3 «Японія» та № 4 «Китай. Монголія. Корея». Додаток дає змогу користувачам пограти в ігри або ж взяти участь у вікторинах за тематикою музею.

Музей Ермітаж — додаток, що пропонує відвідати експозиційні зали музею, насолодитися їх архітектурою, роздивитися деталі оформлення. Також дає можливість переглянути окремі експонати, прочитати або ж прослухати про них додаткову інформацію. Слід зазначити, що доступ до окремих експонатів є платним.

Guggenheim — додаток Музею Соломона Гуггенхайма, який якісно та реалістично передає атмосферу музею. Експонати можна подивитися у високій роздільній якості. За допомогою тривимірної моделі експозиційного залу користувач додатку має можливість переміщатися у просторі музею та детально розглядати окремі експонати. Додаток поділений на окремі розділи, в яких міститься посилання на офіційний веб-сайт музею, інформація про крамницю та музейне кафе. Через застосунок можна придбати онлайн-квитки.

Musee du Louvre HD — мобільний додаток музею Лувр у Парижі. Його використання дозволить користувачам прогулюватися музейною експозицією та вивчати інформацію про важливі експонати. Однак аби детально розглянути Джоконду Леонардо да Вінчі, потрібно придбати дозвіл. Загалом додаток дуже важкий за своїм розміром, тому переходи між його структурними розділами відбуваються досить повільно.

Цікавою версією українських музейних програм є Track Holodomor History — застосунок, що є офіційним додатком Національного музею «Меморіал пам'яті жертв голодоморів». Він розповідає про трагічні сторінки історії українського народу, дає можливість познайомитися із оцифрованими фотокартками та спогадами очевидців. Розроблена з мітками карта дозволяє переглянути місця поховань людей, які загинули внаслідок голодомору 1932–1933 років. Основним важливим функціоналом є те, що експонати мають детальні описи та інформацію, яка відкривається лише при наближенні до музею більше, ніж на 400 метрів. Незважаючи на те, що застосунок розроблений лише у 2020 році, він має значну кількість завантажень у Appstore та Google Play, що свідчить про актуальність теми, яку він розкриває [111].

Загалом додатки для мобільних пристроїв є не досить практичними у використанні. Деякі з них є платними або ж розділи експозицій чи перегляд окремих експонатів потребують додаткової оплати. Мобільні застосунки не можуть відтворити колекцію чи експозицію музею повністю, оскільки оцифрування експонатів потребуватиме

багато пам'яті. Також слід відмітити, що якість оцифрованих предметів бажає кращого. Однак застосування мобільних додатків сприяє розвитку та розширенню музейної експозиції та її виходу за межі фізичного приміщення.

Сьогодні активно впроваджуються проекти із реалізації технологій віртуальної реальності в найрізноманітніших сферах, зокрема, і в сфері культурного туризму. Не менш цікавим є проєкт National Geographic Explore VR, який дозволяє відвідати Мачу-Пікчу, Перу і поринути у дивовижні цифрові реконструкції старовинних цитаделей інків. На основі платформ Oculus Go та Samsung Gear VR створено проєкт «Зустріч Рембрандта», який дозволяє поринути у віртуально створений світ XVII століття, познайомитися із художником, побувати у його будинку, відчути атмосферу голландського золотого періоду. Водночас National Geographic пропонує подібні проєкти «Енн Френк» та «Космічний політ» [204].

Досить актуальним є віртуальний простір музейних експозицій з елементами соціальної мережі, який може охоплювати велику кількість користувачів. Це є значною перевагою в порівнянні з технологіями VR повного занурення, який здатний залучати до віртуального світу лише одного користувача. Зокрема, міжнародний проєкт Cultural Heritage Experiences through Socio-personal interactions and Storytelling, профінансований Єврокомісією та спрямований на збільшення кількості відвідувачів музеїв, відкриває нові можливості взаємодії. Відповідно до нього було організовано дитячий проєкт «Подарунок Афіни», а учасники повинні знаходити статуї за їх контуром. В цьому разі технології доповненої реальності було використано для елементів створення музейної гри [152, с. 50].

Інститут Франкліна у Філадельфії у 2016 році запустив низку проєктів на основі віртуальної реальності. У рамках проєктів відвідувачі можуть використовувати віртуальну реальність, щоб подорожувати в глибини океану, на далекі краї космічного простору або навіть всередину людського тіла. Ця технологія дозволяє відвідувачам повністю зануритися в інтерактивну пригоду.

Проаналізувавши музейні експозиції музеїв світу, можемо виділити позитивні практики впровадження технологій віртуальної та доповненої реальності в експозиційній діяльності:

- розширюють можливості доступності музейної експозиції, адже експонати завдяки технологіям віртуальної реальності можна рухати, роздивлятися деталі, переміщати у просторі;
- сприяють розвитку та розширенню музейної експозиції, адже вона виходить за межі реального світу у віртуальному світі;
- технології VR та AR можуть компенсувати відсутність експоната під час організації виставок, оскільки дозволять якісно відтворити його 3D-модель;
- технології VR та AR можуть відтворити сам об'єкт, реконструювати подію відповідно до концепції музейної експозиції;
- технології AR вирішують проблему із інформаційним наповненням експозиції, адже дозволяють прикріпити до експоната необхідну текстову, аудіо- чи відеоінформацію;
- створюють ефект присутності, адже завдяки віртуальним технологіям відвідувач може бути залучений до процесу пізнання і стати учасником реальних історичних подій тощо;
- вирішує проблему «інформаційної самотності» в музеї, з якою стикається сучасний відвідувач при перегляді класичної експозиції;
- відтворення історичної реальності, отримання відвідувачами нового досвіду, інтерпретація середовища.

Однак існує і велика кількість недоліків, які полягають у надмірному використанні VR та AR технологій в експозиції та музеї загалом. Це може спотворювати її автентичний задум. Серед недоліків:

- неспроможність технологій VR забезпечити музейну комунікацію та соціальну взаємодію;
- відсутність групових та сімейних екскурсій, оскільки апаратне забезпечення віртуальної реальності призначене для одного користувача;
- висока затратність експозиційних проєктів із технологіями VR та AR;
- VR-технології для осіб з особливими потребами перебувають лише на стадії розробки, особливо гострим це питання є для людей із вадами слуху та зору;
- розробники VR-гарнітур рекомендують їх до використання особам із 12 років;



- складність імплементації віртуальних технологій в експозиційну практику пояснюється високим рівнем графічних зображень і складністю відтворення творів мистецтва, що може негативно відбиватися на кінцевих продуктах VR;
- надмірне використання в експозиційній практиці віртуальних технологій може знижувати інтерес відвідувача до автентичних об'єктів та реальних музейних експозицій як таких.

Загалом, технології віртуальної та доповненої реальності — це технології майбутнього, які стрімко розвиваються і активно впроваджуються в усі сфери нашого життя. Якщо вчені продовжать працювати над створенням більш потужних міні-процесорів або зможуть знизити витрати на виробництво віртуальних окулярів для роботи з комп'ютером, кожен бажаючий зможе дозволити собі вчитись, розважатися, працювати і спілкуватися у VR-середовищі. Розробка додатків віртуальної реальності набуває все більш масового характеру завдяки наявності нових інструментів. Через свою новизну і унікальність VR залишається одним із найпотужніших маркетингових інструментів, що привертають увагу відвідувачів до новітніх експозиційних рішень.

На основі вищезгаданого можемо зробити наступні висновки:

- 1) технології віртуальної та доповненої реальності є технологіями майбутнього, які активно впроваджуються в усі сфери людської діяльності, зокрема і в сучасну експозиційну практику;
- 2) існують наступні види музейних експозицій із використанням технологій віртуальної, доповненої та змішаної реальностей: експозиційне середовище з ефектом повного занурення або ефектом присутності, експозиційне середовище без ефекту занурення, експозиційне середовище зі спільною інфраструктурою.

---

### **Висновки до Розділу 3**

Проаналізовані нами експозиційні рішення провідних музеїв світу дають розуміння того, що застосування цифрових технологій в експозиційному середовищі музею здійснюється в кількох напрямках:

- створення цифрових об'єктів (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти тощо), які покликані доповнювати музейну експозицію віртуальними матеріалами;
- формування окремих віртуальних експозиційних просторів (віртуальні експозиції, онлайн-музеї), які існують в інформаційному просторі як окремі музейні;
- експлуатація мультимедійного апаратного забезпечення в експозиційну практику;
- розвиток експозиційних середовищ внаслідок імплементації технологій віртуальної та доповненої реальностей.

Реалізація в музейній експозиції цифрових об'єктів покликана доповнювати вже існуючу музейну експозицію новими цифровими матеріалами, серед яких можемо виділити візуальні (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти тощо) та аудіальні (аудіоефекти, аудіоекскурсії, аудіоетикетки) матеріали. Так, створення та застосування в музейній експозиції 3D-моделей допоможе експозиціонерам компенсувати втрачені частини експозиції або ті об'єкти, які відсутні в колекції музею. Натомість використання аудіоефектів в експозиції сприятиме підсиленню емоційного враження під час знайомства із певними явищами, предметами чи реконструйованою подією.

Цифрові технології сприяють формуванню повноцінних віртуальних експозиційних просторів, які можуть бути створені на основі уже діючих музейних експозицій (реальних) або ж можуть існувати лише як віртуальне середовище та існувати виключно в інформаційному музейному просторі. До них ми відносимо віртуальні експозиції (статичні та динамічні), онлайн-експозицій (мономузеї та полімузеї), інтернет-платформи (інформаційні та навчальні). Наявність великої кількості віртуальних експозиційних просторів вирішує проблему інклюзії експозиційного середовища та музею загалом, яка не обмежується задоволенням потреб верств населення із обмеженими фізичними можливостями, а навпаки, має на меті залучити до взаємодії із культурною спадщиною широке коло населення.

Мультимедійні засоби в музейній експозиції представлені апаратними засобами, серед яких можемо виділити засоби відображення інформації — інтерактивні столи, панелі, інформаційні кіоски,

відеостіни, голограми та засоби відтворення інформації — аудіоогіди, стереосистеми тощо. Варто підкреслити, що використання апаратних мультимедіа в експозиційній практиці дозволяє відвідувачу в інтерактивній формі отримати всю необхідну інформацію та уникнути «інформаційної самотності», з якою стикається відвідувач при перегляді класичної експозиції. Також слід зазначити, що інтеграція мультимедійних засобів в експозиційне середовище відбувається шляхом доповнення вже існуючої експозиції або ж шляхом створення окремого мультимедійного простору. На наш погляд, принциповим для музейної експозиції, в основі якої лежить автентичний музейний предмет, є частковий синтез мультимедійних технологій в експозиційне середовище, оскільки надмірне використання мультимедіа може призвести до відволікання від автентичного експоната.

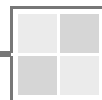
Тенденцією розвитку сучасного експозиційного середовища є застосування технологій віртуальної та доповненої реальності, концепція яких виникає в епоху науково-технічного прогресу, що розпочинається у першій половині ХХ століття і активно проникає у всі сфери діяльності у ХХІ століття. Застосування в музейній експозиції технологій віртуальної, доповненої та змішаної реальності дозволяє виділити наступні типи експозиційних рішень: експозиційне середовище з ефектом повного занурення або ефектом присутності, дозволяє в деталях ознайомитися із віртуальним експозиційним середовищем і створює ефект присутності, забезпечується високо-технологічним апаратним забезпеченням; експозиційне середовище без ефекту занурення, що являє собою імітацію ситуації, явища чи процесу з використанням аудіовізуального супроводу, відеосупроводу, зображення та керування віртуальною реальністю за допомогою контролерів; експозиційне середовище зі спільною інфраструктурою, яке реалізується шляхом проєкції або накладання віртуальних моделей експонатів на фізичні експозиції.

Однак імплементація цифрових технологій в експозиційну практику може мати як позитивні, так і негативні наслідки. До позитивних відносимо: доступне та зрозуміле інформаційне наповнення експозиції, вирішення проблеми «інформаційної самотності»; підвищення можливості музейної експозиції, що полягає у вирішенні

проблеми доступності та інклюзії; розвиток та розширення експозиційного простору. До негативних: відволікання від автентичного предмета; неспроможність цифрових технологій забезпечити соціальну комунікацію та взаємодію; висока затратність реалізації цифрових проєктів.

Застосування цифрових технологій у музейній експозиції має відбуватися відповідно до головної концепції її предметно-просторової організації, оскільки може призвести до відволікання від основного автентичного предмета.

## **ВИСНОВКИ**



1) Аналіз історіографічних джерел засвідчив, що дослідження музейної експозиції, визначення специфіки її еволюції та розвитку як поліструктурної системи, попри наявність великої кількості публікацій, не було предметом цілеспрямованого наукового осмислення. У ході дослідження виявлено відсутність в академічному середовищі єдиного підходу до розуміння поняття музейної експозиції, що пояснюється її синкретичною та поліструктурною природою. Критичне осмислення наукових праць філософів, істориків, культурологів, музеологів, дизайнерів-художників дозволило дійти висновків, що музейна експозиція розглядалася науковцями як система музейної комунікації або ж як семіотична система музею; як об'єкт філософської рефлексії; як середовище реалізації новітніх технологій та практик; як особливий вид творчої діяльності. Відповідно доцільно виокремити філософський, культурологічний, комунікаційний, технологічний, художній підходи до її дослідження.

Критичне осмислення наукових праць дає можливість здійснити хронологічну класифікацію розвитку уявлень про музейну експозицію: перший період 1550–1900 рр. — характеризується розвитком уявлень про експозиційну діяльність та виникненням перших наукових праць, що висвітлюють цю тематику; другий період 1900–1950 рр. — відповідає теоретичному осмисленню практичної складової музейної експозиції — аналізу і дослідженню принципів і методів її організації тощо; третій період 1950–1990 рр. — характеризується визначенням її комунікаційних можливостей та осмисленням музейної експозиції як особливого виду науково-творчої діяльності; четвертий період 1990–2021 рр. — характеризується вивченням музейної експозиції з огляду культурологічної науки.

2) Музейна експозиція як предметно-просторова система є складовою музейного середовища або простору музею. Сукупність музейних середовищ становить музейний простір, який є структурним елементом культурного простору.

3) Окреслення меж конгруентності культурного та музейного просторів дало змогу уточнити дефініції термінів дослідження — «культурний простір», «музейний простір», «музейне середовище», «музейна експозиція», «музейна виставка» (тимчасова експозиція) та визначити місце музейної експозиції в їх системі.

- під поняттям «культурний простір» розуміємо середовище формування ціннісних орієнтацій людства, з одного боку, матеріальних цінностей культури, з іншого — духовних;
- музейний простір — явище культури, що входить до структури культурного простору і формується шляхом індивідуального осмислення. Водночас це системна цілісність або простір, який транслює ідеї, погляди, традиції, вірування окремого народу чи етносу специфічними музейними засобами;
- музейне середовище або простір музею — середовище локальне, обмежене територіально, що є носієм конкретної концепції чи ідеї;
- музейна експозиція — штучно створена предметно-просторова система, що відзначається поліструктурністю елементів та об'єднує архітектуру, музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, цифрові ресурси, що організовані відповідно до ідеї чи концепції просторової організації експозиційного середовища;
- музейна виставка — процес розміщення предметів показу у середовищі музею на нетривалий час та в обмеженому просторі відповідно до певного ідейного задуму.

Музейна експозиція, на відміну від виставки, є більш статичною, її природа зумовлена зміною культурного та історичного середовища.

4) Передумови становлення музейної експозиції та розвиток першої експозиційної практики були пов'язані із накопиченням культурних цінностей та появою приватного колекціонування, яке зародилося ще на початку людської цивілізації у VII столітті до н.е. (колекції Давнього Сходу та Греції), набуло свого розквіту у Римській імперії і продовжувало активно розвиватися у епоху Середньовіччя. Першими зародками експозиційної діяльності можемо вважати організацію колекцій храмових скарбниць — ризниць та тезаурусів, пінакотек (галереї), картинних галерей, які виникали на потребу людства демонструвати накопичені культурні цінності. Це актуалізує твердження, що потреба в демонстрації культурних цінностей лежить в основі створення експозиції музею, яка виступає основним засобом реалізації його функцій.

Середньовічна культура натомість спровокувала розвиток концепції просторової організації предметів у певному середовищі у поєднанні з ідейним задумом — ідеєю християнства. Храмова організація

середовища еволюціонувала у культурі середньовічній і в майбутньому стала в основі концепції створення предметно-експозиційного середовища музею.

5) Становлення та розвиток власне музейної експозиції відбувається у контексті культурної трансформації та історичних цивілізаційних змін. Культура доби Відродження стає апогеєм її розвитку і характеризується появою великої кількості експозиційних форм, концептуалізацією експозиційного середовища як предметно-просторової системи. Натомість поширення у XVII — першій половині XVIII століття в Європі ідей раціоналізму спровокувало виникнення наукових підходів до організації музейної експозиції. Серед них: систематичний метод, який полягає у розміщенні експонатів відповідно до класифікації, прийнятої у певній профільній науці, галузі культури або галузі суспільного виробництва. У цей період виникають перші музеї та формуються експозиції, що організовані відповідно до наукових методів та підходів. Кінець XVIII — перша та друга половини XIX століття стає періодом утвердження систематичного підходу до організації експозиції та розвитком інших наукових підходів — тематичного, історико-художнього (експонування за країнами, епохами, майстрами). У другій половині XIX століття з'являються колекційний та ансамблевий методи. Друга половина XX століття характеризується осмисленням музейної експозиції в двох напрямках: як основного засобу комунікації, як особливого виду творчої діяльності або мистецтва. Остаточно утверджуються в експозиційній практиці ілюстративно-тематичний та музейно-образний методи та з'являються образно-сюжетний метод, метод інсталяції та білого куба. Загалом можемо виділити наступні етапи розвитку музейної експозиції:

– класичний (XV–XVIII ст.) — характеризується становленням музейної експозиції як окремого явища, яка еволюціонувала від протоекспозиційних форм — галерея, кабінет, антикварій, студіоло, натуралії, пінакотеки, гардеробні до предметно-експозиційного середовища, що організоване відповідно до концепції експозиції та внутрішнього просторового оздоблення — архітектури, розписів приміщення, в якій організовується експозиція;

– модерний (XIX–XX ст.) — музейна експозиція виступає як науково-освітнє середовище і характеризується утвердженням нових науко-



вих методів і принципів організації — систематичного, тематичного історико-художнього, колекційного, ансамблевого, а також появою художніх методів її організації — ілюстративно-тематичного, музейно-образного, образно-сюжетного, методу інсталяції та білого куба;

– постмодерний (кінець ХХ — перша чверть ХХІ ст.) — визначається активним впровадженням до експозиційної практики цифрових технологій та ресурсів, які перетворюють музейну експозицію на явище віртуальне та прискорюють динаміку її розвитку.

6) Синкретична природа музейної експозиції визначає її предметно-просторову організацію, яка має у своїй структурі наступні елементи — музейні предмети, колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, цифрові ресурси, архітектуру приміщення, що організовані відповідно до ідеї чи концепції. На основі аналізу експозиційних рішень музеїв можемо виділити чотири основних аспекти розвитку музейної експозиції як предметно-просторої системи та її структури зокрема — експансія, інтенсифікація, реорганізація та віртуалізація. Експансія виявляється у філізації, тобто організації нових музейних філій і відділень, винесення службових приміщень, що сприяють утворенню нових експозиційних середовищ. Інтенсифікація пов'язана із підвищенням інтенсивності використання окремих приміщень, відкриття публіці приміщень, які до цього призначалися для службового користування. Реорганізація розуміється як якісна зміна профілю музею, відповідно і його експозиційного середовища. Віртуалізація передбачає створення віртуальних експозиційних просторів, які дозволяють оглянути експонати широкому колу відвідувачів.

7) У рамках глобальної трансформації сучасного музейного простору, яка пов'язана із активним впровадженням цифрових технологій у музейну практику, виникає необхідність висвітлити пріоритетні напрями розвитку музейної експозиції в умовах цифровізації суспільства. Встановлено, що застосування цифрових технологій в експозиційному середовищі музею здійснюється в кількох напрямках:

– створення цифрових об'єктів (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти тощо), які покликані доповнювати музейну експозицію віртуальними матеріалами;

– формування окремих віртуальних експозиційних просторів (віртуальні експозиції, онлайн-музеї);

- експлуатація мультимедійного апаратного забезпечення в експозиційну практику;
- розвиток експозиційних середовищ внаслідок імплементації технологій віртуальної та доповненої реальностей.

Цифрові об'єкти можемо поділити на візуальні (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти) та аудіальні (аудіоефекти, аудіоекскурсії, аудіоетикетки) матеріали. Віртуальні експозиційні простори на віртуальні експозиції (статичні та динамічні), онлайн-експозицій (мономузеї та полімузеї), інтернет-платформи (інформаційні та навчальні).

Мультимедійні засоби в музейній експозиції представлені апаратними засобами, серед яких можемо виділити засоби відображення інформації – інтерактивні столи, панелі, інформаційні кіоски, відеостіни, голограми та засоби відтворення інформації – аудіогіди, стереосистеми тощо.

Дослідження технологій віртуальної та доповненої реальностей в експозиційній практиці дозволяють виділити наступні типи експозиційних рішень: експозиційне середовище з ефектом повного занурення або ефектом присутності; експозиційне середовище без ефекту занурення; експозиційне середовище зі спільною інфраструктурою.

Перспективними напрямками подальших досліджень є розробка типології музейної експозиції як поліструктурної предметно-просторової системи, що ґрунтується на порівняльному вивченні особливостей та методів організації експозиційного середовища, його структурних елементів і зв'язків між ними, основних функцій та завдань, що реалізовує музейна експозиція.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

---



1. Акимова Т. Британський музей : [Лондон]. Москва : Директ-Медиа : Комсомольская правда, 2011. Т. 15. 96 с. (Великие музеи мира).
2. Аксенова А. С. История искусств : просто о важном : стили, направления и течения. Москва : Бомбора, 2019. 204 с.
3. Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. Санкт-Петербург, 2014. 136 с.
4. Арзамасцев В. П. О семантической структуре музейной экспозиции. *Музееведение. На пути к музею XXI века*. Москва, 1989. С. 35–49.
5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. 1392 с.
6. Банах В. М. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3 (1). С. 1–5.
7. Батурич В., Драк А. Здесь, сейчас и нигде больше. *Советский музей*. 1983. № 1. С. 68.
8. Бегаль Т. О. Дозвіллевий аспект експлуатації інтерактивних музейних експозицій. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі* : Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 9–10 жовт. 2020 р. Київ : Гельветика, 2020.
9. Бегаль Т. О. Еволюція поняття «музейна експозиція» в контексті розвитку культури. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : програма Міжнар. наук. конф., м. Харків, 26–27 листоп. 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 15–16.
10. Бегаль Т. О. Музейна експозиція: культурна ретроспектива. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 4 черв. 2020 р. Одеса : Міжнар. гуманітар. ун-т, 2020. С. 16–19.
11. Бегаль Т. О. Музейна експозиція: проблеми інтерпретації поняття у культурологічних дослідженнях. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 190–195.
12. Бегаль Т. О. Музейна експозиція: шляхи розвитку та розширення. *Гуманітарний корпус* : зб. наук. ст. з актуальних проблем

- філософії, культурології, психології, педагогіки та історії : [за матеріалами III Міжнар. наук.-практ. конф. «Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика», м. Київ, 5 черв. 2020 р.]. Київ, 2020. Вип. 34, т. 1. С. 18–20.
13. Бегаль Т. О. Роль інтернет-порталів у віртуалізації музейних експозицій. *Перспективи розвитку сучасної науки та освіти* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. м. Львів, 15–16 черв. 2020 р. Львів : Львів. наук. форум, 2020. Ч. I. С. 45–46.
  14. Бегаль Т. О. Роль цифрових технологій у формуванні сучасного експозиційного простору. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2020. VIII(43), I.: 243. С. 7–11.
  15. Бегаль Т. О. Становлення та розвиток музейної експозиції: історико-культурний підхід. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2020. Вип. 21. С. 23–33.
  16. Бегаль Т. О. Трансформація експозиційного середовища в контексті розвитку подієвої культури. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2021. С. 14–16.
  17. Бегаль Т. О. Цифрові технології в експозиційному середовищі музею: сучасні тенденції та перспективи розвитку. *Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі* : I Всеукр. форум молодих вчених : зб. матеріалів форуму, м. Київ, 28 трав. 2021 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 70–72.
  18. Бегаль Т. О. Цифрові технології у експозиційному середовищі музею: значення та особливості застосування. *Соціально-гуманітарний вісник* : [за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф. «Сучасні тенденції соціально-гуманітарного розвитку суспільства», 23 верес. 2020 р.]. Харків : Новий курс, 2020. Вип. 35. С. 89–90.
  19. Березин А. Методы составления тематического и экспозиционного плана. *Советский музей*. 1939. № 8. С. 20–29.
  20. Березнюк Т. О. Інтерактивна експозиція як комунікаційна система. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : тези доп. Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. Харків : ХДАК, 2019. 39 с.

21. Березнюк Т. О. Музейна експозиція: соціокультурна сутність. *Удосконалення інформаційно-ресурсного забезпечення освіти і науки в умовах євроінтеграції* : тези доп. XXI Міжнар. наук.-практ. конф., 21–23 берез. 2019 р. Біла Церква, 2019. С. 19–20.
22. Березнюк Т. О. Предметно-експозиційний простір музею як об'єкт культурної рефлексії. *Другий Всеукраїнський Музейний Форум* : матеріали наук.-практ. конф. Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 20–23.
23. Белікова М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015. Вип. 43. С. 326–230. URL: <http://old.istznu.org/page/issues/43/66.pdf> (дата звернення: 25.02.2020).
24. Биляшевский Н. Ф. К вопросу об охране памятников старины. *Киевская старина*. 1902. № 5. С. 148–156.
25. Биляшевский Н. Ф. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгеля за первый год с 25 ноября 1896 по 25 ноября 1897 г. Варшава, 1898. Вып. VII. 58 с.
26. Біляшівський М. Ф. Наші національні скарби. Київ, 1918. С. 7.
27. Біляшівський М. Ф. Справи українського мистецтва. Київ, 1918. С. 48–51.
28. Большаков В. П. Специфика культурного пространства современного Санкт-Петербурга. URL: [https://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2007/sec8/S8\\_02.pdf](https://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2007/sec8/S8_02.pdf) (дата обращения: 15.05.2020).
29. Борисюк О. Б. Використання мультимедійних засобів у навчальному процесі. *Теорія та методика професійної освіти: реалії та перспективи XXI століття* : матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 8–11 листоп. 2012 р. Київ : НУБіП України, 2012. С. 106–108. URL: [http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/7944/3/TMPO\\_2012\\_106-108.pdf](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/7944/3/TMPO_2012_106-108.pdf) (дата звернення: 15.04.2021).
30. Боротканич Н. П. Відображення освоєння космічного простору засобами музейної експозиції (на прикладі Музею космонавтики ім. С. П. Корольова) : дис. ...канд. іст. наук : 26.00.05 / Нац. акад. наук України, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткознавства. Київ, 2012. 208 с.
31. Брижаченко Н. С. Класифікація музейно-експозиційних просторів, організованих за допомогою використання інтерактивних

- технологій. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура*. 2013. № 3. С. 62–67.
32. Быстрова А. Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии. *Философские науки*. 2004. № 12. С. 24–40.
33. Бюро музейной сценографии «Метаформа». URL: <https://metaforma.ru/en/> (дата звернення: 12.11.2020).
34. Вазарі Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів / пер. А. Перепада, П. Соколовський. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Vazari\\_Dzhordzho/Zhyttiepysynaislavetnishykh\\_zhyvopystsiv\\_skulptoriv\\_ta\\_arkhitektoriv/](https://chtyvo.org.ua/authors/Vazari_Dzhordzho/Zhyttiepysynaislavetnishykh_zhyvopystsiv_skulptoriv_ta_arkhitektoriv/) (дата звернення: 15.07.2021).
35. Вайдахер Ф. Загальна музеологія. Львів : Літопис, 2005. 632 с.
36. Велика Л. П. Роль образної побудови експозиції у системі музейної комунікації (аспект розбудови української школи музестворення) : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.08 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. 197 с.
37. Венгерский Национальный музей : обзор : пер. с венг. / ред. Ф. Фюлеп. Будапешт : Корвина, 1978. 451 с.
38. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения : пер. с нем. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 800 с.
39. Волинець В. О. Віртуальна, доповнена і змішана реальність: сутність понять та специфіка відповідних комп'ютерних систем. *Питання культурології*. 2021. 37. С. 231–243. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.237322> (дата звернення: 20.06.2020).
40. Воротникова Е. Ю. Становление экспозиции современного музея как научно-художественной системы. URL: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2015/12/vorotnikova2.pdf> (дата звернення: 20.06.2020).
41. Галкина Т. В., Петунина О. О. Краткий словарь музейных терминов. Томск : Изд-во Томск. гос. пед. ун-т, 2004. 16 с.
42. Гарданов В. К. Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917–1920). *История музейного дела в СССР*. 1957. Вып. 1. С. 7–36.

43. Гнедовский М. Б. Проектирование прошлого и музей будущего: Метаморфозы проектного подхода в музейном деле. *Социальное проектирование в сфере культуры. Прорыв к реальности*. Москва : Науч.-исслед. ин-т культуры, 1990. С. 85–100.
44. Гончарова О. М. «Картинні галереї» давньої Греції як художні протомузеї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 57–63.
45. Гончарова О. М. Герменевтичний дискурс музейної комунікації. *Культура України*. 2015. Вип. 48. С. 139–150.
46. Гончарова О. М. Музейний топос як об'єкт культурологічного осмислення. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 13–19.
47. Государственная Третьяковская галерея. Москва : Комсомольская правда : Директ-Медиа, 2011. Т. 6. 95 с. (Великие музеи мира)
48. Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУКИ, 2009. 152 с.
49. Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX вв. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2007. 267 с.
50. Гук Ф. Галерея пройдисвітів: Історія мистецтва й арт-дилерів / пер. з англ. Л. Бязь, П. Білак. Київ : ArtHuss, 2019. 328 с.
51. Гуменна К. Р. Порівняльний аналіз цифрових стратегій України та Польщі. *Вісник Національної академії державного управління при Президентіві України. Серія «Державне управління»*. 2019. № 4. С. 77–85.
52. Долак Я. Музейная экспозиция — музейная коммуникация. *Вопросы музеологии*. 2010. № 1. С. 106–117.
53. Драк А. М. Образність в музейній експозиції. *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Експозиції*. URL: <http://www.tmf-museum.kiev.ua/ua/1/expodrak.htm> (дата звернення: 15.03.2021).
54. Дружинин Н. М. Методы историко-революционной экспозиции. *Музей Революции СССР*. 1927. Вып. 1. С. 23–33.
55. Дукельский В. В. поисках музейной концепции истории. *Музейная экспозиция: Теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции* : сб. ст. Москва, 1997. С. 33–41.



56. Дукельский В. Ю. Полифункциональность вещи как одна из основ ее экспозиционного использования. *Актуальные проблемы советского музееведения* : сб. науч. тр. Москва, 1987. С. 68–75.
57. Дунаева С. В. Музей как социокультурный институт (философский аспект). *Вестник Северного (Арктического) Федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2011. № 6. С. 56–63.
58. Електронна культура. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <http://ube.nlu.org.ua/article> (дата звернення: 11.09.2020).
59. Жежнич П. І., Ришковець Ю. В. Структурна та формальна моделі віртуального музею. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2008. № 631 : Інформаційні системи та мережі. С. 107–112. URL: [http://vlp.com.ua/files/12\\_1.pdf](http://vlp.com.ua/files/12_1.pdf) (дата звернення: 11.09.2020).
60. Зак А. Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев. *Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры*. Москва, 1970. Вып. 22. С. 146.
61. Зак А. Б. Методика экспозиционной работы в краеведческом музее. Москва : Гудок, 1943. Вып. 2. С. 1–20.
62. Злобина А. Н. Специфика экспозиций современных музеев исторического профиля. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56064/1/m\\_th\\_a.n.zlobina\\_2017.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56064/1/m_th_a.n.zlobina_2017.pdf) (дата обращения 08.07.2020).
63. Именнова Л. С. Историческое пространство и музей. *Роль музеев в историческом обеспечении исторической науки*. Москва, 2015. С. 78–93.
64. Интерактивные и мультимедийные технологии в музее. URL: <http://www.ascreen.ru/projects/type/more.php?id=32> (дата звернення: 02.21.2021).
65. Информационные киоски для музеев. URL: <https://asiaterm.ru/informaczionnyie-kioski/dlya-muzeev/> (дата обращения: 12.03.2020).
66. Каковкіна О. М. Археологічні зїзди другої половини XIX — початку XX ст. в Україні: науковий та суспільно-політичний аспекти : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Дніпропетров. держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1998. 18 с.

67. Калитина Н. Н. Великая Французская революция и создание Национальных музеев Франции (1789–1794). *Вести Санкт-Петербургского университета. Серия 2 : История, языкознание, литературоведение*. 1992. Вып. 2 (9). С. 15–21.
68. Калугина Т. П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея. *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности* : сб. науч. тр. Москва, 1989. С. 72–82.
69. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 224 с.
70. Кармин А. С. Основы культурологии. Историография культуры. Санкт-Петербург : Лань, 1997. С. 203
71. Кепін Д. В. Музеезнавчі концепції створення експозицій з історії первісного суспільства : дис. ... канд. іст. наук : 26.00.05 / Нац. акад. наук України, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'ятокознавства. Київ, 2008. 249 с.
72. Кінг. Р. Леонардо і Тайна вечера / пер. з англ. Р. Свято. Київ : ArtHuss, 2019. 352 с.
73. Климишин О. С. Природнича музейна термінологія : слов.-довід. Львів, 2003. 244 с.
74. Ключко Ю. М. Музеезнавство : слов.-довід. Київ : НАКККіМ, 2013. 82 с.
75. Ковпаненко Н. Г. Роль археологічних з'їздів останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України. *Український історичний журнал*. 2008. № 6. С. 99–110. URL: [http://resource.history.org.ua/publ/journal\\_2008\\_6\\_99](http://resource.history.org.ua/publ/journal_2008_6_99) (дата звернення: 15.07.2020).
76. Кравченко И. Галерея Уффици. Москва : Директ-Медиа : Комсомольская правда, 2011. Т. 9. 95 с. (Великие музеи мира).
77. Кравченко И. Старая Пинакотекa : [Мюнхен]. Москва : Директ-Медиа : Комсомольская правда, 2012. Т. 31. 95 с. (Великие музеи мира).
78. Кравчук С. Доповнена реальність, або AR-технології. Як це працює? URL: <http://thefuture.news/page1837780.html> (дата звернення: 05.05.2020).
79. Краснова Е. Л. Современное экспозиционное пространство музеев Беларуси: коммуникативный аспект : автореф. дис. ...

- канд. культурології : 24.00.03 / Белорус. гос. ун-т культури и искусств. Минск, 2012. 23 с.
80. Куклинова И. А. История музейного дела во Франции (XIV–XIX века) : автореф. дис. . канд. культурології : 24.00.03 / Санкт-Петербург. гос. ин-т культуры. Санкт-Петербург, 1999. 18 с.
81. Куклинова И. А. Музеи Франции XIV–XIX веков. Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2001. 148 с.
82. Леонов А. В., Бобков А. Е. Актуальные вопросы применения 3D-документов для создания виртуальных музеев. *Годичная научная конференция*. Москва : ЛЕНАНД, 2014. С. 415–419. URL: <http://old.ihst.ru/files/pdfs/year-k-2014.pdf#page=415> (дата обращения: 12.03.2021).
83. Леонов А. В., Бобков А. Е. 3D-документы и виртуальная реальность в музейной экспозиции. *«Электронный век культуры» и «EVA 2013 РГБ»* : объедин. Междунар. науч.-практ. конф., г. Москва, 20–21 нояб. 2013 г. Москва, 2013.
84. Лермонтова Е. Н. Феноменологический анализ музейной среды по материалам отечественных и зарубежных музеологов. *Вестник Бурятского государственного университета*. 2015. № 14. С. 122–126.
85. Липак О. А. Застосування VR та AR технологій в музеях. *Фундаментальні та прикладні проблеми сучасних технологій* : матеріали Міжнар. наук.-техн. конф., 14–15 трав. 2020 р. Тернопіль : ТНТУ, 2020. С. 159–160.
86. Луппол П. К. О методе диалектического материализма в музейном строительстве. *Труды Первого Всероссийского музейного съезда*. Москва ; Ленинград : Наркомпрос РСФСР. Гос. учеб.-педагог. изд-во, 1931. Т. 1. С. 32–33.
87. Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. Москва : Б. и., 1997. 211 с.
88. Майоров Д. Виртуальная реальность в фантастике: с начала XX века и до наших дней. URL: <https://mixr.ru/2020/12/11/sci-fi/> (дата звернення: 20.06.2020).
89. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.

90. Майстровская М. Т. Музейная экспозиция: тенденции развития. *Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века*. Москва : Рос. ин-т культурологии, 1997. С. 7–22.
91. Маньковська Р. В. Музейництво в Україні: питання теорії та практики (1917-червень 1941 рр.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Нац. акад. наук України, Ін-т іст. України. Київ, 1997. 185 с.
92. Маньковська Р. В. Новітні технології у формуванні сучасного музейного простору: досвід та перспективи. *Питання історії науки і техніки*. 2013. № 2. С. 78–80.
93. Маньковська Р. В. Розвиток сучасного музейництва в Україні. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст.* : зб. наук. пр. Київ, 2004. С. 21–26.
94. Мастеница Е. Н. Культурное пространство города как предмет исследования и объект познания: междисциплинарный подход. *Петербургские исследования*. 2011. № 3. С. 128–147.
95. Мастеница Е. Н. Музейное пространство как культурологическая категория. *Третий культурологический конгресс с международным участием. «Креативность в пространстве: традиции и инновации* : тез. докл. и сообщ. Санкт-Петербург : Эйдос, 2010. С. 217.
96. Мастеница Е. Н. Феномен музея: опыт музееведческой рефлексии. *Вопросы музеологии*. 2011. №1 (3). С. 20–30.
97. Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Будущее в прошлом: музеи Петербурга в свете кросскультурных исследований. *Петербургская тема и петербургский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2002. С. 144–149.
98. Махлина С. Т. Семиотический аспект музейной экспозиции. *Музей в современной культуре* : сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1997. С. 109–119.
99. Машталір В. В. Від колекцій до експозицій. Як формувалося українське військове музейництво. Ніжин : Лисенко М. М., 2018. 353 с.
100. Методические рекомендации «Оформление музейной экспозиции музеев профессиональных образовательных учреж-

- дений» / сост.: К. Б. Косенкова, П. А. Соломаничева. Санкт-Петербург, 2018. 22 с. URL: <http://surl.li/axhie> (дата обращения: 04.02.2020).
101. Микульчик Р. Проблеми укладання словника-довідника термінології музейної справи. *Українська наукова термінологія: Суспільні та гуманітарні науки* : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Київ : Наук. думка, 2010. № 3. С. 183–190.
  102. Микульчик Р., Слободян, П. Словник-довідник термінології музейництва / Роман Микульчик, Петро Слободян, Єлізавета Діденко, Тарас Рак. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2012. 128 с.
  103. Мис ван дер Роэ : (1886–1969) / под ред. А. Барагамяна. Москва : Директ Медиа, 2015. 71 с.
  104. Михайловская А. И. Музейная экспозиция (организация и техника). 2-е изд., доп. Москва : Совет. Россия, 1964.
  105. Молозина И. В. Роль Первой Всемирной выставки 1851 года в формировании британских музейных коллекций второй половины XIX века. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2015. Т. 212. С. 50–55.
  106. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. док. и материалов / отв. ред. Э. А. Шулепова. Москва : Этерна, 2010. 960 с.
  107. Музей науки Малої академії наук України. URL: <https://sciencemuseum.com.ua/ua/about-us/pid/> (дата звернення: 15.06.2021).
  108. Музейний простір. Музеї України та світу. URL: <http://prostir.museum.ua/journal> (дата звернення: 15.06.2020).
  109. Музеї грошей та центробанків світу: інтерактивність в дії. *Музейний простір*. URL: <http://www.prostir.museum.ua/post> (дата звернення: 24.09.2020).
  110. Музеї майбутнього. URL: <https://nachasi.com/creative/2019/11/01/museum-of-future/> (дата звернення: 15.03.2021)
  111. Національний музей Голодомору-геноциду. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/> (дата звернення: 20.12.2020).
  112. Неверов О. Я. Собрание редкостей Петровской кунсткамеры. *Петр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные*

- связи в эпоху Петра Великого / ред.: Н. Копаневой, Р. Кистемакер, А. Офербек. Санкт-Петербург : Европ. Дом, 1997. С. 127–141. URL: <http://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Neverov.pdf> (дата обращения: 15.12.2020).
113. Никишин Н. А. Язык музея как универсальная моделирующая система музейной деятельности. *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности* : сб. науч. тр. Москва : НИИК, 1989. С. 63.
  114. Никишин Н. Музейные средства: знаки и символы. *Музейная экспозиция: теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции* : сб. науч. тр. Москва, 1997. С. 23–32.
  115. Никонова А. А. А. Ф. Котс об антиномиях музейного пространства. *Вопросы музеологии*. 2012. № 1 (5). С. 13–19.
  116. Нікітіна І. Музейний простір та новітні технології: співдружність та протиріччя (з досвіду НМГО і ВС). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія*. 2013. № 13. С. 83–87.
  117. Орлова Е. В. Культурное пространство: определение, специфика, структура. *Аналитика культурологии*. 2010. № 18. С. 1–12.
  118. Павсаний. Описание Эллады. Санкт-Петербург : Алетейя, 1996.
  119. Панас Н. Б. Використання цифрових технологій в музейній та пам'яткоохоронній діяльності. *Young Scientist*. 2019. № 6 (70). С. 257–259.
  120. Перелигіна О. До проблеми вживання терміна «експонат» у музеезнавчій літературі. *Музей XXI ст.: актуальні проблеми сьогодення* : матеріали наук.-практ. конф. Львів : Новий час, 2008. С. 82–88.
  121. Поляков Т. П. Как делать музей (О методах проектирования музейной экспозиции). Москва : НИИ культуры, 1997. 174 с.
  122. Поляков Т. П. Методы и технологии создания музейных экспозиций в Советской России (1918–1991). URL: <https://artguide.com/posts/1389?page=7> (дата звернення: 12. 06. 2020).
  123. Про вдосконалення виставково-ярмаркової діяльності в Україні : Постанова Кабінету Міністрів України від 22 серп. 2007 р. № 1065. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1065-2007-%D0%BF> (дата звернення 04.02.2020).

124. Про затвердження Інструкції з організації обліку музейних предметів : Наказ від 21 серп. 2016 р. № 580. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1129-16#Text> (дата звернення: 15.02.2021).
125. Проектирование музейных экспозиций и выставок: история — теория — практика : учеб.-метод. пособие : направление 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» / ред. Е. Н. Мастеница. Санкт-Петербург : СПбГИК, 2020. 184 с.
126. Пустовалов С., Чухрай Л. Макети гутного виробництва в експозиції музеїв. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. Т. 3. С. 103–108.
127. Равикович Д. А. Социальные функции и информационная система музея. *Теоретические вопросы научно-просветительной работы музеев (по материалам социологических исследований)* : сб. науч. тр. Москва, 1984. № 133. С. 8–25.
128. Разгон А. М. Музееведение как научная дисциплина. *Музееведение. Музеи исторического профиля*. Москва : Высшая шк., 1988. С. 7–34.
129. Разгон А. М. Музейная экспозиция — искусство? *Декоративное искусство СССР*. 1976. № 9. С. 18.
130. Ревякин В. И. Музеи мира : архитектура. Москва : Информ-экспресс, 1993. 246 с.
131. Родионова Д. М., Сергеев А. В. Технология дополненной реальности как перспективное направление развития музейного пространства на современном этапе. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Серия «Культурология»*. 2015. № 33. С. 51–57.
132. Розенблюм Е. А. Дмитриева Е. К. Художественное проектирование музейной экспозиции. *Музейное дело и охрана памятников*. Москва : ГПБ им. В. И. Ленина, 1988. Вып. 3. 35 с.
133. Розенблюм Е. А. Искусство экспозиции. *Музейное дело в СССР: Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев* : сб. науч. тр. Москва, 1983. С. 23–29.
134. Розенблюм Е. А. Музей и художник. *Декоративное искусство СССР*. 1967. № 11. С. 5–10.

135. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. Москва, 1974. С. 146–176.
136. Руденко С. Б. Kurbas: to save. URL: <https://openkurbas.org/article/kurbas-to-save> (дата звернення: 12.02.2020).
137. Руденко С. Б. Співвідношення понять «музейна пам'ятка» та «історичне джерело». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. Вип. 3. С. 63–67.
138. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеезнавство. Київ : Знання, 2008. 428 с.
139. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеезнавство. *Словник основних музейних та екскурсійних термінів*. URL: [https://pidru4niki.com/12120124/kulturologiya/slovník\\_osnovnih\\_muzeynih\\_ekskursiynih\\_terminiv](https://pidru4niki.com/12120124/kulturologiya/slovník_osnovnih_muzeynih_ekskursiynih_terminiv) (дата звернення: 04.02.2020).
140. Рыбакова Ю. Основные принципы построения современной экспозиции. URL: <https://art-league.ru/osnovnye-principy-postroeniya-sovre/> (дата звернення: 04.02.2020).
141. Сапанжа О. С. Музейное пространство и культурное наследие Кольского севера: ресурсы, модели и технологии продвижения. *Культурные индустрии Кольского Севера: социолого-культурологическое исследование* : коллект. моногр. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 146–153.
142. Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации : учеб. пособие. Санкт-Петербург, 2007. 116 с.
143. Сафонова Т. Р. Дизайн експозицій фрагментів архітектурних пам'яток : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. ун-т Львів. політехніки. Львів, 2018. 248 с.
144. Северин В. Д. Дизайн сучасної музейної експозиції у контексті розвитку інноваційних технологій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 297 с.
145. Северин В. Д. Новітні технології в дизайні музейних експозицій. *Гуманітарний часопис*. 2017. № 1. С. 73–77.
146. Сенсорні системи України. URL: <http://touch.ua/taxonomy/term> (дата звернення: 24.09.2020).



147. Сергеева Г. П. Семантическая структура музейной экспозиции: цикл и цикличность : дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2001. 176 с.
148. Словник української мови : в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 1 : А–В. С. 498.
149. Смирний Д. Експлуатаційний аспект мультимедій в музейному середовищі. *Українська академія мистецтва*. 2010. № 17. С. 369–375.
150. Смирнова Т. А. Цифровые технологии в экспозиционном пространстве музея: современные тенденции и перспективы развития. *Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки*. 2012. № 4. С. 14–18.
151. Смирнова Т. А., Винк Д. Социотехническое взаимодействие посетителей в музейной экспозиции: на примере швейцарской Цифровой лаборатории Джазового фестиваля в Монтре. *Социология науки и технологий*. 2020. Т. 11, № 3. С. 120–137.
152. Соловьева А. А. Технологии дополненной реальности в музейном пространстве. *Наука без границ. Серия: Технические науки*. 2020. № 1 (41). С. 48–53.
153. Стенограмма заседания I Всероссийской конференции по делам музеев 11–17 февр. 1919 г. : [машинопис. коп. : правл. текст]. Ленинград, 1919. С. 4–61.. URL: <https://inlnk.ru/6808Vm> (дата обращения: 12.05.2021).
154. Страбон. География : в 17 кн. Москва : Ладомир, 1994. 780 с.
155. Странски З. Музеологията като наука. *Музеи и паметници на културата*. 1981. № 6. С. 37–42.
156. Странский З. Понимание музееведения. *Музеи мира: Музееведение*. Москва, 1991. С. 8–26.
157. Трач Ю. М. VR-технології як метод і засіб навчання. *Освітологічний дискурс*. 2017. № 3–4. С. 309–322. URL: <https://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/444/392> (дата звернення: 20.06.2020)
158. Український національний комітет Міжнародної ради Музеїв. Кодекс музейної етики ICOM. URL: <http://icom.in.ua/kodeks-muzejinoyi-etiki/> (дата звернення: 15.04.2021).

159. Фадеева Т. Е. Музей виртуальной реальности как способ избежать исторической «амнезии». *Аллея науки*. 2018. Т. 1, № 2 (18). С. 343–348. URL: <http://surl.li/avowc> (дата обращения: 12.04.2021).
160. Фармаковский М. В. Техника экспозиций в историко-бытовых музеях. Ленинград : Изд-во Гос. Рус. музея, 1928. С. 8–9.
161. Федоров Н. Ф. Выставка 1889 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? *Сочинения* : в 4 т. Москва : Прогресс, 1995. Т. I. С. 241–280.
162. Фёдоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение / под ред. А. В. Гулыга. Москва : Мысль, 1982. 576 с.
163. Фецо І. М. Термінологія музейництва: формування, системно-структурна організація, термінотворення : дис. ... канд. іст. наук : 10.02.01 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2015. 502 с.
164. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редкол.) [та ін.]. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
165. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств. *Архитектура и строительство Москвы*. 1988. № 6. С. 18–25.
166. Хадсон К. Влиятельные музеи / пер. Л. Мотылев. Новосибирск : Сибир. хронограф, 2001. 194 с.
167. Хорошунова І. О. Деякі питання художнього оформлення музейної експозиції. На допомогу працівникам музеїв та організаторам музейних кімнат. Київ, 1959. 72 с.
168. Чеснокова М. Н. Эволюция музейной экспозиции как знаковой системы : дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Санкт-Петербург. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2010. 163 с.
169. Чухрай Л. О. Макети натурних об'єктів як основа експозиції в музеях. *Гілея*. 2019. Вип. 141 (1). С. 168–170. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya\\_2019\\_141\(1\)\\_\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2019_141(1)__33) (дата звернення: 12.04.2021).
170. Шлыкова О. В. Электронная культура. Феномен века. *Культура: управление, экономика, право*. 2007. № 3. С. 19–21.

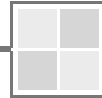
171. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Ленинград : Academia, 1929. 248 с.
172. Шола Т. Предмет и особенности музеологии. *Museum*. 1987. № 153. С. 49–53.
173. Шпаков В. Н. История всемирных выставок. Москва : АСТ : Зебра Е, 2008. 384 с.
174. Шрайнер К. Основы музееведения. Теория и методология собирания, хранения, изучения и использования музейных предметов. *Музейное дело и охрана памятников : Экспресс информация*. 1987. Вып. 2. 11 с.
175. Шрайнер К. Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины. *Музеи мира. Музееведение*. Москва, 1991. С. 39–50.
176. Энциклопедия культурологии. Теория среды. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/685/ТЕОРИЯ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/685/ТЕОРИЯ) (дата обращения 17.01.2019).
177. Эфрос А. М. Экспозиция. *Музей-7. Художественные собрания СССР*. Москва : Совет. художник, 1987. С. 241–247.
178. Юренева Т. Ю. Музееведение. Москва : Акад. проект, 2006. 560 с.
179. Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. Москва : Рус. слово, 2003. 571 с.
180. Юренева Т. Ю. Музеи мира. Москва : Акад. проект, 2006. 560 с.
181. Юренко С. П. Археологічні зйзди в Україні. Київ : Шлях, 2004. 44 с.
182. Яковець І. О. Музейна експозиція: основні поняття та методи побудови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. Вип. 1. С. 147–150.
183. Behal T. O. The features of using the interactive museum expositions in modern exhibition practice. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2021. IX(46), I.:246. P. 15–17.
184. Benes J. Theoretische Fragen der Museumsausstellung. *Problems of Contents. Didactics and Aesthetics of Modern Museum Exhibitions*. Budapest : Institute of Conservation and Methodology of Museums, 1978.

185. Berliner R. Beitrage fus der deutschen Museologie und Museumsgeschichtsschreibung. (1875–1931). URL: <https://journals.openedition.org/alsace/1481#ftn23> (дата звернення: 21.03.2020).
186. Cayex J. de. Robert H. *The Dictionary of Art*. 1996. Vol. 26. P. 447–450.
187. Digitalt Museum. URL: <https://digitaltmuseum.no/> (дата звернення: 21.03.2020).
188. Forrest R. Design Factors in the Museum Visitor Experience. Thesis of Doctor of Philosophy. The University of Queensland, 2014. URL: [https://www.academia.edu/10725223/Design\\_Factors\\_in\\_the\\_Museum\\_Visitor\\_Experience](https://www.academia.edu/10725223/Design_Factors_in_the_Museum_Visitor_Experience) (дата звернення: 11.09.2020).
189. Glass C. Prasentationsformen im kulturhistorisch-volkskundlichen Museum. *Zeitschrift fur Volkskunde*. 1989. 85 (1). S. 33–47.
190. Gould C. Trophy of Conquest: the Musée Napoleon and the Creation of the Louvre. London : Faber and Faber, 1965. P. 68–71.
191. Haller R., Kinross R. Otto Neurath. Gesammelte bildpadagogische Schriften. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky, 1991. S. 590.
192. Herreman Y. Display, Exhibits and Exhibitions. *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris : ICOM, 2004. P. 91–105.
193. Historiana. URL: <https://historiana.eu/historical-content> (дата звернення: 10.07.2019).
194. Hudson K. Museums for the 1980s : a survey of world trends. Paris : Unesco ; London : Macmillan, 1977. 198 p.
195. ICOFOM Study Series (1983–2012). URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/> (дата звернення: 11.08.2018).
196. ITEnterprise. Віртуальна реальність. URL: <https://www.it.ua/knowledge-base/technology-innovation/virtualnaja-realnost-vr> (дата звернення: 15.03.2021).
197. Kansallismuseo. URL: <https://www.kansallismuseo.fi/fi/kansallismuseo> (дата звернення: 09.04.2021).
198. Lichtwark A. Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken: nach Versuchen mit einer Schulklasse. В. Cassirer, 1906. P. 18–21.
199. Lookinar. URL: <https://lookinar.com/virtual-reality/virtual-reality/> (дата звернення: 09.04.2021).

200. Louvre. URL: <https://www.louvre.fr/en> (дата звернення: 09.04.2021).
201. McLuhan M. Understanding Media. The extensions of man. London ; New York. URL: [http://robynbacken.com/text/nw\\_research.pdf](http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf) (дата звернення: 12.11.2020).
202. Mozaik Education. URL: <https://www.mozaweb.com/uk> (дата звернення: 10.07.2019).
203. Muzeum Narodowe w Warszawie. URL: <http://www.mnw.art.pl> (дата звернення: 03.02.2021).
204. National Geographic Explore VR. URL: <https://forcefieldxr.com/post/portfolios/nationalgeographicexplorevr/> (дата звернення: 09.04.2021).
205. Natural History Museum. URL: <https://www.nhm.ac.uk/> (дата звернення: 09.04.2021).
206. Neustupný J. Výuka vědního oboru a muzeologie. *Muzejní a vlastivědná práce*. 1973. Ročník XI, číslo 3. S. 135–146.
207. Online Exhibitions. URL: <https://www.name-aam.org/what-is-name> (дата звернення: 24.02.2021).
208. Pliny the Elder. The Natural History. Vol. 5. London : Henry G. Bohn. P. 1855–1857.
209. Pommier E. Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Revolution. *Revue de l'art*. 1989. N° 83. P. 9–20.
210. Poulot D. Alexandre Lenoir et les musées des monuments français. *Les lieux de memoire. II La nation*. Paris, 1986. Vol. 3: La Territoire. L'État. Le Patrimoine. P. 504.
211. Rivet P. Organization of an Ethnological museum. *Museum*. 1948. N° 1. P. 113.
212. Royal collection trust. *Johan Joseph Zoffany (Frankfurt 1733-London 1810)*. URL: <https://www.rct.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi> (дата звернення: 21.03.2020).
213. Schreiner K. Geschichte des Musealwesens. Teil I: Von den Anfängen bis 1799. Waren, 1983. 64 s.
214. Spiero S. Schinkel`s Altes Museum in Berlin. Seine Baugeschichte von den Anfängen bis zur Eröffnung. *Jahrbuchs der Preussischen Kunstssammlungen*. 1934. N° 55. S. 41–87.

215. The Kremer Museum. URL: <https://www.thekremercollection.com/the-kremer-museum/> (дата звернення: 17.10.2021).
216. Vogiatzis G., Hernández C., Cipolla R. Lighting-up geometry: accurate 3D modeling of museum artifacts with a 159 torch and a camera. *Eurographics*. 2006. Vol. 25 (3). URL: <http://georgevogliatzis.org/publications/eg2006.pdf> (дата обращения: 21.04.2017).
217. Yamaguchi M. Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington : Smithsonian Institution Press, 1991. P. 57–68.

**ДОДАТКИ**



Додаток А. Картини художників, що висвітлюють різні аспекти розвитку експозиційного середовища музею у період XVI–XX століття



Рис. А.1. Франц Франкен II «Кабінет аматора мистецтва», 1581–1642 роки  
Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків



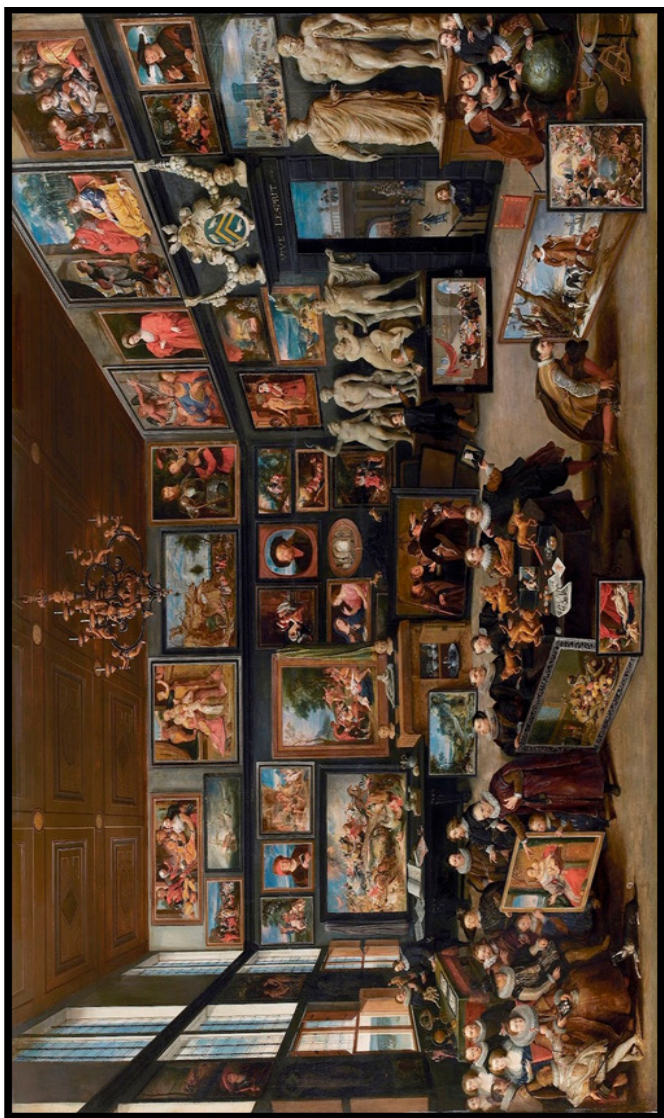


Рис. А.2. Віллем ван Хахт  
«Галерея Корнеліса ван дер Геста», 1628-1637 роки



Рис. А.З. Віллем ван Хахт «Інтер'єр салону герцогині Ізабелли Австрійської», 1628—1637 роки



Рис. А.4. Давид Тенірс Молодший «Принц Леопольд у своїй картинній галереї», 1647 рік. Музей історії мистецтв у Відні





Рис. А.5. Кунсткамера Ганса Йорданса III, 1660–1680 роки  
Словацька національна галерея



Рис. А.6. Пітер Нефс II «Портрет елегантно одягненої пари у картинній галереї», 1680 рік

ХVІІІ століття



Рис. А.7. Джованні Пауло Паніні «Інтер'єр картинної галереї з колекцією кардинала Сільвіо Гонзага», 1740 рік





Рис. А.8. Джованні Пауло Паніні «Стародавній Рим», 1757 рік  
Метрополітен-музей



Рис. А. 9. Габріель де Сент-Обен  
«Салон у Луврі», 1765 рік





Рис. А.10. Йоган Зоффані «Трибуна галереї Уффіці», 1772–1778 роки  
Королівське зібрання замку Віндзор





Рис. А.12. Робер Юбер  
«Проект оформлення Великої галереї Лувру», 1796 рік



ХІХ століття



Рис. А.13. Семюел Морзе «Галерея Лувру»,  
1831–1833 роки



Рис. А.14. Огюст Жан Сімон Ру «Дуї-Філіп відвідує Люксембурзький музей», 1840 рік  
Музей історії Франції



Рис. А.15. Люсьєн Пшеворський «Салон Карре до Лувр», 1875 рік  
Лувр



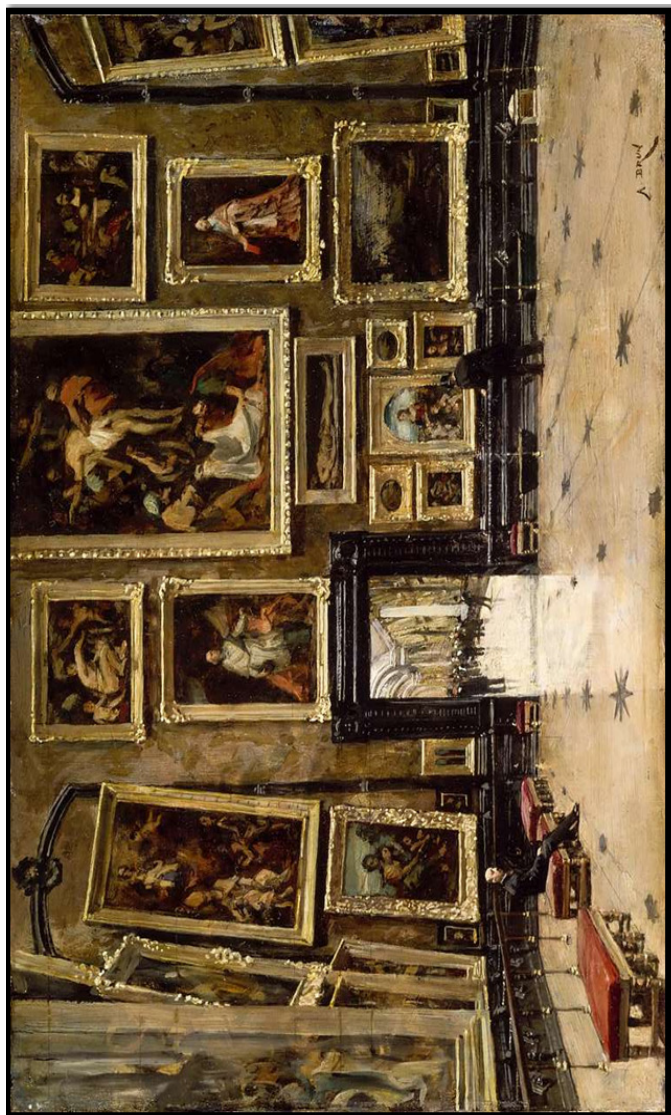


Рис. А.16. Олександр Брун «Вид на салон Карре», 1880 рік  
Лувр



Рис. А.17. Карл Луї Пройссер  
«У Дрезденській картинній галереї», 1881 рік



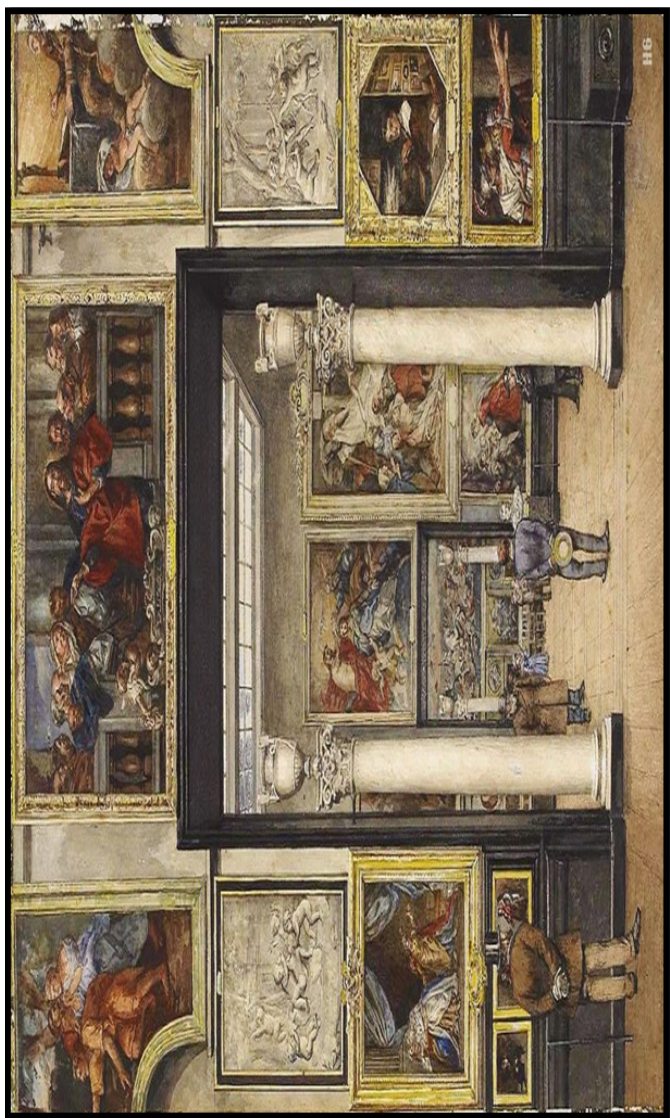


Рис. А.18. Адольф Вассер  
«Палац образотворчих мистецтв Лілля Франція», 1883 рік

XX століття



Рис. А.19. Луї Беру «Кімната Рубенса в Луврі», 1904 рік  
Лувр



Рис. А.20. Альберт Уолден «Сто років тому 1805 – 1905 роки»  
(зал живопису Королівського військово-морського коледжу у Грінвічі), гравюра, 1905 рік





Рис. А.21. Луї Беру  
«Мона Ліза у Луврі», 1911 рік



Рис. А.22. Альфред Копелла  
«Кімната Дега» (США), 1931 рік

Додаток Б.  
Експозиційні рішення сучасних музеїв та галерей



Рис. Б.1. Експозиція музею історії Нью-Мексико, 2016 рік

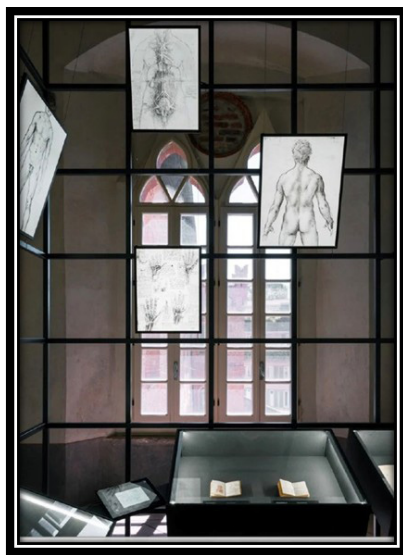
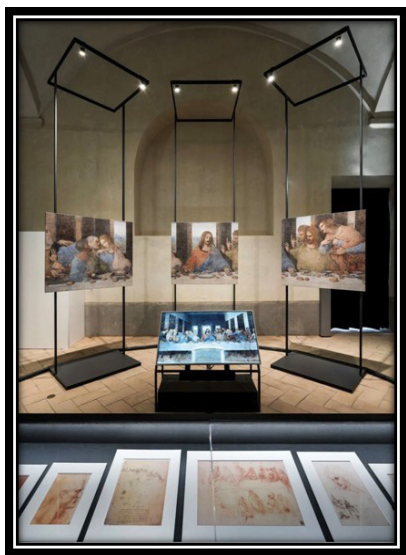


Рис. Б.2. Замок Кастелло ді Віджевано (Італія). Експозиційний простір з використанням інтерактивних та інноваційних інструментів розповіді, що дозволяє відвідувачам досліджувати життя та творчість Леонардо да Вінчі, 2016 рік





Рис. Б.3. Інститут промислового дизайну (Польща).  
Експозиція статуєток 50-х-60 років, створених в Центрі кераміки і скла.  
Експозиційне середовище з інформаційним наповненням  
про розвиток експозиційного дизайну, 2013 рік





Рис. Б.4. Музей Degli Innocenti (Італія).  
Експозиційний простір, що покликаний покращити доступ  
до історичної будівлі, 2017 рік



Рис. Б.5. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (Україна).  
Організація виставкового простору проєкту  
Павла Ковача «Стіна», 2022 рік

*Наукове видання*

**Бегаль Тетяна Олександрівна**

**ГЕНЕЗА ЕКСПОЗИЦІЙНОГО  
СЕРЕДОВИЩА МУЗЕЮ:  
ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ**

*Монографія*

Керівник видавничого проєкту  
*Зарицький В. І.*

Технічне редагування та комп'ютерна верстка  
*Бережна О. В.*

Дизайн обкладинки  
*Бережна О. В.*

Авторська редакція

Підписано до друку 13.07.2022. Формат 60x84/16  
Папір офсетний. Друк офсетний.  
Гарнітури PT Serif, Roboto.  
Ум. друк. арк. — 11,62. Обл.-вид. арк. — 9,14.  
Тираж 300 прим.

Видавець  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої  
справи до Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої  
продукції серія ДК № 4776 від 09.10.201

Виготовлювач  
ТОВ «Видавництво Ліра-К»  
Свідоцтво № 3981, серія ДК  
03115, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1  
тел./факс (044) 247-93-37; 228-81-12  
Сайт: [lira-k.com.ua](http://lira-k.com.ua), редакція: [zv\\_lira@ukr.net](mailto:zv_lira@ukr.net)