

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАОХУЙ ВАН

УДК 069(510):7.02

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДИЗАЙН ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ
СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КИТАЮ**

17.00.07 – Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Чжаохуй Ван

Науковий керівник: Бондаренко Ірина Володимирівна
кандидат архітектури, доцент

ХАРКІВ – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. СТУПІНЬ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМ СЕРЕДОВИЩНОГО ДИЗАЙНУ СУЧАСНИХ МУЗЕЇВ КИТАЮ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Ступінь дослідженості теми в сучасному китайському, європейському та пострадянському науковому дискурсі	12
1.2. Історія розвитку музейної справи в Китаї та проблеми в організації сучасних музеїв мистецтв	43
1.3. Джерельна база та методи дослідження.....	59
Висновки до розділу	63
 РОЗДІЛ 2. ПІДХОДИ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ НОВОЗБУДОВАНИХ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КИТАЮ	
2.1. Обґрунтування термінологічного апарату	68
2.2. Концепція гармонійних відносин між природою і людиною як передумова формування простору музеїв за екстравертивним типом	71
2.3. Дизайнерські підходи та об’ємно–просторове рішення експозиційних просторів, що відносяться до екстравертивного типу	74
2.4. Інтровертивний тип простору художніх музейних експозицій: засоби організації	97
Висновки до розділу	115
 РОЗДІЛ 3. ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ’ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ КИТАЮ	
	122

3.1. Специфіка формування дизайну музейної експозиції в архітектурних спорудах, що зазнали реновації	122
3.2. Прийоми, що характеризують дизайн експозиційного простору художніх музеїв Китаю, організованих в об'єктах реноваційної архітектури	129
Висновки до розділу	149
ВИСНОВКИ.....	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	163
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ	193
ДОДАТОК Б. ТАБЛИЦІ.....	249

ВСТУП

Актуальність дослідження. Важливість музею як соціального інституту в суспільстві важко переоцінити. На сьогодні музеї стають каталізаторами для позитивних змін у суспільстві. Відповідаючи на соціальні запити, музеї розширюють свої функції від сховища і місця для навчання до прагнення єднання зі своєю аудиторією. Сучасний музей не тільки подає факти, а й надає можливості й стимулює відвідувачів активно брати участь у пізнанні оточуючого світу.

Стосовно ж Китаю, то музей як особливий соціокультурний інститут, з'явився лише у ХХ столітті. І вже протягом останніх 30 років відбулися значні зміни по відношенню до музеїв, зокрема, це стосується їх кількісної складової. У зв'язку з цим Джеффри Джонсон, директор China Megacities лабораторії Колумбійського університету, зазначає, що "... Китай планує підняти кількість музеїв на душу населення на рівень, відповідний до міжнародного. Короткострокова мета полягає в тому, щоб мати один музей за 250000 осіб ..." [186]. Згідно з останніми статистичними даними уряду, Китай буде близько 100 музеїв на рік. Їх кількість збільшилася з менш ніж 2500 у 2001 році до більш ніж 3500 десять років по тому ... 390 відкриті тільки у 2011 році. Цей музейно-будівельний бум є паралельним щодо зростання китайських мегаполісів, кожен з яких хоче отримати свою частку культурної привабливості для туристів [211]. Окрім того, збільшення кількості культурних установ у Китаї також пов'язано із ростом середнього класу, що стає все більш і більш зацікавленим у мистецтві й дизайні, а також має підвищений інтерес до культурної історії країни.

Швидкі темпи музейного будівництва Китаю принесли також і значні архітектурно-дизайнерські досягнення. Багато музейних споруд являють собою великі, часом скульптурні об'єкти, що розміщені як у густонаселених міських районах, так і у сільській місцевості. Відомі

зарубіжні архітектори, такі як Кенго Кума, Стівен Холлі, Девід Чіпперфілд, а також китайські практики внесли значний внесок до цієї низки нових проєктів. Серед видатних об'єктів, що зараз знаходяться на стадії будівництва, Національний художній музей за проєктом Жана Нувеля у Пекіні.

Важливо відзначити, що з 2000-х років китайський уряд почав активно підтримувати сучасне мистецтво. У 2002 році директор Національного музею мистецтв КНР був куратором китайського залу на бієнале до Сан-Паулу. У 2003 році представники уряду були офіційно запрошені на бієнале до Венеції для створення постійної експозиції китайського мистецтва. У 2003 році Міністерство культури КНР залучило Фань Діану, Хоу Ханьжу і Ке Цзябі до курирування виставки «Life at this moment» у музеї сучасного мистецтва у Берліні. Це була перша великомасштабна виставка, організована китайським урядом за кордоном.

Починаючи з Шанхайського бієнале у 2000 році, в країні формується внутрішня виставкова система. Бієнале в Ченду, Гуанчжоу і Шанхаї є важливими елементами у розвитку сучасного китайського мистецтва і дозволяють навіть залучати значні фінансові ресурси всередині країни [148].

Усе це свідчить про значущість музеїв і їх експозиційної складової в культурі й економіці сучасного Китаю. Художні музеї не мають собі рівних за можливостями, що вони надають для здійснення архітектурних досліджень й експериментів. Вони можуть ставати ключовими компонентами відродження міст і у цьому процесі часто виходять за межі традиційних технологій будівництва.

Художні музеї – місця задоволення, освіти і споглядання. Але простір художньої експозиції сьогодні – це не тільки місце для демонстрації творів культури і мистецтва, а й форма художньої комунікації, через яку збагачується культурно–історичний і соціальний досвід відвідувачів [153].

У XXI столітті експозиційний простір сам стає художнім твором, що існує за законами мистецтва. Оскільки в експозиційному просторі художніх музеїв як в єдиному цілому виступають концепція експозиції, візуальний образ та дизайн виставкових зал, виникає потреба в системному аналізі ситуації, що дозволить вивести проектування і організацію експозицій на новий професійний рівень. Аналіз експозиційного простору художніх музеїв Китаю є актуальним для формулювання концептуальних підходів і виявлення основних засобів проектування художніх експозицій, оскільки просторова організація будівлі здійснює глибокий вплив на процес сприйняття творів мистецтва, концентруючи нашу увагу на окремих експонатах, а також забезпечуючи неочевидні зв'язки між іншими творами.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Наукову роботу проведено згідно з державними програмами, орієнтованими на формування комфортного дизайну середовища, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнення у промисловому комплексі, об'єктах житлової, виробничої і соціально–культурної сфери» (від 20 січня 1997р., №37). Дослідження також є частиною науково–дослідної роботи кафедри Дизайн середовища Харківської державної академії дизайну і мистецтв: «Інноваційні підходи у формуванні дизайну сучасного предметно–просторового середовища в умовах постіндустріальних трансформацій» (реєстраційний №УкрІНТЕІ 0117U001382 04.2017–06.2019)

Мета роботи полягає у встановленні характеристик, що визначають специфіку дизайнерських рішень експозиційних просторів художніх музеїв Китаю, виявленні та систематизації підходів і прийомів для їх реалізації.

Досягнення вказаної мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- встановити ступінь вивченості означеної теми в науковій літературі; визначити міждисциплінарні аспекти для обґрунтування понятійної бази і методів дослідження; окреслити та систематизувати джерельну базу роботи;
- дослідити роль музейних установ та стан розвитку музейної справи у КНР;
- ввести у науковий обіг термінологічний апарат, що систематизує особливі ознаки сучасних експозиційних просторів;
- визначити особливості формування дизайну музейної експозиції в об'єктах реноваційної архітектури;
- сформулювати проектні підходи, що визначають організацію експозиційного простору сучасних художніх музеїв Китаю;
- встановити специфіку вирішення середовища експозицій художніх музеїв КНР та проектні прийоми, що використовуються при їх створенні;
- окреслити шляхи подальших наукових досліджень, що можуть ґрунтуватись на висновках здійсненого дослідження.

Об'єкт дослідження — дизайн предметно–просторового середовища художніх музеїв КНР.

Предмет дослідження — проектні підходи та прийоми, що визначають дизайн експозиційного простору сучасних художніх музеїв Китаю.

Матеріал дослідження. Вивчення проектної практики щодо організації сучасних художніх музеїв КНР продемонструвало два напрямки розвитку цього процесу. У першу чергу, — це створення музеїв у нових спеціально спроектованих для цієї функції спорудах. Окрім цього, на теренах Китаю спостерігається досить активний процес адаптування старих промислових будівель, функціональне призначення яких є вичерпаним, під сучасні музейні інституції, серед яких вагому частку складають і художні музеї. Тому до поля зору аналітичної роботи

були залучені як експозиційні простори художніх музеїв, що знаходяться у новобудовах, так і ті, що організовані у спорудах, які були піддані рефункціоналізації.

Хронологічні межі роботи обумовлені її завданнями. Для аналізу дизайнерської практики були обрані музеї, що організовані протягом останніх 20-ти років, – періоду, що на теренах КНР із упевненістю можна характеризувати як так званий «музейний бум», оскільки він позначений стрімким кількісним зростанням чисельності музейних закладів.

Територіальні межі визначені темою дослідження. Для аналізу обрано об'єкти, що розташовані на території Китайської народної республіки. Зокрема південний регіон представлено музеями, що розміщені у Шеньчжені, південно-західний – Ченду, північний – Ордос, Іньчуань; північно-східний – Тяньцзінь, Тайюань, Нінбо; північно-західний – Пекін; східний регіон характеризується музеями у Шанхаї, Нанкіні, Ханчжоу, Цзибо.

Методи дослідження. Особливість визначеного в роботі предмету дослідження, який передбачає вивчення об'єкту не тільки з позицій теорії дизайну, а також залучення певних філософсько-релігійних категорій, обумовила використання системного підходу, що дозволяє розкрити цілісність об'єкту із виявленням різноманітних типів зв'язків, що в ньому існують, зокрема, людина — художній твір, експозиційний простір — екстер'єрний простір. Кожна складова системи, включаючи як зовнішнє, так і внутрішнє середовище, розглядається у взаємозв'язку з іншими елементами, обумовлюючи вплив властивостей окремих частин системи на її функціонування в цілому. На різних етапах були використані як загальнонаукові (емпіричний, порівняльний), так і спеціальні методи дослідження (образно-стилістичний, змістовно-композиційний, феноменологічний). Завдяки їм інтер'єр розглядається як складна композиційна структура, що вибудовується з ієрархії компонентів, виявляється взаємозв'язок формоутворення з функціональними,

тектонічними та технологічними рішеннями інтер'єрів, а також досліджуються образно–морфологічні характеристики дизайну експозиційних музейних просторів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній:

- *вперше:*
 - обґрунтовано взаємозв'язок між системою традиційних для китайської культури понять та засобами організації експозиційного середовища сучасних художніх музеїв Китаю;
 - встановлено шляхи переусвідомлення ознак національної ідентичності в архітектурно-дизайнерському рішенні художніх музеїв КНР, що відповідають актуальній для сьогодення ідеї «критичного регіоналізму»;
 - визначено і систематизовано основні підходи щодо просторової організації та дизайнерського вирішення інтер'єрів художніх музеїв щорозташовуються в об'єктах реноваційної архітектури;
 - класифіковано проектні прийоми та засоби, що визначають дизайн експозиційних просторів у сучасних художніх музеях КНР;
- *дістав подальшого розвитку* властивий традиційній культурі Китаю концепт щодо формування гармонійних відносин між природою і людиною як чинник організації експозиційних просторів художніх музеїв за екстравертивним типом;
 - категоріальний апарат галузі психології у теорію дизайну, що дозволив диференціювати музейні експозиційні простори за ознакою зв'язку із навколишнім середовищем на екстравертивні та інтровертивні;
- *вдосконалено* критерії щодо аналізу експозиційних просторів художніх музеїв завдяки виділеній характеристиці ступеня їх відкритості екстер'єрному оточенню.

Теоретичне значення дослідження полягає у розширенні термінологічного апарату, що застосовується в аналітико-проектній діяльності при формуванні дизайну предметно-просторового середовища.

Зміст як аналітичної частини дослідження, так і систематизованої в ньому сучасної проектної практики, може бути використаний у професійній підготовці дизайнерів в системі вищої освіти, а також при написанні методичних вказівок і спеціальної літератури з проектування інтер'єрів.

Практичне значення роботи, у першу чергу, полягає в тому, що виявлені автором підходи та засоби дизайну дозволять оптимізувати проектний процес та підвищити якість художньо-образних рішень при формуванні дизайну музейних інтер'єрів. Це сприятиме створенню середовища, що відповідає естетичним вимогам сучасного суспільства.

Особистий внесок здобувача. Головні наукові результати роботи отримані автором особисто. Автором окреслено роль музейних установ у КНР та стан розвитку музейної справи. Введено у наукових обіг термінологічний апарат, що систематизує особливі ознаки сучасних експозиційних просторів. Проаналізовано і систематизовано підходи, що визначають організацію експозиційного простору сучасних художніх музеїв Китаю, визначено особливості формування дизайну музейної експозиції в об'єктах реноваційної архітектури. Здійснено класифікацію прийомів та засобів, що визначають специфіку дизайну експозицій просторів художніх музеїв КНР. У статті «Запровадження категоріального апарату "екстравертивний" та "інтровертивний" стосовно характеристик інтер'єрного простору сучасних музеїв», що написана у співавторстві із Бондаренко І., автором особисто зібрано і систематизовано проектний матеріал, що дозволив запровадити новий категоріальний апарат.

Апробація результатів дослідження відбувалась на всеукраїнських та міжнародних науково–практичних конференціях: Міжнародній науково–практичній конференції «Теория и практика современной науки» (м. Дніпро, 24–25 лютого 2017 р.) доповідь «*Роль музеев в культурном ландшафте современного Китая*»; Всеукраїнській науково–практичній конференції «Функції дизайну у сучасному світі» (м. Суми, 29–30 березня 2017 р.) доповідь «*Инновационные решения в*

дизайне фасада музею скла в Шанхає»; IV Міжнародній науково–практичній конференції «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м.Одеса, 25–26 серпня 2017 р.) доповідь «*Концепция гармоничных отношений между природой и человеком как предпосылка формирования средового дизайна современных музеев Китая*»; Міжнародній науково–методичній конференції професорсько–викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017» (м. Харків, 9–12 жовтня 2017 р.), доповідь «*Проблемы формирования экспозиций в художественных музеях*»; IV Всеукраїнській науково–практичній конференції «Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва» (м.Черкаси, 23 листопада 2017 р.) доповідь «*Идея слияния с природой в архитектурно-дизайнерском решении Музея Синьцзинь Чжи в Китае*»; Міжнародній науково–практичній конференції «Функції дизайну у сучасному світі: виміри 2018» (м.Суми, 22–23 березня 2018 р.), доповідь «*Традиции китайской культуры в дизайне Tree art museum в Пекине*».

Публікації. Основні положення дослідження були оприлюднені у 12 наукових публікаціях: 5 з них у фахових наукових збірках, що входять до переліку МОН України, 1 – у закордонному науковому виданні, 6 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, додатків та таблиць. Загальний обсяг роботи разом із додатками складає - 255 стор., основний текст - 161 стор., список джерел - 248 позицій, додатки - 54 стор. та 6 таблиць.

РОЗДІЛ 1

СТУПІНЬ ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМ ДИЗАЙНУ В АСПЕКТІ ОРГАНІЗАЦІЇ СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ МУЗЕЇВ КИТАЮ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Ступінь вивченості теми в сучасному китайському, європейському та пострадянському науковому дискурсі

Аналіз проблематики організації середовища сучасних музеїв Китаю дозволив встановити, що художні музеї становлять значний сегмент об'єктів дослідження, що відрізняються варіативністю та різноманіттям засобів і прийомів дизайн-організації предметно-просторового середовища.

Пошуки нових підходів до музейної репрезентації мистецтва у ХХ сторіччі були пов'язані з актуальними тенденціями художнього світу, а також змінами у ставленні до власне твору мистецтва як об'єкту сприйняття. Початок ХХ сторіччя характеризується плюралізмом течій у мистецтві, розширенням кордонів архітектурної діяльності та дизайнерської творчості. Це набуло вираження у різноманітті художніх експериментів та зверненні до ірраціональних способів пізнання. Унаслідок цього, твори мистецтва сприймалися як замкнений світ, доступний лише до інтуїтивного осягнення. Таке світосприйняття призвело до появи нових способів існування твору в просторі музею. Замість простого «виставлення» робіт на показ, з'явилась необхідність до акцентування уваги глядача на художній індивідуальності кожного окремого твору за допомогою архітектурних і експозиційних засобів.

Важливо відзначити, що простір сучасного художнього музею є цілісним організмом, де архітектура і експозиційний дизайн – це єдина

система, підпорядкована загальним завданням. Відповідно, архітектурно-просторові та експозиційні рішення залежні від загальних тенденцій і відповідають на одні й ті ж питання [158].

Слід зазначити, що організація інтер'єрів музеїв Китаю сформувалась під впливом зовнішніх факторів (західно- та східноєвропейських концепцій формування виставкового середовища), місцевих традицій і філософії сприйняття навколишнього середовища та розвитку технологій. Тому для комплексного дослідження означеного питання необхідним є розгляд не лише специфіки формування музейно-експозиційного середовища Китаю, а й ознайомлення із загальносвітовими тенденціями дизайн-проектування інтер'єрів музеїв та аналіз теоретичних праць у цій галузі мистецтвознавства.

Дослідження проблематики організації середовища сучасних художніх музеїв Китаю спирається на аналіз низки наукових творів, монографій, статей, тез та публіцистичних інформаційних джерел, що посприяли формуванню цілісного уявлення про стан вивченості обраної теми в сучасному мистецтвознавстві. Для аналізу процесу формування дизайну музейного предметно-просторового середовища Китаю необхідною стала систематизація розрізненого матеріалу та розподіл його на групи:

- загальнотеоретичні дослідження дизайну як соціального феномену;
- праці, присвячені середовищному підходу в дизайні та дослідження з розгляду соціально-естетичної цінності музеїв;
- роботи, де висвітлюються особливості сучасного дизайну інтер'єрів громадського призначення, зокрема музеїв та експозиційних комплексів;
- праці, в яких проаналізовано стан інтеграції сучасних технологій та прийомів мультисенсорного дизайну в експозиційному просторі;

- дослідження з питання формування дизайну музейної експозиції в об'єктах реноваційної архітектури;
- роботи, в яких розглянуто екологічний похід в дизайні та проблеми реновації об'єктів колишнього промислового виробництва;
- дослідження, що присвячені питанню організації середовища художніх музеїв, їх специфіка та різновиди;
- праці, в яких вивчається питання особливостей формування музейного предметно-просторового середовища Китаю та Японії, дослідження взаємовпливу культур означених держав. До цієї групи джерел відносяться роботи західноєвропейських, східноєвропейських та китайських вчених;
- роботи з аналізу одного з найбільш розповсюджених прийомів формування простору художнього музею («білий куб») та розгляд прогностичних концепцій розвитку музейної справи.

Основою для розв'язання поставлених питань цього наукового дослідження є праці, присвячені теоретичному осмисленню феномену дизайну та його соціального спрямування. Розгляд означеної проблематика здійснено в роботах Р. Арнхейма [2], В. Аронова [3], В. Ганзена [22], В. Глазичева [26, 27], О. Генісаретського [25], В. Сидоренка [74, 75] та ін.

Специфіка цього наукового дослідження зумовила звернення до джерел, в яких розглядається питання візуального сприйняття творів мистецтва. Означеною проблематикою займався Р. Арнхейм, який аналізував принципи організації художньої форми та її сприйняття в процесі візуального пізнання світу. Автор розглядає візуальне сприйняття як активний та динамічний процес, що має схожість з інтелектуальним пізнанням. Науковець зазначає, що інтелектуальне пізнання оперує логічними категоріями, натомість художнє сприйняття спирається на певні структурні принципи, що Р. Арнхейм називає «візуальними поняттями». Дослідник виділив два типи таких понять, а саме:

«перцептивні», на основі котрих відбувається процес сприйняття, і «образотворчі», за допомогою яких художник втілює свою думку в матеріал мистецтва [2]. Означені автором аспекти візуального сприйняття є фундаментальними поняттями, що враховуються при організації демонстраційного предметно-просторового середовища. Розуміння основних постулатів сприйняття творів мистецтва надає можливість організувати найвигіднішу репрезентацію означених об'єктів, що втілюється в дизайні інтер'єрів художніх музеїв.

Одним із спрямувань теоретичного осмислення дизайну як одного з напрямків діяльності людини, є виокремлення та розгляд «проектної культури», що було здійснено О. Генісаретським [24,25], В. Сидоренком [74, 75] та ін.

О. Генісаретський зазначив, що проектна культура є вищим рівнем творчої дизайн-діяльності, в основі якої лежать концептуальна, екологічна та аксіологічна складові [24]. Натомість В. Сидоренко вказує на кризу проектної культури періоду модернізму та її перехід в епоху постмодернізму. Автор, досліджуючи трансформацію змісту та форми творчості модернізму, відзначив зміну парадигми, коли означена діяльність зайшла в суперечність з життям і постало питання її переосмислення. Дослідник визначає, що у ХХ сторіччі, у зв'язку з активним розвитком науково-технічного прогресу та його помітним впливом на життя людей, спостерігається криза в аспекті розвитку культури. В означений період дизайн став елементом, що намагався об'єднати зовнішню нарізність форм з їх утилітарністю. В. Сидоренко вказує на те, що кінець ХХ сторіччя ознаменувався кризою модерністської утопії, що реалізовувалась в концепціях функціоналізму, сцієнтизму, системного дизайну, технократизму тощо. Автор відзначає, що з того часу відбувся перехід до нового етапу проектної культури – постмодернізму, що було спрямовано на формування нового образу творчості, художньої мови і образу культури [74].

Комплексний аналіз теоретичного підґрунтя дизайну та основних етапів його розвитку здійснив у своїх численних наукових публікаціях відомий теоретик В. Глазичев [26, 27]. Поєднання в дизайні теоретичного підґрунтя та практичного втілення свідчать про його багатоплощинність та складність цього явища. Світова практика та чисельні наукові твори вказують на те, що дизайн має гуманістичне спрямування та соціокультурне значення. Це виділяє дизайн поміж інших видів діяльності людини та обґрунтовує його феноменальність.

Дослідженням дизайну як феномену займались Ю. Горюнова [29], Г. Лола [47, 144], О. Казарін [40] та ін.

Ю. Горюнова визначає, що розвиток культури у ХХ сторіччі призвів до появи дизайну як явища. Вона вказує на те, що феноменальність дизайну полягає в гармонійному поєднанні естетичної виразності речі, її масового виробництва/споживання та предметно–просторового середовища життєдіяльності людини. «Дизайн став масовою культурою предметного світу <...>, зумів висловити й реалізувати в умовах сучасної культури гуманістичну орієнтацію мистецтва і розкрити свою людинотворчу місію, вписуючись в нову ситуацію людського існування» [29].

Питанням осмислення теоретичного підґрунтя дизайну займались сучасні українські дослідники та російські вчені: О. Бойчук [11], В. Даниленко [31, 32], Г. Демосфенова [33], Н. Ковешнікова [42], І. Розенсон [70] та ін. У дослідженнях означених авторів наведено різноманітні варіації тлумачення поняття «дизайн», досліджено історію розвитку цієї діяльності, проаналізовано різноманітні теоретичні концепції та подано практичні приклади формування дизайн-об'єкту. Окрема увага приділяється методології дизайну, що розглядається вченими як предметна творчість у широкому розумінні.

Оскільки сучасний етап розвитку дизайну визначається вченими як період постмодернізму, то важливим став аналіз робіт теоретиків,

присвячений цій проблематиці. Серед сучасних наукових розвідок у галузі дизайну предметно-просторового середовища періоду постмодернізму важливим для нашої роботи стали дослідження Т. Балланд [4], Н. Барсукової [5] та Г. Краснобородкіної [44].

Вивчення праць вищезазначених науковців надало змогу стверджувати, що в період постмодернізму спостерігається вплив та взаємозв'язок мистецьких напрямків, різноманітних культурних течій, інноваційних технологій та дизайну. У науковій праці Г. Краснобородкіної дизайн розглядається не лише як спосіб організації предметно-просторового середовища, а також як окремий вид діяльності, що має власний науково-дослідний апарат та проектно-художній інструментарій. Автор зазначає, що різноманіття сучасного суспільства посприяло змінам у дизайні, розширивши його можливості у формування предметного наповнення середовища життєдіяльності людини [44, с. 3–5]. У період постмодернізму формування музейного простору набуло змін та значної варіативності. На це вплинула наявність різноманітних стилістичних течій, суперечливих тенденцій, творчих експериментів та пошуків, що спостерігаються у світовій практиці наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Дослідження постмодерністської проектної культури було здійснено теоретиком Н. Барсуковою, яка вбачає вплив інноваційних технологій та наукових розробок на культуру, виразні засоби якої, в свою чергу, вплинули на художньо–проектну практику [5]. Таким чином, можна побудувати систему: «технології – культура – дизайн», де в результаті розвитку технологій та трансформації культури іншим стає і підхід до формування предметно-просторового середовища. Н. Барсукова стверджує, що дизайн-об'єкт періоду постмодернізму стає цілісним фрагментом дійсності/простору та його можна розглядати як середовищний комплекс. У підсумку автор робить висновок, що формування предметно–просторового середовища має будуватись не на

пануванні над природою, а на створенні певних зв'язків з нею. «Насиченість технологічними нововведеннями, впровадження нових матеріалів та атрактивність форм втілюються в концептуальності, історичному та культурному контексті» [5, с. 13]. Означена концепція цілком реалізується в інтер'єрах художніх музеїв Китаю, в організації яких прослідковується баланс між інноваційними технологіями, сучасними матеріалами та природним оточенням.

Багатоспрямованість та різноманіття сучасного світу призвели до трансформацій позиціонування людини в музейно-експозиційному просторі – від абстрактного до особисто-орієнтованого [18]. Таке перетворення спостерігається в дизайні інтер'єрів художніх музеїв Китаю, де підхід до організації предметно-просторового середовища спрямовано на формування зв'язків людини з оточуючим простором на рівні емоційного та естетичного сприйняття.

Ознайомлення з науковими джерелами дозволяє стверджувати, що дизайн є явищем, що знаходиться в постійному розвитку. Його динамічність проявляється в зміні стилістичних течій, постійних взаємозв'язках з мистецтвом. На формування дизайн-об'єкту мають суттєвий вплив розвиток інноваційних технологій, імплементація наукових розробок в галузь промислового виробництва, економічні, соціальні та психологічні показники, культурно-естетичні канони та різноманітні філософські погляди. Останні яскраво проявляються в дизайні предметно-просторового середовища Китаю. У дизайні сучасного китайського інтер'єру характерним є поєднання культурних традицій та технічних інновацій. Це дає підставу розглядати дизайн предметно-просторового середовища музеїв Китаю цілісно, у комплексі з розвитком сучасної архітектури та культурною спадщиною, що його визначають.

Проблема взаємозв'язків дизайну та культурного середовища розкривається при комплексному дослідженні даного феномену, що було здійснено В. Чижиковим [98, 99]. Дослідник розкрив вплив дизайну на

формування культурного середовища та визначив, що у своїй роботі дизайнер орієнтується на принципи своєї мистецької програми, на нормативну систему художньої культури. На підставі застосування принципів композиційного формоутворення дизайнер створює систему зв'язків «людина – об'єкт – середовище – культура». Означений взаємозв'язок визначає соціокультурне значення дизайну та його всебічний вплив на життєдіяльність людини. Такі зв'язки виявлені при дослідженні інтер'єрів музеїв Китаю, простір яких організовано із урахуванням системи зв'язку: людина – художній твір – експозиційний простір – екстер'єрний простір.

Питання гармонійного співіснування архітектури, дизайну та природи є важливим для даного наукового дослідження, оскільки означений аспект взаємодії природнього та штучного (зробленого людиною) є визначним для традиційної архітектури, інтер'єру, садово-паркового мистецтва Китаю. Серед східноєвропейських науковців у галузі формування предметно-просторового середовища країн Далекого Сходу визначними для нашого дослідження були роботи С.Рибалко [71], М.Третьякової [162], Н.Коновалової [43], В.Белозьорової [8] та Т.Григор'євої [30]. Дослідження теоретичних джерел надає можливість підкреслити, що традиційна культура Японії має зв'язки та взаємовплив з культурним середовищем Китаю. Це сформувало необхідність ознайомлення з культурою та традиціями організації предметно-просторового середовища означених країн.

Осмисленням традиційної естетики в організації предметно-просторового середовища Китаю та Японії займалась М. Третьякова. Автор проаналізувала різноманітні способи трансформації традиційної естетики в контексті формування сучасного дизайну інтер'єру. Дослідниця підкреслює, що в Китаї та Японії прослідковується тісний зв'язок із традиційною культурою та зазначає, що «в китайській культурі ключовою є ідея балансу людини і природи, штучного і природного, що

стало причиною різноманітності форм у цій традиції і навіть призвело до “знеособлення” сучасного інтер’єру. На противагу тому, основна ідея японської традиційної естетики – скромність, що виражається в простоті форм і становить унікальність та яскравість сучасного японського дизайну» [162].

Означені аспекти взаємодії простору та людини сформували необхідність у дослідженні наукових праць, присвячених проблематиці формоутворення в дизайні та особливостям формування предметно–просторового середовища різноманітного громадського призначення, зокрема музеїв. Історія розвитку організації експозицій, варіативність дизайн-організації середовища музеїв та різноманітність їх типів стали об’єктами чисельних наукових досліджень. Серед сучасних східноєвропейських теоретиків питаннями формування предметно–просторового середовища музейно–експозиційних центрів займалися Л. Велика [20], Ю. Зинов’єва [37], Я. Лоренц [48], М. Майстровська [50, 51], І. Пантелечук [63], М.Салтанова [158], В.Северін [72], М. Чеснокова [92], І. Щепеткова [104] та ін.

Профільна класифікація ділить музеї на великі групи, що в свою чергу можуть бути розділені на більш вузькі підгрупи. Автор визначає, що при формуванні профільної класифікації, можна виділити наступні групи музеїв: 1) художні музеї; 2) літературні музеї; 3) музичні музеї; 4) театральні музеї; 5) музеї фізкультури і спорту. Світова практика свідчить, що типологія сучасних музеїв надзвичайно різноманітна. За класифікацією Міжнародної Ради Музеїв, музеї можуть бути: 1) художніми; 2) історичними; 3) етнографічними; 4) науково–технічними; 5) природної історії; 6) музеї – архітектурні пам’ятки; 7) ботанічні і зоологічні сади; 8) великі національні парки.

Специфіка об’єкту даного наукового дослідження привела до необхідності ознайомлення з літературою, що присвячена питанню організації інтер’єрів різноманітних світових тематичних музеїв та

експозиційних центрів. Аналіз наукових джерел з означеного питання дозволив розглянути інтер'єри китайських художніх музеїв крізь призму загальносвітових тенденцій. Це дозволило визначити підходи у формуванні дизайну експозиційних просторів новозбудованих художніх музеїв Китаю.

Дослідниця М. Чеснокова в науковій роботі «Еволюція експозиції як знакової системи» виділяє основні види музейної експозиції [92]. Означені види музейної експозиції наявні в сучасних художніх музеях Китаю, інтер'єри яких відрізняються лаконічністю, відкритістю, авторською індивідуальністю та новизною.

Питання оригінальності та новизни в подачі музейної експозиції було розглянуто в дослідженні М. Майстровської [51]. Автор визначає, що творчі пошуки в аспекті формування музейно-експозиційного предметно-просторового середовища «відбуваються під впливом глобальної концепції музейної комунікації, що переміщує характер музейного повідомлення зі сфери “декларації” і “монологу” у сферу “діалогу”. Сучасний музей змінює свою позицію по відношенню до глядачів, стаючи все більш відкритим, привабливим, що вступає в активні контакти» [51]. Означений перехід від демонстрації об'єктів до активної взаємодії з експонатами присутній у природознавчих, історичних музеях та музеях науки і техніки. Проте, в рішеннях інтер'єрів художніх музеїв дизайнери та архітектори Китаю дотримуються більш традиційного підходу при експонуванні мистецьких творів, експериментуючи з формотворенням, грою світла й тіні, метро-ритмічними закономірностями та різноманітними системами членування простору і різновидами планувального рішення.

Для нашого наукового дослідження важливим стало осмислення художньої організації експозиційного простору та аналіз сучасних тенденцій в галузі дизайну інтер'єру музеїв. Серед сучасних українських дослідників питанням формування експозиційного середовища в

комунікативному просторі сучасного мистецтва займався В. Северін. Науковець розглянув впровадження новітніх технологій у дизайн інтер'єру сучасних музеїв та проаналізував їх вплив на організацію музейного предметно-просторового середовища [72]. У сучасному мистецтвознавстві проблема організації інтер'єрів сучасних музеїв через застосування інноваційних технологій розглянута українськими дослідниками: Н. Брижаченко [17], Л. Коваль [41], В.Северіним [72] та ін.

Дослідженням проблематики дизайну інтер'єрів громадського призначення на основі впровадження інтерактивних технологій стало об'єктом наукових розвідок Н. Брижаченко [17]. Серед об'єктів дослідження в її науковій роботі присутня певна кількість музеїв Китаю, Японії та Сінгапуру. Проте, поміж цих інтер'єрів були відсутні художні музеї, що становлять чисельний пласт об'єктів та мають підлягти ґрунтовному аналізу.

Аналіз прикладів формування інтер'єрів музеїв Китаю дозволяє стверджувати, що інновації в рішенні предметно-просторового середовища можуть бути реалізовані не лише шляхом впровадження мультимедійних технологій. Тенденція використання інновацій у дизайні художніх музеїв Китаю проявляється в нових підходах до сценарію експозиції. У дизайні інтер'єрів означених об'єктів застосовуються засоби мультисенсорного дизайну, що виявляється через вплив на різні органи чуття відвідувачів. Така концепція втілюється завдяки роботі з формотворчими елементами. Основними прийомами стають ритмічне чергування світлових та тіньових зон інтер'єру, оздоблення поверхонь інтер'єру різними за фактурою матеріалами. Основні аспекти мультисенсорного дизайну були розглянуті в дослідженнях Л. Коломієць [140] та ін.

Як свідчить аналіз світових прикладів інтер'єрів музеїв, при організації означених просторів дизайнери та архітектори мають на меті створення візуально естетичного, акустично продуманого середовища, що

може впливати на акустичні, візуальні та тактильні відчуття відвідувачів. На користь вислову свідчить дослідження О. Бакушіної, яка визначила, що сучасна архітектура музейних будівель стає інструментом створення унікального досвіду перебування в музейному просторі, що готують відвідувача до сприйняття музейної колекції [119]. Сьогодні архітектура музейних будівель створює потрібну емоцію раніше, ніж відвідувач музею побачить сам експонат, таку емоцію, що є безпосереднім передбаченням відносини суб'єкта до об'єкта. Простір музею «підготовлює» відвідувача до сприйняття колекції, що експонується. Базуючись на дослідженнях Л. Веккера та В. Вундта, автор виводить сценарії візуальних практик, що використовують архітектори при проектуванні середовища сучасних музеїв:

- сценарій, пов'язаний з формуванням тактильних відчуттів (детальна робота з матеріалами і фактурами);

- сценарій, пов'язаний з чутливістю до світла (світло стає змістом архітектурного об'єкту, наповнюючи архітектурний простір особливими смислами і переживаннями);

- сценарій, пов'язаний з побудовою простору індивідуального сенсорного поля (створення можливості вибудувати власну просторову структуру свого сенсорного поля) [119].

Сучасні прийоми організації інтер'єрів музеїв пов'язані з появою нових підходів щодо формування взаємодії людини та експозиційного середовища. У цьому аспекті концепція театралізації музейного простору створює новий тип взаємозв'язку відвідувача та середовища, де експонуються твори мистецтва. Питанням театралізації музейного середовища займалась І. Щепеткова, яка досліджувала особливості поєднання театру та виставки [104, с. 6]. Автор зазначає, що сучасні тенденції формування музейно–експозиційного середовища спираються на нову концепцію функціонування означеного простору. Така концепція полягає у створенні певних тематичних «сцен», на яких експонати

вступають у взаємодію з відвідувачем. Насичення простору інноваційними технологіями допомагає створювати не лише яскравий художній образ та поліфункціональність середовища, а й формує нові відношення відвідувача та середовища. І. Щепеткова вказує на те, що все більшу увагу теоретиків привертає спосіб подачі експозиційних матеріалів та дослідження проблем проектування музейної експозиції [104, с. 7–11].

Серед сучасних тенденції організації музейного простору одним з найбільш поширених напрямків є формування дизайну експозиції в об'єктах реноваційної архітектури. Світова практика свідчить, що з плином часу промислові технологічні процеси втрачають свою актуальність, а неефективність роботи підприємств сприяє зупиненню їх роботи, що спричиняє проблему подальшого використання об'єктів фабрично-заводської архітектури. Надання нового функціонального призначення колишньому індустріальному середовищу може здійснюватися як перепрофілювання означених об'єктів. Цей процес орієнтований на раціональне використання ресурсів і знаходиться в межах актуальної концепції сталого розвитку. З розвитком теоретичної і практичної бази адаптивного використання будівель розвивались наукові теорії, засновані на різних підходах до вирішення питання. Дослідниками виділяються три підходи до адаптивного використання: типологічний, технічний і стратегічний.

Світова практика свідчить, що останнім часом спостерігається процес актуалізації щодо адаптивного повторного використання будівель. Це пов'язано зі збереженням навколишнього середовища і заборонаю на розростання міст. Виробництво виводиться за межі міського середовища, при цьому промислові об'єкти досить часто переобладнуються в музеї, що ретранслюють історію міста, культуру й традиції.

Дослідження проблематики реконструкції та реновації промислових об'єктів здійснено в роботах Є. Бакало [118], А. Бевза [6], О. Сисоєвої

[77], Є. Морозової [55], В. Новікова [58]. А Снітко [75]. С. Постнікова [66] та ін. Питання інтеграції промислових об'єктів озглядалось у працях Г. Черкасова [89, 90], А. Яковлєва [168] та ін. Проте, для нашого наукового дослідження найбільш важливим встав розгляд роботи Д. Чайко [152], який проаналізував сучасні напрямки інтеграції історичних виробничих об'єктів у міське середовище.

Одним з основних напрямків надання нової функції колишнім промисловим об'єктам, створення нового образу та нового соціокультурного середовища стала концепція музеєфікації простору. Серед українських дослідників питання музеєфікації пам'яток архітектури та містобудування як засіб збереження історико-культурної спадщини розглянула М. Брич [121]. Автор зазначила, що музеєфікація є методом консервації пам'яток архітектури, метою якого є максимальне збереження та виявлення історико-культурної, наукової, художньої цінності даних об'єктів.

Реновація, що є процесом збереження історичного минулого, є частиною екологічного підходу, що активно застосовується у дизайні експозиційного простору, та проявилась у реорганізації об'єктів колишнього промислового виробництва.

Питання екологічного підходу по збереженню та реорганізації навколишнього середовища є однією з найбільш актуальних проблем сучасності. Означена проблематика була розглянута у документі ООН «Всесвітня стратегія охорони природи», де висувались два головних завдання: мінімізувати шкідливі наслідки людської діяльності та орієнтація на екологічно нешкідливе виробництво. У 60-х роках ХХ сторіччя, що ознаменувалися енергетичними та екологічними кризами, екологічна парадигма стала провідним напрямком наукової думки. Основним напрямком в проектних пропозиціях архітекторів постмодернізму стала концепція споживання обмежених ресурсів нашої планети. Дослідження останніх наукових праць з екологічної

проблематики надало можливість стверджувати, що найбільш розгорнутими є теоретичні розробки великомасштабних штучних утворень – міст, а наукові роботи в галузі дизайнерської діяльності мають фрагментарний характер.

В умовах сучасного розвитку людства основним завданням дизайну стало створення цілісного естетичного середовища життєдіяльності людини та проектування таких предметів і об'єктів, що є не лише функціональними та естетичними, а й відображають рівень соціального розвитку суспільства, його технічний прогрес.

Слід зазначити, що поняття екології, що з'явилося у 1899 році, спочатку було пов'язано з питанням створення балансу між організмом і навколишнім середовищем. Означене поняття поступово набуло глобального змісту та наприкінці ХХ сторіччя сформувались основні напрямки глобально-екологічних досліджень: соціальна екологія, екологія біосфери, екологія людини. Поступово екологічні підходи перемістилися в сферу архітектурного формоутворення. Це призвело до виникнення архітектурної екології, що поєднала в собі підхід до всіх складових архітектури з позицій екологічної науки. Змінився характер відношення суспільства до навколишнього середовища. На передній план вийшов екологічний підхід у дизайні та виробництві.

Питанню архітектурного формоутворення середовища в аспекті архітектурної екології (регіональної екології, екології міста, екології житла) присвячене наукове дослідження Аль Субех Махмуд Алі Хассана. Науковець проаналізував урбоекологічну інфраструктуру міст Йорданії, запропонував концепцію урбоекологічної стратегії формування збалансованого середовища та визначив принципи і прийоми екологічного підходу до формоутворення як урбанізованих територій, так і інтер'єрного середовища житлового і громадського призначення [1].

Поняття «екологія міста», «екологія житла», «екологія промислових підприємств» органічно увійшли в лексикон архітекторів і дизайнерів.

Світова проектна практика свідчить, що дизайнерська діяльність по створенню предметно–просторового середовища повинна ґрунтуватися на екологічних принципах, а дизайнер має мислити категоріями економічної культури. Прикладом такого підходу в дизайн–проектуванні є розповсюдження концепції вторинного використання сировини та компіляції різноманітних старих елементів у новий об'єкт (ресайклінг).

Економічна екологізація дизайну передбачає підхід до проектування з екологічної та одночасно економічної точки зору. Це призводить до збереження природних ресурсів, використання вторинних матеріалів, економії цінної сировини і палива. У зв'язку з цим проблема перепрофілювання колишніх промислових споруд набуває особливого значення, що відображено у наукових розвідках О. Тимофєєва [161] та ін.

У дослідницьких працях українських, китайських та зарубіжних вчених недостатньо приділено уваги питанням реорганізації промислових просторів. У роботах О.Мамлєєва [53], А.Менейлюк та Л.Лювакової [147] були обґрунтовані необхідність і перспективи реструктуризації промислових будівель.

Художні музеї збирають, вивчають і експонують твори мистецтва з метою представити історію мистецтва і задовольнити естетичні та пізнавальні потреби сучасної людини. Колекції художніх музеїв можуть містити твори професійних художників, народної, дитячої творчості тощо, включати твори різних видів образотворчого мистецтва, художніх течій і шкіл. Художні музеї класифікують на: 1) музеї образотворчого мистецтва; 2) музеї декоративно–прикладного мистецтва; 3) музеї народного мистецтва; 4) художньо–промислові музеї; 5) музеї сучасного мистецтва.

Серед сучасних художніх музеїв Китаю найбільш широко представлені музеї образотворчого та сучасного мистецтва. У дослідженні Ю. Зинов'євої визначено, що музей неможливо розглядати окремо від інших галузей соціокультурної діяльності, від громадської думки і

підтримки, що є необхідною умовою збереження історико–культурної спадщини, відтворення творчого потенціалу і розвитку культурного життя. Автор зазначає, що музей створює зв'язки людей з історичним минулим, культурними традиціями попередніх епох та передає культурний досвід. Дослідниця визначає проблематику сучасного музею, яка полягає в його амбівалентності, що втілюється у здатності музею до стабілізації цінностей суспільства та сприймається як фактор стримування розвитку, а сам музей – як склад різноманітних речей, що вийшли з вжитку. Означена діалектика породила неоднозначність взаємодії соціуму та музею як інституції [37].

Питання розвитку сучасного мистецтва та формування музейного предметно-просторового середовища стали предметом наукових розвідок західноєвропейських вчених: Е. Баніотополо [173], Д.Девіса [109], С.Мортакі [113], Дж. Д. Л'юїса [200], В.Н'юхаус [114], Я. Крукара [198], Л. Шинера [213] та ін.

Зарубіжні дослідники розглядають проблеми сучасних художніх музеїв, перш за все, у соціальному аспекті. Так, мистецтвознавець і музеолог, співробітник Технологічного освітнього інституту центральної Македонії С. Мортакі у своїй публікації розглядає освітньо-виховну роль художніх музеїв. Автор зазначає, що мистецтво може впливати на людей та їх життя, і, оскільки об'єкти мистецтва сприймаються суб'єктивно, їх можна інтерпретувати по-різному, залежно від психологічного стану реципієнта. С.Мортакі робить висновок, що завдяки індивідуальному сприйняттю творів мистецтва люди все частіше відвідують художні музеї та галереї, що, на думку автора, доводить ступінь важливості даних об'єктів в суспільному житті [113].

Важливу роль у процесі трансформації суспільства відіграють музеї сучасного мистецтва. Серед науковців, які займалися означеною проблематикою, слід виділити наукову публікацію Е. Баніотополо [173]. У своїй статті автор вказує на те, що на сьогодні музеї сучасного

мистецтва можуть виступати в якості об'єктів для туризму та внутрішніх інвестицій. Дослідник наводить світові приклади, коли музей став центром для привертання уваги туристів та широких мас відвідувачів, а саме: Центр Жоржа Помпіду в Парижі, Массачусетський музей сучасного мистецтва (Mass MOCA), Музей сучасного мистецтва Лос-Анджелеса (MoCA), Музей сучасного мистецтва (Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) та музей Тейт Модерн (Tate Modern) у Лондоні. Автор зазначає, що музеї сучасного мистецтва є невід'ємною складовою відродження великих міст та багатофункціональним засобом оновлення міських районів [173].

У процесі організації інтер'єрного середовища музеїв сучасного мистецтва важливу роль відіграє питання репрезентації художніх творів. Означена проблематика була розглянута в публікації російського дослідника Ф. Костріца. Він засвідчує, що принципово інша художня конструкція сучасних творів мистецтва стала відправною точкою для формування нового простору для презентації таких об'єктів [141].

Питаннями організації інтер'єрів художніх музеїв займався Я. Крукар, який стверджував, що просторове планування будівлі може здійснювати глибокий вплив на архітектуру. Автор акцентує, що це особливо важливо в галузі організації музейного середовища, де просторове розташування стін і художніх творів слугує засобом зосередити увагу відвідувачів на окремих експонатах і забезпечити неочевидні зв'язки між іншими окремими творами мистецтва. Я. Крукар зазначає, що з когнітивної точки зору означені процеси можуть описувати відповідні аспекти досвіду відвідувачів, а саме візуальну увагу і пам'ять [198].

Проблематика формування архітектурного простору сучасних музеїв розглянута в роботі Л. Шинера, в якій він досліджує вплив архітектури на сприйняття людиною творів мистецтва та аналізує протистояння архітектури та мистецтва [213]. Дослідник, аналізуючи

історію розвитку музейної експозиції, вказує на те, що багато критиків скаржаться, що яскравість сучасної музейної архітектури відволікає глядачів від споглядання творів мистецтва. Автор розділяє музеї за принципом демонстрації експозиційного матеріалу: музеї з постійними колекціями, музеї зі змінними експозиціями (сучасні експозиційні центри) та додатки до музеїв (добудовані споруди до головної будівлі існуючого музею). Л. Шиннер докладно розглядає всесвітньовідомі приклади сучасних музеїв та експозиційних центрів, приділяючи особливу увагу формуванню внутрішнього простору об'єктів. Дослідник стверджує, що для архітектури музеїв важливими є функціоналізм та символізм, які формують гармонійне предметно–просторове середовище, що відповідає як утилітарним вимогам, так і несе змістовність та концептуальність [213].

Формування музейного простору розглянуто в книзі американського дослідника–мистецтвознавця та культуролога Вікторії Н'юхаус «Назустріч новому музею», в якій представлено авторську класифікацію музейних просторів. Автор виділила категорію «Музей як святе місце», що охоплює як традиційні, так і сучасні музеї та створює середовище для споглядання творів мистецтва. Іншою категорією музеїв, за визначенням В. Н'юхаус, є «Музей як мистецтво довкілля», що створює інтерактивне середовище для нових видів мистецтва [114, с. 193–198.].

Аналізом музейної типології також займався американський дослідник Дуглас Девіс. Автор стверджує, що наразі спостерігається поява художнього музею нового типу, що є «багатограним» і «децентралізованим». Такі музеї виходять за рамки фізичного існування та охоплюють електронну мережу, задіюють нові медійні засоби презентації колекцій тощо. Щодо архітектури сучасних музейних центрів, Д. Девіс відзначає знаковість екстер'єру, що може служити «символом

особливої ідентичності, відокремленої від внутрішньої конфігурації» [109, с. 75–76].

У просторі сучасного художнього музею формуються нові відношення людини з мистецьким твором. Дж. Д. Л'юїс у статті «Типи музеїв» визначає, що у художньому музеї або художній галереї, об'єкти експозиції стають засобом спілкування з відвідувачами. Тому естетична цінність є важливим фактором при прийнятті предметів для колекції музею. Означений аспект є найважливішим при виборі експонатів – як сучасних, так і традиційних художніх творів. Автор зазначає, що традиційно колекції художніх музеїв включають у себе картини, скульптури та декоративне мистецтво. Дж. Д. Л'юїс акцентує увагу на відповідності об'єктів експозиції їх культурному та історичному контексту [200].

При організації художньої виставки важливим є врахування особливостей побудови експозиції в музеях мистецького профілю. Український дослідник А. Кімнатний визначив головні принципи формування виставки художніх музеїв та п'ять основних факторів, що визначають ефективність експозиції в художньому музеї: висока якість творів; їх новизна для глядача; їх обмежена кількість; умови, за яких ніхто не заважає сприйманню творів, тобто невелика кількість глядачів; відсутність відволікаючих моментів [138].

Важливим питанням формування експозиції в художньому музеї є дослідження комунікативного аспекту. Означеною проблематикою займались О.Сошнікова [159], Н.Порчайкіна [65] та ін.

Експозиція, в якій виявляється внутрішня, символічна і знакова сутність речей, є одним із головних шляхів музейної комунікації. При створенні експозицій застосовується низка знакових систем, серед яких:

- вербальна мова (використовується у розповіді екскурсоводів);
- тексти експозиційного етикетажу;
- дизайн розміщення експонатів у музеї;

- різноманітні графічні побудови (плани, карти, схеми);
- аудіовізуальні засоби (відео і фото);
- театральне дійство (організація у музейному середовищі різноманітних театралізованих свят та акцій);
- навчальні маніпуляції [54, С. 52–54].

О. Сошнікова стверджує, що «у нових музейних експозиціях реалізується поетична міфологія художнього образотворення, якій властиві метафоричність, асоціативність сприйняття, багатоплановість, естетична напруженість, яскрава видовищність, емоційна насиченість. Отже, музейна експозиційна творчість повернулася в мистецьке середовище, але вже на якісно новому витку розвитку — як самостійний і самодостатній вид синтетичного мистецтва. Відповідним чином змінюється і функціонування системи музейної комунікації. Очевидно, що образний тип експозиції, як базисний елемент системи музейної комунікації, зумовлює вибір оптимальних форм і засобів спілкування, визначає межі й характер соціокультурного впливу музеїв» [159].

Розв'язання вищезазначеної проблематики комунікативної функції виставки здійснила російських теоретик Н. Порчайкіна, яка зазначає, що виставка як феномен культури охоплює широкі верстви суспільства і має важливе соціальне значення. Виставки сучасного мистецтва є полем перетину різних галузей, зокрема культури, мистецтва, науки, освіти. Автор вказує на те, що виставка сучасного мистецтва як синтетична система взаємин простору, експоната і людини складалася в процесі освіти і розвитку нових типів і форм подання сучасного мистецтва. Дослідниця зазначає, що виставка є засобом всебічної комунікації. Художній простір стає полем перетину подекуди полярних сфер, які зазвичай не перетинаються поза виставкового простору. Саме завдяки цій взаємодії народжуються нові культурні практики і нові типи художньої комунікації [65].

Окрім дослідження загальних характеристик формування музейного простору, розгляду технологій та принципів їх впровадження в простір сучасного музею та вивчення специфіки художнього музею, важливим став розгляд впливу філософії та світосприйняття мешканців Сходу на дизайн інтер'єру. У наукових розвідках Б.Бондаренка розглядаються принципи організації орієнтальних інтер'єрів. У статті «Принципові підходи до вирішення традиційного японського інтер'єру та їх переусвідомлення» автор розглянув становлення та розвиток японської архітектури та визначив принципи вирішення інтер'єру. Науковець зазначив, що на формування предметно-просторового середовища значний вплив має релігійна складова. Розглянуто тріаду «порожнеча–проміжок–тінь», що є філософською основою просторової побудови середовища та сприяє його гармонізації. Провідною характеристикою японської архітектури є простота форм та конструктивна побудова, що в своїй основі має каркас. Застосування означених елементів дозволило архітекторам відмовитись від несучих стін та формувати відкриті простори, що створюють єдність інтер'єрного середовища з екстер'єрним простором. Цій єдності також сприяє застосування місцевих природніх матеріалів, що не піддаються штучній обробці [13].

Дослідження сучасних тенденцій та особливостей розвитку архітектури та дизайну інтер'єру музеїв Китаю окреслено в роботах С.Гаскіна [186], К.Дентона [179], М.Варутті [222], Б.Поллака [206], З.Аршада [171] та ін.

Активний розвиток Китаю в галузі побудови сучасних музейних комплексів розглянуто в публіцистичній статті С. Гаскіна. Автор досліджує соціально-культурне значення музеїв та наводить приклади художніх музеїв означеного регіону [186]. У статті «Агресивний ріст музеїв Китаю приносить архітектурні дива» автор вказує на те, що наразі в Китаї існує 4000 музеїв. Нові будівлі використовуються не лише для популяризації та розвитку культури, але й для проведення різноманітних

громадських заходів. Одним з найбільш масштабних сучасних об'єктів є музей, створений відомими колекціонерами китайського мистецтва Ван Вей та Лю Яциан. Масштаби цієї будівлі, сучасність архітектури й можливості проведення різноманітних мистецьких акцій створюють потенціал, за якого музей може стати еквівалентом Музею Гуггенхайма чи Музею Уитні в Шанхаї [186].

Питанню становлення активного розвитку культурного життя в Шанхаї займалась Б. Поллак, яка у своїй статті розглядає сучасні тенденції будівництва музеїв у Китаї, що становить 100 споруд на рік. Автор зазначає, що висунутий державним керівництвом п'ятирічний план та фінансування програми розбудови музейних комплексів мають на меті перетворити Шанхай на світову столицю мистецтва. Що ж до важливої ролі Шанхаю в процесі розвитку музейної справи Китаю, Б. Альтшулер, директор департаменту музеєзнавства в Університеті Нью-Йорка, стверджує, що саме це місто стає представником подальшої стадії експозиційного дизайну в державі [206].

Кірк Дентон – спеціаліст з художньої та літературної критики республіканського періоду Китаю – у книзі «Виставляючи минуле: історична пам'ять та політика музеїв в постсоціалістичному Китаї» проаналізував виставки минулого у різних китайських державних музеях та дослідив їх роль в контексті конструювання нової національної ідентичності й політичної легітимації держави. Автором виявлено, що уявлення минулого змінюються в нових політичних і економічних умовах. К. Дентон проаналізував національні музеї, що знаходяться зі східного боку площі Тяньаньмень та дослідив проблематику репрезентації революційної історії, дослідивши комплекс Червоний Краг у Чунціні, президентський палац в Нанкіні та Сінтіанді. Він не лише розглядає історію становлення національної ідентичності Китаю, а й досліджує інновації, що активно застосовуються в дизайні інтер'єрів музеїв, та розглядає представлені в музеях утопічні футуристичні моделі розвитку

архітектурного середовища найбільших міст Китаю. Підсумовуючи дослідження, автор доходить висновку, що у просторі сучасних музеїв та експозиційній культурі Китаю гармонійно поєднуються повага до традицій минулого та прогностичні концепції майбутнього [179].

Питання переходу від традиційного до інноваційного в музеях Китаю розглянуто в книзі М. Варутті «Музеї Китаю: політика презентації після Мао». У своєму дослідженні автор стверджує, що сучасні футуристичні музеї стали символами культурного, економічного та технологічного розвитку держави та показником її можливостей. Протягом останніх двох десятиліть кількість китайських музеїв збільшилося з безпрецедентною швидкістю. Спираючись на статистичні дані, автор стверджує, що найближчим часом Китай має стати країною з найбільшою кількістю музеїв у світі. М. Варутті ставить питання щодо ступеня важливості музеїв у суспільстві, що є демонстрацією китайської національної ідентичності, тисячолітньої історії та надзвичайної культурної різноманітності [222]. Означені аспекти якнайкраще продемонстровано в художніх музеях, що не лише є показником багатой історичної спадщини держави, а й надають поштовх для розвитку сучасних напрямків мистецтва, предентуючи як національний колорит, так і прагнення до сучасності та інноваційності.

Серед художніх музеїв Китаю існує певна кількість музеїв, що експонують досягнення дизайну. У статті З. Аршад, куратора «Музею Вікторії і Альберта» (Лондон, Великобританія), описано появу «Музею дизайну Китаю» в Ханчжоу. Автором зазначено, що наразі музей зосереджує більшу частину своєї діяльності на вивченні спадщини всесвітньовідомої школи Баугауз, після придбання приблизно 356 об'єктів, пов'язаних з цією школою. У статті продемонстровано, що наразі кураторський підхід інституту може здаватися транснаціональним, але його методологія насправді переймається сучасними національними

проблемами, що значно проінформували стратегію музею щодо історії дизайну [171].

Проблематика організації гармонійного предметно–просторового середовища нерозривно пов’язана з питаннями формування архітектури. Серед відомих архітекторів Китаю, що займались не лише творчою проектною діяльністю, а й здійснювали теоретичні наукові дослідження, слід відзначити Лян Сичен [239, 240], Ян Тинбао [238] та ін.

Лян Сичен одним з перших вчених за допомогою наукових методів став досліджувати стародавню архітектуру Китаю. На підставі своїх досліджень автор систематизував національні форми архітектурної спадщини країни.

Дослідженнями специфіки неокласичної архітектури Китаю займався Чжоу Цзюньян, який розглянув основні моменти історичного розвитку тектонічно-декоративних систем в архітектурі Китаю 1840–1977 років [163]. Означені системи були розглянуті автором на основі порівняння з європейською, російською та радянською традиціями застосування класичної ордерної системи. Тектонічно-декоративні системи представлені як форми втілення архітектурно-художньої ідеї, що стала підґрунтями для формування стилів в неокласичній архітектурі Китаю.

Чжоу Цзюньян вказує на те, що історія розвитку китайської тектонічно-декоративної системи, що називається «гоу цзя», – це історія традиційної архітектури держави. Означена система, що являє собою структуру з декоративних конструкцій, склалась до I ст. н.е. Дослідник зазначає, що «від виду конструкцій, що визначають просторову структуру споруд, і від прийомів їх архітектурної та декоративної обробок залежить стиль китайської традиційної архітектури» [163]. У своїй теоретичній роботі автор посилається на наукові твори Лян Сичен [240], Лю Дуньчжен [231], в яких представлено відомості про конструктивні особливості китайської традиційної архітектури.

Дослідженням історичної спадщини також займався Сюй Ліфан, що розглядав використання типу традиційного міського садибного житла Китаю в сучасних умовах [160]. Автор вказує, що впровадження європейських зразків житлової забудови в будівництво мало як позитивні, так і негативні наслідки, що пов'язані з переорієнтацією практики міської житлової забудови Китаю, її відокремленням від історично сформованих традицій. Сюй Ліфан доходить висновку, що наслідком інтеграції європейських традицій у культурне середовище Китаю стала деформація соціально-психологічних основ життя міського населення, демонтаж національної побутової культури та ліквідація орієнтирів живої історії міст держави.

Тема нашого наукового дослідження зумовлює необхідність вивчення праць, присвячених проблематиці організації предметно-просторового середовища музеїв Китаю. Означене питання окреслено в дослідженнях китайських мистецтвознавців: Ван Вей [123], Су Донгай [182], Чен Цзяньмін [245] та ін.

Китайський дослідник Ван Вей у науковій праці «Збиральна діяльність і форми презентації національного мистецтва в музеях КНР» розглянув розвиток експозиційно–виставкової діяльності музеїв Китаю [123]. Автор займався дослідженням сучасного стану музейного простору окремих регіонів країни, визначив типологію музейного світу та проаналізував специфіку музейних зібрань (зокрема, образотворчого мистецтва). Ван Вей стверджує, що музеї, у сучасному розумінні цієї інституції, набули поширення в Китаї лише на початку ХХ сторіччя. Проте, сама ідея створення музейно–експозиційних центрів, як об'єкту соціального призначення, з'явилась ще у 1860–1870 рр. Створення перших музеїв Китаю спиралось на загальносвітовий, а особливо на західноєвропейський досвід формування подібних об'єктів.

Ван Вей вказує на те, що на становлення та розвиток музейної справи в Китаї суттєвий вплив мали політичні та соціальні зміни в

державі, що відбувались протягом ХХ сторіччя. Особливу увагу автор приділяє впливу ідеології Радянського Союзу на модель музеєзнавства КНР в середині ХХ ст. [123].

Питання впливу закордонних культур на розвиток музейної справи в КНР досліджував доктор Су Донгай, який виділив три періоди в розвитку китайських музеїв за останні 90 років. Автор, порівнюючи Китай з іншими державами, відзначив відставання країни на 10-20 років. Су Донгай стверджує, що оскільки держава рухалась у напрямку більш розвинених країн, то музейне життя КНР перебувало під певним впливом. Дослідник вказує, що у 1930-ті рр. суттєвим був вплив західноєвропейських країн, США і Японія, у 1950-х роках відчутним став вплив Радянського Союзу, а у 1980–1990-х роках Китай став рухатися шляхом, що відповідав розвитку його національної природи та унікальної ідентичності [182, с.120–122].

Проблему класифікації музейних інституцій в Китаї висвітлено в публікаціях дослідника Ян Чжинган – професора університету Фундань. Ян Чжинган розробив курс лекцій, у якому здійснено аналіз особливостей музеїв Китаю та досліджено їх різноманітність. Автор, ретельно аналізуючи культуру та історію розвитку музею як у світовому контексті (країни Західної та Східної Європи, США), так і у Китаї, визначає його роль у формуванні суспільної взаємодії та національної самобутності. Ян Чжинган стверджує, що музей відображає націю в аспектах її архітектури, виставкових характеристиках, методах інтерпретації, моделях управління та відносинах з громадськістю [167].

Науковець класифікував музеї за такими типами: на підставі демонстрації експонатів (через впровадження мультимедійних технологій); за просторовою формою середовища; відповідно до тематики музею; відповідно до системи управління музеєм. Професор розглядає музей як соціальне буття, досліджуючи його як публічний простір та як культурний центр [167].

Питання впливу предметно–просторового середовища музею на аудиторію розглянуто у публікації Го Руікун, де автор зазначає, що успіх будь-якої музейної експозиції залежить від куратора, який визначає планування даної виставки. За визначенням Го Руікун, сучасний музей Китаю є простором комунікації, діалогу, громадського форуму [157].

У зв'язку з активним розвитком музейної справи у КНР, важливим стає позиціонування музею. Означеною проблематикою займався Чен Цзяньмін, який визначив два рівні музейної експозиції: абстрактний та конкретний [245]. Абстрактний рівень визначає соціальну сутність музею, підкреслює його прагнення до «служіння суспільству і його розвитку». На абстрактному рівні здійснюються виховні та навчально-просвітницькі процеси. Конкретний рівень виражається у спрямуванні музею, його позиціонуванні та специфіці. На даному рівні вирішуються питання щодо змісту колекції, сценарію виставки тощо [245].

Організація простору музейної експозиції кінця XX – початку XXI сторіччя враховує специфіку сучасного мистецтва. Проблеми організації експозиції художніх музеїв та їх вплив на формування архітектурно–просторового рішення музейних споруд XX–XXI сторіччя висвітлено у публікації автора цієї роботи [94]. Дослідження теоретичних джерел з питання організації оптимального середовища для експозиції творів мистецтва показало, що важливим питанням організації експозиційного простору вже протягом півстоліття є пошук характеру фону, на тлі якого представляються об'єкти. В якості концептуальної була обрана модель так званого «білого куба», що дозволяла створювати такий простір, що ставав нейтральною зоною для «чистого» сприйняття авторської ідеї художнього твору. Вищезазначена концепція знайшла своє відображення в дизайні предметно–просторового середовища художніх музеїв Китаю. Саме тому більш глибокий розгляд зазначеного питання є необхідним.

Дослідженнями концепції «білого куба» у формуванні експозиційного простору займалися як закордонні теоретики, так і

дослідники на теренах пострадянського простору, це – Б. О’Догерті [61], О.Гончарова [125], Б.Гройс [143], Н.Еросс [183] С. Шейх [212] та ін.

Значний внесок в осмислення зазначеного підходу до вирішення інтер’єрного простору музею здійснив арт-критик Брайан О’Догерті у серії статей, що були опубліковані в журналі «Артфорум» [61, С.2]. Угорський мистецтвознавець та куратор Ніколетт Еросс вказує на те, експонати музеїв, інтер’єр яких сформовано на основі концепції «білого куба», відокремлені від зовнішньої реальності, їх історичного, економічного і соціального контексту [183]. Принциповим позитивним результатом використання концепції «білого куба» є візуальне розвантаження експозиційного простору. На протязі всього ХХ сторіччя громадські музеї, присвячені демонстрації авангардистського модернізму, були спроектовані як варіації концепції «білого куба» [192, С.2]. Експозиційна практика свідчить, що білий фон став провідним у залах музеїв сучасного мистецтва, що підтверджує у своїй публікації Ван Чжаохуй [94]. Також у публікаціях автора висвітлено окремі питання щодо дизайнерських підходів до формування експозиційних просторів сучасних художніх музеїв Китаю [93, 95, 96, 97].

Візуальний матеріал щодо сучасних музеїв Китаю представлено у виданні «New museumus in China», що вийшло друком у 2014 році. Книга містить фотозображення та окремі креслення музейних споруд із стислими текстовими коментарями [110].

Аналіз теоретичних праць з прогностичних концепцій розвитку музейної справи становить окремий комплекс мистецтвознавчих досліджень. У збірнику есе «Музей майбутнього: якими будуть музеї у майбутньому?» представлені прогнози західноєвропейських теоретиків та музеєзнавців: К. Арнольд, К. Браун, М. Ван дер Ваарт, П.Горгелс, М. Грем, Р. Додж, Б. Есапаті, Д. Кутіка, Л. Леблан, Н. Лоуч, Е. Майлс, К. О’Доннелл, П. Ошин, М. Сарна, Р. Стенбері, К. Фельдман, С. Філіппіні-Фантоні, Д. Флемінг, Б. Хемлі, Е. Шаффман та ін. [204].

Ще у 1909 році Т. Волбйор в книзі «Майбутнє німецьких музеїв» бачив функцію «центрів народної освіти в найширшому сенсі». Ця ідеологія залишається певною мірою, але оскільки і мистецтво, і аудиторія змінюються, музеї теж повинні це відображати [204].

К. Деркон, директор музею «Tate Modern» у Лондоні зазначає, що музей поступово стає набагато більшим, ніж контейнер для мистецтва, який постійно розширюється. Сучасний музей є унікальною платформою для людських зустрічей. Автор стверджує, що у найближчому майбутньому музей стане новим типом громадського простору, де будуть активно застосовуватись інновації, що сприяють новим формам мистецтва, творчості й мислення, де люди будуть дивитись і взаємодіяти з мистецтвом, а також один з одним. Навчання стане самоціллю [204].

На зростання соціального значення музейного простору вказує музейний куратор Е. Шаффман, яка стверджує, що музеї можуть бути каталізаторами для позитивних змін всередині суспільства. Автор прогнозує, що музеї будуть включати різноманітні технології, які надають людям можливості активно досліджувати об'єкти і брати участь в інсталяціях. Однак означена тенденція не є новою, оскільки за останні десять років кількість інтерактивних технологій, що використовуються для формування предметно-просторового середовища музеїв, значно зростає та набуває поширення в усьому світі.

Питання майбутніх пріоритетів музеїв розглянув К. Арнольд, який висуває питання про те, що має бути першочерговим: експозиція чи її аудиторія. Автор також розглядає концепцію інтерактивності як провідну у популяризації музеїв. Питання коригування пріоритетів музеїв у найближчому майбутньому проаналізував Р. Лодж. Він стверджував, що в перспективі музеї розширять своє уявлення про те, ким є відвідувач. Завдяки онлайн-відвідуванню веб-сайтів музеїв, що набагато випереджають фізичне відвідування виставкових залів, стає очевидно, що цифрові відвідувачі становлять великий сегмент і працівникам музеїв слід

звернути увагу на атрактивність, інформативність та сучасність своїх сайтів. Поєднання онлайн-відвідування музею з традиційними формами сприйняття експозиційного простору зближує таку інституцію з соціумом. У зв'язку з цим, К. Фельдман вказує на те, що в майбутньому музеї працюватимуть довше, тому що вони стануть ще більш невід'ємною частиною повсякденного життя людей. Являючись громадськими центрами збору даних, вони будуть пропонувати ширший спектр програм для участі аудиторії.

Про експерименти з новими способами залучення аудиторії в музейний простір говорить Сільвія Філіппіні-Фантоні. Музеям потрібно залучати нове покоління, що більше цікавиться соціальною взаємодією, участю і самопізнанням, ніж більш традиційним навчанням.

Окрім питання перспектив використання нових методів експозиції та можливостей залучення нової аудиторії, важливим є питання фінансування цих установ. Л. Шоу стверджує, що майбутнє для музеїв – це поєднувати соціальних та освітніх програм з розумними підприємницькими практиками і бізнес-моделями змішаного фінансування, підкріпленими глибоким розумінням і зв'язком з аудиторіями.

Однак, поряд з вищезазначеними концепціями розвитку музейної справи, існують й інші погляди на перспективи розвитку музеїв. У контексті розвитку і повсюдного впровадження технологій, в майбутньому виникне тенденція до повернення до автентичних форм. П. Горгелс стверджує, що формується зовсім інша тенденція: повернення до дійсності, до речей, що мають реальне значення і які потребують додаткових зусиль, але також пропонують справжній досвід взаємодії з реальним об'єктом. Ця тенденція відкриває нові можливості для музеїв з їхніми колекціями унікальних і автентичних предметів.

З усього вищезазначеного можна дійти висновку, що формування музейно-експозиційного простору є питанням багатоплановим та

складним. При створенні середовища художнього музею мають враховуватись не лише естетичність, а й функціональність, соціальна спрямованість, контекстуальність, концептуальність, сценарність, співвідношення простору та експонату тощо.

Чисельність та різноманітність джерел дослідження свідчить про наявність багатоаспектного аналізу з обраної проблематики. Але слід зазначити, що вивчення дизайну експозиційного простору як своєрідного феномену, який може бути позначений й регіональними особливостями, зокрема такими характерними, як традиційна культура Китаю, ще не були вивчені.

1.2. Історія розвитку музейної справи Китаю та проблеми в організації сучасних музеїв мистецтв

На сьогодні музейний сектор Китаю характеризується активним розвитком, що, перш за все, позначений зростанням кількісної складової. Цей процес відповідає вимогам державної політики країни, що розглядає музейні установи як спосіб репрезентації, і дозволяє КНР претендувати на визнання західними державами в якості рівного на світовій арені не тільки в економічній сфері, але й у галузі культури. Організація нових музеїв є відповіддю на специфіку розвитку сучасного суспільства, орієнтованого на споживання, і не тільки матеріальних благ, а й продуктів культурної індустрії. Актуальність їх створення бачиться в тому, що сучасні можливості організації музейного середовища формують такий поліфункціональний об'єкт, що вирішує завдання не тільки збереження, дослідження та репрезентації експонатів, але й сприяє економічному розвитку регіонів, завдяки своїй видовищній привабливості. Музей, як об'єкт урбаністичної інфраструктури, стає в Китаї одним з найважливіших її компонентів, покликаний відображати характер часу, формувати міський простір, а також висловлювати дух нації і її культури.

Увага, що приділяється у Китаї музейним спорудам, підтверджується будівництвом об'єктів, архітектурне рішення й дизайн яких відзначені відомими міжнародними нагородами. Це три нагороди Red Dot Award Design за дизайн експозицій Шанхайського музею скла, також переможцем міжнародного конкурсу 2014 року "Метал в архітектурі" є Ордос Музей. Важливо відзначити, що сучасні китайські музеї стають об'єктами великомасштабних комерційних розробок, як, наприклад, Шанхайський музей скла, відображаючи сучасні культурні процеси і формуючи нові за своїми естетичними і функціональними характеристиками простори. Таким чином, сучасний китайський музей став багатогранною установою, що одночасно бере участь у процесах культурного й економічного розвитку в національному та глобальному контекстах.

Сучасний етап розвитку відзначений будівництвом великих, так званих комплексних музеїв, також з початку 2000-х років все більша кількість музеїв відображають місцеву культуру та історію, створюються корпоративні музеї, які демонструють історію приватного або державного підприємства, формуються науково–технічні і промислові музеї. «У 2008 році загальне число музеїв у Китаї було більше 2300, що робить Китай сьомим за кількістю музеїв у світі. Менш ніж за тридцять років, між 1978 і 2008 роками кількість музеїв в Китаї збільшилася в сім разів. За повідомленнями китайських джерел в 1984 році, коли темпи зростання були особливо високі, був побудований 151 новий музей» [91, с.25–27]. Таке зростання кількості музеїв обумовлено, в першу чергу, державною політикою, що забезпечує фінансування та всебічну підтримку розвитку музейної справи в Китаї, орієнтованою на національно-патріотичне виховання. Іншою причиною, що пояснює активне будівництво музеїв в Китаї, є те, що, на додаток до державних установ, багато нових музеїв створюється для обслуговування корпоративних і приватних інтересів. У контексті проведених реформ функції музею розширюються, його

характеризує репрезентативність властива видовищному закладу, і він постає як новий тип міської установи, що у фізичній формі за допомогою архітектури та дизайну демонструє рівень розвитку Китаю. На сучасному етапі відзначається формування нового типу китайського музею, простори якого піддаються гібридизації та вирішуються як великомасштабні комерційні розробки. Як підсумок, до 2013 року число музеїв в Китаї зросло до 4165, де майже 20% від загальної кількості становлять приватні музеї [194]. Сьогодні Китай прагне до показника близько 10 000 музеїв до 2030 року: честолюбні плани полягають у тому, щоб мати один музей на кожні 200000 жителів. Пекін і Шанхай вже досягли цього типово американського стандарту [187].

Стрімке збільшення кількості музеїв у Китаї, на думку архітектора Джеффри Джонсона, який вивчає у Колумбійському університеті процес швидкої урбанізації, зумовлено тим, що таким чином місцеві органи влади створюють культурне життя і конкурентоспроможну ідентичність для своїх міст. Однак як актуальну він вказує ту проблему, що їх кількість зростає швидше, ніж куратори можуть заповнити музейний простір творами і глядачами. Як зазначає вчений, багато нових музеїв закриті або відкриті тільки спорадично [200].

Наразі музеї стають важливими компонентами культурного пейзажу Китаю, що формують уявлення про національну могутність, а також гордість за неї за допомогою видовищності самого об'єкта. Вони розглядаються як інструменти культурного самовираження, через управління якими національний образ будується і знаходить підтвердження як у себе в країні, так і в світі.

Художні музеї як інституція є відносно новою концепцією у Китаї. Більшість моделей створення художніх музеїв імпортуються із Заходу, і Китай усе ще досліджує його форми. До недавнього часу музей сучасного мистецтва у Китаї існував у приватному порядку, виступаючи як демонстрація зібрання багатих колекціонерів або як комерційна компанія.

У жовтні 2012 року відкриття Шанхайського музею сучасного мистецтва створило важливий прецедент – перший музей, який фінансується державою для демонстрації творів новітнього мистецтва [177].

На сьогодні більшість невеликих художніх музеїв знаходяться у приватній власності або фінансуються приватними власниками. Так, Художній музей Міншен фінансується банком і фокусується на сучасному китайському мистецтві. Натомість бізнес-модель Художнього музею Бунда, який було відкрито у 2010 році, аналогічна моделі Німеччини – він демонструє тільки мобільні експонати і колекції. Музей відомий своїм показом некитайського мистецтва, і ця тенденція поширилася на деякі з великих музеїв. Метою для зростаючої чисельності музеїв, створених для задоволення приватних колекціонерів, є інтернаціоналізація експонатів.

У 2012 році мільярдер з Шанхая та інвестор Лю Іцян та його дружина Ван Вей відкрили свій Музей драконів, у якому були представлені старовинна бронза, маоїстські картини і сучасне мистецтво. У центрі уваги пари тепер усе нове мистецтво, і вони планують відкрити наступний музей у Шанхаї [177].

З огляду на велику цікавість до сучасного мистецтва в Китаї, а також з урахування того факту, що, згідно з Forbes, число китайських мільярдерів посідає друге місце в світі, кількість приватних музеїв у майбутньому здається нескінченною. Проте, постає питання: яким чином ці музеї будуть розвиватися, оскільки суттєвим є не тільки будівництво музейної споруди, але й професійна робота кураторів. Хоча кількість музеїв, що демонструють такі приватні колекції, зростає з кожним днем, у Китаї до тепер немає музею, який може дати аудиторії всебічне історичне представлення творів вітчизняного сучасного мистецтва за останні 30 років. Важливим є той факт, що ті функції художнього музею, що в інших частинах світу на сьогодні є як само собою зрозуміле (це стосується академічних досліджень, розвитку освіти і наявність головної мети

колекцій) у художніх музеях КНР відсутні або ще знаходяться в зародковому стані.

Сучасне актуальне мистецтво з початку 1990-х рр. стало глобальною та всеосяжною складовою світової культури. Як наслідок, стали розвиватися спеціалізовані музеї сучасного мистецтва. Однак нове мистецтво вимагало і вироблення інших стратегій його репрезентації, оскільки у традиційному середовищі стало все важче адекватно розгортати експозицію, виділяти значущі роботи. Це висунуло питання про відмінний від традиційного спосіб формування експозиційного простору музею. Побудова нових відносин глядача і музею гостро порушило питання про залучення відвідувачів до музею. У процесі пошуку нових форм роботи музеї стали більш відкритими для публіки, доступними для розуміння і готовими до експериментів. Візуальне і комунікативне середовище музею стало значно різноманітнішим.

Виставки та експозиція сучасного музею розробляються як великомасштабний соціально-культурний проект. Важливим стає різноманітність інтерпретації музейного середовища, а не єдина версія його трактування. Це призводить до різкого зростання ролі дизайнерських рішень експозицій і виставок, де крім художнього, необхідно продумане наукове та сценарне проектування [126]. З іншого боку, процес швидкого розвитку різноманітних художніх практик також поставив питання про відмінний від традиційного спосіб формування експозиційного простору музею. Дослідник Ф.Костріц виділяє новий вектор у створенні експозиції, який намітився в середовищі найбільших музеїв світу. Він підпорядкований «... ідеї своєрідного гранд-показу, з чітко вираженою і акцентованою режисурою простору. Режисура ця головним чином будується навколо центральних фігур світової арт-сцени». Проблему такого підходу він вбачає в тому, що оперування визнаними іменами, обігравання загальних прийомів та ідей зробило експозиції музеїв багато в чому типологічними. На цьому тлі автор виділяє домінуючу і

дифференціюючи роль власне архітектури музею, «... яка своїм ультрасучасним звучанням «пропонує» інші, відмінні від традиційних орієнтири і можливості «прочитування» актуального мистецтва» [141].

На сьогодні мистецтво експозиції синтезує в собі можливості архітектури, дизайну, сценографії та безпосередньо самих експонованих творів мистецтва. А архітектура й дизайн виступають як інструмент створення спеціального концептуального середовища уявлення і сприйняття музейних колекцій.

Протягом більш ніж півстоліття одним з провідних питань експонування є пошук фону, на якому представляються твори мистецтва. Перші кроки в зміні фону для експонування картин у другій половині XIX століття були зроблені директором Національної галереї в Лондоні Чарльзом Істлейком. Виключивши традиційний для виставок мистецтва XIX століття сірувато-зелений колір, він підготував експозицію на червоному тлі. Відмова від суцільного розвішування картин по площині стіни і розміщення їх ближче до впусу очей, привели до того, що колірний лад стіни став відігравати важливу роль [202]. Але радикальні зміни в експозиційній презентації відбулися вже у XX столітті щодо творів авангардного мистецтва. У 1936 році директор Нью-Йоркського музею сучасного мистецтва Альфред Х.Барр-молодший при формуванні експозиційного простору виставки кубізму й абстрактного мистецтва звернувся до естетики «білого куба». Цей метод був революційним у своїй спрямованості та способі виконання, а також відповідав унікальним потребам своєї епохи [106, С.3, 24]. Музей був розташований у колишньому особняку Рокфеллера на II західній 53-й вулиці. Для організації експозиції були видалені килими, що відкрило природну текстуру дерева і плиткову підлогу, декоративні світильники були спрощені, а стіни і стелі покриті білою фарбою. Декоративні елементи, які залишилися від попереднього використання будівлі, були також пофарбовані білим, що робило їх нейтральними.

Але, на думку американського дослідника, фахівця в галузі Музейної справи і охорони об'єктів культурної спадщини У.Біркетта (W. Birkett), ідея організації експозиції у просторі «білого куба» Альфредом Х.Барром-молодшим не була вільна від ідеологічних конотацій. Формування зазначеного підходу було обумовлено не тільки об'єктами для експозиції, а й соціально–політичними процесами, що відбувалися в Європі у цей період. Альфред Х.Барр-молодший вважав, що не тільки нацисти і комуністи, а й всі соціальні чинники були неактуальні і навіть шкідливі для створення мистецтва. Це пояснює його прагнення до викорінення прояви подібних соціальних проблем у рамках музейної експозицій. У Музеї Modern Art було мінімізовано контекст його простору, дозволяючи відвідувачам інтерпретувати мистецтво для себе і залишаючи художній твір виступати в якості символів передбачуваної автономії їх творців і художнього генія [106, с.35].

Розглянутий тип музейного експонування був багато в чому обумовлений потребами подання творів модерністського мистецтва. Закладена у творі мистецтва яскрава індивідуальність художника вимагала відповідного персонально-відокремленого спілкування з ним. Визнання твору мистецтва не віддзеркаленням реальності, а самостійним світом зі своїми проблемами і цінностями зумовило формування специфічного способу організації експозиції, який дозволяє глядачеві сприймати кожний твір автономно, перебуваючи з ним у своєрідному діалозі. Позначений підхід, який став популярним у 1930-х роках, значно та на довгий час змінив музейний ландшафт і продовжує залишатися актуальним і нині у музейному світі.

Значний внесок в осмислення зазначеного підходу до вирішення інтер'єрного простору музею як «білого куба» (White Cube, *англ.*) зробив ірландський художник, скульптор, арт–критик і письменник Брайан О'Догерті. У 1976 році в серії статей, опублікованих у журналі «Артфорум», він теоретично обґрунтував такий підхід як концепцію [61,

с.2]. Автор акцентував увагу на тому, що ця концепція передбачає експонування художніх творів із навмисним виключенням не тільки зовнішнього контексту, а й можливості включення їх у будь-яку систему. Вирішений таким чином простір характеризується нейтральністю і закритістю від соціального життя, що призводить Брайана О'Догерті до думки про його сакралізацію. «Галерею створюють за правилами не менше суворим, ніж ті, яких дотримувалися будівельники середньовічних храмів. Її простір повинен бути відгородженим від зовнішнього світу: тому вікна зазвичай перекриті, стіни пофарбовані білим, а світло струмує зі стелі. Дерев'яна підлога вкрита лаком, і тоді по ньому ковзаєш як в клініці, або встелена килимами, і тоді, поки нечутно ходиш по ній, розглядаючи те, що розвішано по стінах, твої ноги відпочивають. Мистецтво тут вільно, воно, як то кажуть, «живе власне життям». ... Твори мистецтва обрамляються, розвішуються, розставляються заради максимально комфортного вивчення. Їх непорочні поверхні оберігаються від згубного впливу часу. Мистецтво існує в якійсь вітринній вічності, і хоча під вітриною вказано «період» (пізній модерн) часу в ній немає [61, с.3–4].

«Білий куб» розуміється як лаконічно-стерильний простір з білими стінами, де картини, скульптура чи арт-об'єкти розміщуються на великій відстані один від одного і оточені вільним простором. Експонати рівномірно освітлені спрямованим або розсіяним неоновим світлом. Відвідувач сприймає твори мистецтва самі по собі, поза контекстом, ґрунтуючись лише на емоціях, власній уяві й асоціаціях.

Експозиційна практика показує, що білий фон став основним у залах музеїв сучасного мистецтва. Принциповим позитивним результатом використання концепції «білого куба» є візуальне розвантаження експозиційної площини стіни і простору залу. І протягом усього двадцятого сторіччя громадські музеї, присвячені демонстрації авангардистського модернізму, були спроектовані як варіації так званого

«білого куба» [192]. О'Догерті пояснює це явище таким чином: «Образ білого, ідеального простору навіть більшою мірою, ніж будь-який окремих твір, може слугувати архетиповим образом мистецтва ХХ століття» [137].

Зазначена концепція була втілена у організації виставкового простору «Білий куб» – однієї з найменших виставкових площ Європи на Дьюк-стріт у Лондоні (1993–2002 рр.). Пізніше, у 2011 році реалізована в дизайні однієї з найвідоміших під тією ж назвою комерційних галерей Великобританії – Лондонській галереї сучасного мистецтва. Розміщена у колишній заводській будівлі, вона включає в себе три основних простори, де згаданий прийом рішення інтер'єрів застосований для виключення можливостей комунікації між глядачем і архітектурно-пластичним рішенням інтер'єру.

Але якщо у витоках формування концепції «білого куба» провідною була ідея ізоляваності як галерейного простору, так і самого художнього твору, то, на думку української дослідниці О.Гончарової, можливим є і більш широке тлумачення: «виключення будь-яких інтерпретацій, крім тих, що виникають безпосередньо у відвідувача музею під час сприйняття експоната» [125].

З другої половини ХХ ст. у музейній справі набирає силу тенденція, орієнтована на досягнення діалогу між глядачем і твором мистецтва. Її формування було зумовлено введенням до музейної практики теорії музейної комунікації, сформульованої у 1968 р. канадським музеологом Д. Камероном. Він представив музей як вид комунікативної системи, де акт комунікації здійснюється між музейними предметами, розміщеними в експозиційному просторі (джерелом повідомлення), і відвідувачем (одержувачем повідомлення). Ця теорія мала значний вплив на розвиток експозиційної і освітньої діяльності музеїв. У підсумку експозиція розглядається як текст, у вигляді певного невербального просторового висловлювання, що має бути доступним для «прочитання» аудиторією.

Незважаючи на те, що концепція «білого куба» як способу організації музейного простору була піддана критиці, подібний принцип експонування сучасного мистецтва залишається актуальним і в сучасній музейній діяльності. У своїй книзі «Всередині білого куба. Ідеологія галерейного простору», що вийшла у 1986 році, Б. О'Догерті, аналізуючи процес розвитку виставкового простору, доходить до висновку про те, що сучасне мистецтво не може відбутися без оточуючого його контексту, де саме експозиційний простір «білого куба» разом з арт-критиками, кураторами та галереїстами є активним учасником його організації [61]. І автор бачить цей простір як територію активних дій, що формує певний образ у процесі сприйняття глядачем стін, стелі та підлоги музею, відзначаючи, що мистецтво динамічно формується й оточуючими його рамками.

Характеризуючи сучасний стан музейної справи, дослідник М.Майстровська зазначає, що «важливою музеєзнавчою тенденцією останніх років стає пріоритет контексту, інтерпретації, концепції. Практика показує, що один і той же предмет у різних контекстах набуває, а вірніше виявляє різні, безумовно, спочатку властиві йому якості і транслює вельми неоднозначну інформацію. ... Саме від побудови певного контексту будуть залежати всі композиційні та художні засоби та прийоми, що і реалізує заданий експозиційний контекст. Ця характеристика в ще у більшій ступені підвищує значення і статус художньої побудови експозиції» [146].

Вивчення практики формування експозиційного простору в художніх музеях дозволяє відзначити важливу роль безпосередньо самого способу показу творів. Це і пояснює той факт, що білий фон став кращим для подання сучасного мистецтва, оскільки дозволяє сфокусувати увагу на роботах. І, як стверджує у науковій публікації мистецтвознавець, викладач Technological Educational Institution of Central Macedonia. S. Mortaki, «... білий фон далеко не нейтральний, тому, що його мета –

надати людям свободу поглянути і випробувати мистецтво по–своєму. Художні музеї не мають наміру маніпулювати людьми, оскільки єдина історія, яку вони хочуть розповісти, – це мистецтво і краса, тому ясно, що у них немає інших інтересів, як це могли б мати музеї соціальної історії. Можна стверджувати, що мистецтво краще цінується, коли воно не містить будь–яких інших додаткових прикрас, що можуть відвернути увагу людей від самих творів мистецтва» [113].

Важливо відзначити, що на сьогодні сучасне мистецтво все більше відходить від предметності, тому стає необхідною наявність посередника як сполучного елемента між непідготовленою публікою і гранично ускладненим або, навпаки, максимально простим, але не завжди зрозумілим твором мистецтва. І в цьому випадку художній простір музеїв і галерей може організовувати нові можливості для сприйняття об'єктів мистецтва, підкреслюючи їх естетичні, культурні та змістовні характеристики. «Такі, що сприймаються традиційно як «будинки для мистецтва», художні галереї та, особливо, музеї відіграють в художній культурі ХХ – початку ХХІ ст. роль не тільки одного з головних експертів у сфері мистецтва, не тільки роль сховища художніх змістів та ідей, а й своєрідного посередника, інтерпретатора, а іноді навіть мецената й активного співавтора творів мистецтва», зазначає у своїй статті кандидат культурологі Ю. Іванова, і вказує, що «протягом ХХ ст. художні музеї зі сховищ особливо цінних у естетичному плані речей перетворилися, поряд з арт–галереями, в один з найважливіших інструментів формування культурного ландшафту і організації соціальної взаємодії відвідувачів (від розваги до навчання) [136].

Процес формування архітектурного простору художніх музеїв у ХХ ст. був відзначений новим підходом, пов'язаним із переходом від закритої, жорстко заданої схеми, до вільної системи планування. Організація експозицій художніх музеїв, побудованих у ХІХ столітті, відбувалась у просторі анфіладної системи планування. Таке рішення

надавало можливість демонструвати певну хронологічну послідовність, але однозначність шляху проходження глядача у той же час обмежувала можливості представлення художньої експозиції. Набагато більш органічною для створення такого роду експозицій стала ідея відкритого простору, що може членуватись перегородками, і тільки орієнтувати відвідувача, а не жорстко регламентувати його маршрут.

Однією з перших реалізацій такого рішення був проект Френка Ллойда Райта для Музею Гуггенхайма (Нью-Йорк, США), який встановив новий стандарт для музеїв мистецтва. У 1943 році Райт одержав замовлення від багатого американського бізнесмена і філантропа Соломона Гуггенхайма на створення незвичайного музею для розміщення його зростаючої приватної колекції творів мистецтва. За задумом архітектора, будівля музею набула органічної форми, що позначена білими залізобетонними смугами, що розширюються догори. Формоутворення споруди нагадує оболонку молюска наутилуса. Новизною стало те, що огляд експозиції починається з верхніх виставкових приміщень. Спуск відбувається уздовж стін по гвинтовому пандусу. У просторі інтер'єру домінує відкритий просторий атриум, що завершується великим світловим ліхтарем. У відвідувача, що йде донизу рампою, постійно змінюється зорова перспектива, і він буквально на кожному кроці має можливість поглянути на експозицію з нової точки зору [188].

Наступною важливою музейною спорудою, що відрізняється новизною, став Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпиду в Парижі за проектом Річарда Роджерса і Ренцо П'яно (1969–1977 рр.). Принципово новою була поліфункціональність споруди. Центр об'єднав музей сучасного мистецтва із кіноконцертним залом, музичним архівом, бібліотекою, рестораном, баром і магазином, включаючи публічну площу перед будівлею і оглядовий майданчик нагорі. Ця споруда ознаменувала формування нової концепції музею як

розважального закладу, що в подальшому, відповідаючи новим запитам суспільства, отримала свій активний розвиток. Незважаючи на нестандартність фасадного рішення, інтер'єр було розроблено як велику відкриту площадку, що формується із урахуванням потреб експозицій, завдяки чому інтер'єр не вступав у суперництво з мистецтвом. Таким чином, 80-і роки ХХ століття, з появою нового за функціональним наповненням музейного закладу, стали початком формування тенденції, що ґрунтується на тому, що архітектура музеїв може і повинна включати привабливі простори для нових видів діяльності [213].

Зміни в соціальних запитах суспільства призвели до того, що до кінця ХХ ст. багато музеїв поступово стають культурно-дозвільними центрами, а їх простір набуває ще однієї функції – ігрової. Виникнення, а потім все більш широке поширення масової культури спричинило державні й приватні музеї та галереї до необхідності вести конкурентну боротьбу за відвідувача, за його увагу. «З комори цінностей, доступної лише вузькому колу дослідників і цінителів, музей поступово прагне перетворитися в театр культури» [62, с. 48]. Тенденція до зростання рекреаційних потреб сучасного суспільства не могла не позначитися на характері експозиційного простору. «Зі звичного вмістилища експонатів музей давно трансформувався в найнесподіваніші образи. Сьогодні він став місцем, де поряд зі звичайними екскурсіями часто відбуваються явища більш традиційні для театру, концертного залу, атракціону або масового майданного дійства» [80, с. 124]. Різноманітні концерти і спектаклі, дефіле та презентації, перформанси та хепенінги все активніше стають невід'ємною частиною функціонування музеїв і галерей, особливо у великих містах світу. Результатом стає театралізація художнього простору, розширення діапазону запозичених з інших областей методів емоційного впливу: від патетики драматичної образності до інтерактивно-динамічних ігрових засобів.

Ця тенденція актуалізується насамперед у діяльності великих впливових музеїв, орієнтованих на комерційний успіх. Музей як форум (простір, де можна обмінюватися думками) або розважальний центр як концертний майданчик, або місце громадського харчування стає все більш відкритим для широкої публіки. Тенденція до надання великого спектру різноманітних послуг (від культурно-дозвільних до продюсерських) характерна і для діяльності сучасних виставкових просторів (галерей, лофтів, творчих кварталів-кластерів).

Епохальною спорудою у розвитку музейної архітектури є Музей Гуггенхайма в Більбао, Іспанія (1997 р.). Спроектowana архітектором Френком Гері будівля відразу була визнана однією з найбільш видовищних у світі будівель у стилі деконструктивізму. Важливо, що для більшості цей музей став ототожнюватися із самим містом і його відродженням, оскільки в минулому це був вимираючий промисловий центр, що відвідувала незначна кількість туристів через прояви баскського тероризму. Тепер туристи приїжджають, щоб побачити один з шедеврів архітектури, створений з блискучих титанових криволінійних поверхонь, що формують скульптурний об'єм. Новизною відрізняється і рішення інтер'єру. Атріум розвивається у висоту на 55 метрів та нагадує гігантську металеву квітку, від якого розходяться протяжні об'єми, де розташовані анфілади виставкових зал для різних експозицій. Величезні внутрішні простори були не просто даниною гігантоманії збоку Ф.Гері, але й відобразили переконаність режисера музею Томаса Кренса в тому, що сучасне мистецтво вимагає виставкових просторів величезного масштабу й надзвичайного характеру. За твердженням Ф.Гері, більшість художників хочуть бачити власні роботи в музеї, що сам по собі є сильним твором мистецтва. Проте, під впливом консультацій із представниками музею, архітектор розробив свій проект таким чином, що надав більш традиційні прямокутні галереї для ранніх творів

модерністського живопису та високі асиметричні галереї з подіумами для творів пізніх модерністських робіт [213].

Висловлюючи своє ставлення до проблеми створення простору для експонування творів мистецтва, Ренцо Піано, чий Музей Фонду Бейелера (1997 р.) був оцінений за органічну інтеграцію архітектури і мистецтва, зазначив наступне – «ви не можете просто будувати нейтральні білі простори. Вони вбивають твори мистецтва так само, як і гіперактивні простори, що роблять будівлю частиною самозадоволення» [111, с. 205.]

Музейна практика ХХІ століття показує, що сучасний музей більш націлений на відображення в своєму просторі художніх процесів, ніж імен. Так, дослідник проблем репрезентації сучасного мистецтва в просторі музею Ф.Костріщ зазначає, що «... можливо, саме проектне бачення завдань сучасного мистецтва підводить до цього. Сучасний погляд на музей, де акцент переноситься «з об'єкта на діяльність» (Дж. Ваттімо), характерний для глобальної художньої концепції новітнього часу – «світ – як великий музей». Ця концепція оригінальна, бо сенс багатьох творів у нових контекстах змінюється, і вони стають включеними в сучасну «територію» мистецтва. Сучасне художнє мислення в значній мірі коригує те, що ми називаємо «показом» музейної колекції» [141].

Процес формування нових способів організації експозиції поставив питання про те, що музейний простір став розглядатись як масштабний мистецький об'єкт, в якому формується синтетичне дійство, засноване на взаємозв'язку архітектури, експозиції і власне експонатів, являючи собою цілісний художній організм. І тут слід зазначити, що архітектурно–просторова організація інтер'єрів художніх музеїв несе в собі семантичні значення, зумовлені культурним тлом суспільства. Російський культуролог Ю.Іванова в своїй статті «Нові контексти функціонування сучасних художніх творів» дала характеристику цим змінам. Вона вказує, що «характерне для ХІХ – початку ХХ ст. анфіладне розташування залів

може бути проінтерпретоване як просторове втілення ідеї культурної спадкоємності в рамках концепції лінійного історичного прогресу. А спроектовані або переплановані з промислових будівель «постмодерністські» музеї другої половини минулого століття з величезними відкритими просторами і можливістю перехресного огляду висловлюють плюралістичність постсучасної культури. Таким чином, внутрішній і зовнішній простір музею образно відображає ті чи інші розумові конструкції (наукові концепції, ідеологічні установки та ін.), що поширені наразі в культурі.

Так, простір «постмодерністських» музеїв, перепланованих з колишніх заводів і електростанцій або спеціально побудованих для ультрасучасних колекцій будівлі, являють собою великі відкриті простори із можливістю огляду експонатів з різних сторін і рівнів. Подібні «постмодерністські» музеї розмивають лінійну схему огляду експозиції музею. При складній геометрії музейного простору і можливості вибору напрямку руху з одного залу в інший відвідувач самостійно визначає порядок огляду і може засвоювати різні елементи світової культурної спадщини в довільному порядку. Але і старі, класичні музеї з поздовжнім розташуванням залів теж починають тяжіти до «нелінійності» або до перебудови постійної експозиції на нових нехронологічних засадах або способах інтерпретації класичних експозицій» [136].

Ситуацію, що склалася в такий спосіб, прокоментував мистецтвознавець, директор Whitechapel Art Gallery в Лондоні І.Блазвик (I.Blazwick, *англ.*): "Пошук нових способів репрезентації є актуальним у відповідності до розвитку сучасного мистецтва. Так, підхід, що покладено в основу постійної експозиції Галереї Тейт в Лондоні, є одним з найбільш популярних на сьогоднішній момент. Творці нового простору Тейт в будівлі колишньої електростанції розмістили колекцію мистецтва XX – XXI ст. таким чином, що кожен так званий блок (частина заданого простору), повинен був представляти собою цілісну закінчену картину

мистецтва ХХ ст., до того ж переломлену крізь призму сучасності. Кожен з блоків формувався відповідно до заданої теми, якими стали «Навколишнє середовище», «Тіло», «Реальне життя», «Соціум» [107, с. 35].

Важливо відзначити, що на сучасному етапі головною фігурою в організації виставки є її куратор, який вирішує питання репрезентації творів мистецтва, а, відповідно, надалі їх інтерпретації. Коли мистецтво все більше відходить від предметності, коли все складніше зрозуміти, що ж хотів висловити автор, цікавість глядача все більш залежить не від характеристик твору, а від того змісту, який він може сприйняти в тому, що бачить. Фігура посередника виявляється необхідною ланкою між непідготовленою публікою і гранично ускладненим або навпаки максимально простим, але від цього все одно незрозумілим твором мистецтва. Інтер'єри музеїв і галерей формують художній простір для розгляду звичних речей, підкреслюючи їх естетичні, культурні, ідеологічні та інші характеристики. У зв'язку із цим роль музеїв і галерей як місця репрезентації творів мистецтва складно переоцінити. Музеї як суспільні інститути відіграють в художній культурі ХХ – початку ХХІ ст. роль не тільки одного з головних експертів в сфері мистецтва, хранителя, але й своєрідного посередника чи інтерпретатора.

Протягом ХХ ст. художні музеї зі сховищ особливо цінних в естетичному плані речей перетворилися поряд з арт-галереями в один з найважливіших інструментів формування культурного ландшафту і організації соціальної взаємодії відвідувачів (від розваги до навчання) [136].

1.3. Джерельна база та методи дослідження

Дослідження прийомів вирішення дизайну експозиційних просторів художніх музеїв КНР спирається на джерельну базу, що включає в себе як

наукові роботи з архітектурно–мистецтвознавчого аналізу (дисертації, монографії, наукові статті), так і матеріали спеціалізованих журналів й інтернет-видань, сайтів музеїв та архітектурно-дизайнерських груп, де представлено документацію до розроблених об'єктів. Значний обсяг візуального матеріалу дослідження було здобуто автором особисто шляхом фотофіксації та натурних обстежень.

У роботі були використані матеріали професійних журналів, представлених в інтернет-виданнях, зокрема матеріали такого впливового журналу з архітектури та дизайну, як Dezeen. Джерелом важливої сучасної інформації, необхідної для роботи, став веб-блог ArchDaily, який присвячений архітектурним новинам, проектам, подіям та платформа Inhabitat®, що є форумом для висвітлення нових тенденцій у сфері інтер'єру та архітектурного дизайну.

Прийнята автором система наукових методів визначена завданнями роботи та характером залучених до аналізу об'єктів. Вони ґрунтуються на сукупності прийомів дослідження, що застосовуються у мистецтвознавстві. У процесі наукової роботи були застосовані загальнотеоретичні (теоретичні та емпіричні) та спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу.

Серед емпіричних методів дослідження автором було застосовано методи вивчення об'єктів у часовому вимірі: метод ретроспективного аналізу (аналіз об'єктів в історичному контексті) та метод прогнозування (дослідження об'єктів у перспективному розвитку).

Метод ретроспективного аналізу було застосовано при розгляді історії розвитку музейної справи як у світовому масштабі, так і в Китаї. Означений метод мистецтвознавчого аналізу дозволив поглянути на поставлене питання широко та ознайомитись зі специфікою організації інтер'єрів музеїв та виставково-експозиційних центрів.

Для вияву прогностичних концепцій організації інтер'єрів художніх музеїв та перспектив впровадження нових концепцій презентації мистецьких творів було застосовано метод прогнозування.

Окрім емпіричних методів наукового дослідження, автором були застосовані теоретичні методи наукового пізнання, до яких належать: аналіз, синтез, порівняння, аналогія, абстрагування, узагальнення.

Аналіз як метод розподілення цілого на окремі частини з подальшим розглядом кожного елементу було застосовано при дослідженні складових елементів дизайну інтер'єрів художніх музеїв Китаю. Аналіз сприяв вияву систем планувально-функціонального рішення, систем штучного освітлення тощо.

Синтез було застосовано при узагальненні композиційних засобів формування предметно-просторового середовища художніх музеїв та виведенні композиційних прийомів розташування мистецьких творів в експозиційному просторі. Встановлення зв'язків між об'єктами дослідження та їх характерних рис реалізується саме завдяки єдності аналізу та синтезу.

Завдяки застосуванню методу аналогії, що дозволяє перенести знання про об'єкт дослідження на інший, менш досліджений чи менш доступний об'єкт, було виявлено принципи та прийоми організації інтер'єрного середовища художніх музеїв Китаю.

Метод порівняння як виявлення подібності або відмінності об'єктів у цілому або в будь-яких ознаках дозволив встановити тенденції загального процесу розвитку об'єкту дослідження. Метод порівняння було застосовано автором до вивчення середовища художніх музеїв та аналізу регіональних особливостей організації експозиційного простору. Метод порівняння дозволив виявити відмінності між засобами формування музейного простору Китаю та експозиційних інтер'єрів європейських країн.

Абстрагування є процесом виокремлення тих якостей об'єкту, що незалежно від об'єкту не існують [57]. Комплексне застосування методу абстрагування та методу класифікації дозволило виокремити важливі складові об'єктів дослідження та виявити різновиди просторів художніх музеїв Китаю.

При використанні методу узагальнення були зроблені висновки про загальні тенденції розвитку дизайну експозиційного середовища Китаю.

Специфіка даного наукового дослідження полягає в тому, що наразі є велика кількість розрізненого матеріалу, в якому розглядається тематики формування інтер'єру художнього музею. Саме тому в роботі було застосовано метод індукції як способу мислення від окремих фактів до узагальнення. Індукцію було застосовано в процесі дослідження різноманітних прикладів організації інтер'єрів художніх музеїв Китаю. Це призвело до систематизації принципів та прийомів формування предметно–просторового середовища художніх музеїв означеного регіону.

Широта та багатоплановість теми дисертації зумовила необхідність застосування низки спеціальних методів наукового дослідження:

– *метод історико-порівняльного аналізу*, за допомогою якого була розглянута тема в контексті історичного, мистецького та культурного розвитку; досліджена ретроспектива розвитку художніх музеїв як у світовому контексті, так і на території Китаю. На основі означеного методу мистецтвознавчого аналізу були виявлені конотації між технологіями, що застосовуються для створення художніх творів, та особливостями створення середовища для їх репрезентації. За допомогою даного методу наукового дослідження були встановлені характерні національні традиції, що вплинули на сучасний дизайн експозиційних просторів художніх музеїв;

– *метод формально-типологічного аналізу* було застосовано при дослідженні фактичних матеріалів та при створенні класифікації

музейних просторів Китаю. Це дозволило визначити типи музейних експозиційних просторів ;

– *метод художньо-композиційного аналізу* дозволив встановити особливості у дизайнерській організації просторів художніх музеїв Китаю, виявити композиційні прийоми, що покладені в основу розробки експозиційних інтер'єрів.

Висновки до розділу

1. Дослідження проблематики організації середовища сучасних музеїв Китаю спирається на ґрунтовну джерельну базу, що обумовлено прагненням до всебічного аналізу заданої проблематики. Аналіз теоретичних праць довів, що актуальні тенденції художнього світу сформували необхідність у нових формах репрезентації мистецьких творів.

Дослідження особливостей організації музейного предметно–просторового середовища Китаю зумовило розподіл наукової літератури на декілька груп.

У процесі вивчення джерельної теоретичної бази встановлено, що для розгляду формування середовища художніх музеїв Китаю важливим аспектом є аналіз зв'язків дизайну та культурного середовища (В. Чижиков). Питання взаємодії простору та людини, що є важливим при організації виставкового середовища, сформували необхідність у дослідженні наукових праць, присвячених проблематиці формоутворення в дизайні та особливостям формування предметно-просторового середовища різноманітного громадського призначення, зокрема музеїв (Б. Бондаренко, О. Голубева, О. Лукаш, Є. Новікова та ін.).

У роботі досліджено історію розвитку організації експозицій, варіативність дизайн-організації середовища музеїв та різноманітність їх типів (Л. Веліка, Ю. Зинов'єва, Я. Лоренц, М. Майстровська, В.Северін,

М. Чеснокова, І. Щепеткова та ін.). Виявлено, що серед східноєвропейських дослідників питанням організації предметно-просторового середовища художніх музеїв займались Г. Панченко, А. Кімнатний, М. Салтанова. У працях вищезазначених науковців проаналізовано становлення музейного середовища в сучасному культурному просторі. Дослідниками визначені фактори створення ефективною експозиції, принципи формування виставки художніх музеїв та досліджено естетичну, освітню, виховну, наукову та соціокультурну цінності музейного середовища.

Аналіз теоретичних праць з питання організації простору художніх музеїв відкрив проблематику формування комунікативного середовища (О. Сошнікова та Н. Порчайкіна). Визначено, що музейна експозиція є основною формою музейної комунікації, освітня і виховна функції якої здійснюються шляхом демонстрації музейних експонатів. Образний тип експозиційного простору зумовлює вибір форм та дизайнерських засобів організації взаємозв'язку відвідувача та експозиційного простору.

Питання формування предметно-просторового середовища країн Далекого Сходу є визначними для даної роботи (С. Рибалко, В. Сидоров, М. Третьякова, Н. Коновалова, В. Белозьорова, Т. Григор'єва). Специфіка наукового дослідження сформувала необхідність розгляду літератури, присвяченої розвитку музейної справи Китаю (С. Гаскін, К. Дентон, М. Варутті, Б. Поллак та ін.), де було проаналізовано сучасні тенденції.

Проблематика організації інтер'єрів музеїв була розглянута в дослідженнях Ван Вей, Су Донгай. Лі Жуй Чен, Бен Лі Пен та ін. займались аналізом впливу закордонних культур на розвиток музейної справи в КНР, історії та сучасними тенденціями розвитку музейного простору означеної країни. Були розглянуті праці, присвячені класифікації музеїв (Ян Чжинган, Го Руікун) та роботи з позиціонування сучасних музеїв у Китаї (Чен Цзяньмін).

У роботі визначено, що на сучасному етапі розвитку музейної справи Китаю на передній план виходять нові концепції формування експозиційного предметно-просторового середовища, які пов'язані з розвитком сучасного мистецтва. Дослідження показало, що протягом більш ніж півстоліття одним з провідних питань експонування є пошук фону, на тлі якого представляються об'єкти (Б. О'Догерти, О. Гончарова, Б. Гройс, Н. Еросс, Л. Манович, С. Шейх та ін.).

Аналіз наукових джерел засвідчив, що системних досліджень щодо формування сучасного експозиційного інтер'єру художніх музеїв Китаю поки що не проводилось. Питаннями, пов'язаними з музейною справою КНР, займаються фахівці в аспекті її історичного розвитку. У спеціальній літературі, що присвячена дизайну, зустрічаються окремі стислі характеристики архітектурних об'єктів, без системного аналізу дизайну їх інтер'єрів. Тобто цілісного дослідження, що представляло б особливості дизайнерських рішень сучасних художніх музеїв Китаю, цікавих сучасними відповідями на соціокультурні вимоги, дотепер не було здійснено.

2. Установлено, що на сьогодні музейний сектор Китаю позначений активним розвитком. У першу чергу, це стосується зростання кількісної складової у відповідності із державною політикою, що розглядає музейні установи як спосіб репрезентації країни на світовій арені, і що дозволить КНР претендувати на визнання західними державами в якості рівної не тільки в економічній сфері, але й у галузі культури.

Музейні споруди як складові урбаністичної інфраструктури Китаю, стають одним із найважливіших її компонентів, оскільки на сьогодні ці будівлі відображають характер часу, формують міський простір, а також висловлюють дух нації та її культури. Актуальність створення численних нових установ обґрунтовується тим, що сучасні можливості музею як поліфункціонального об'єкту сприяють економічному розвитку регіонів, завдяки своїй видовищній привабливості.

3. Окреслено низку актуальних проблем, які мали вплив на розвиток експозиційних просторів художніх музеїв. Хронологічно першим було порушене питання про формування експозиційного інтер'єру як відкритого простору, що дозволяє відвідувачеві самому організувати свій маршрут. Значною будівлею, яка позначила новий принцип організації інтер'єрного простору, став Музей Гуггенхайма в Нью-Йорку (США, 1959 р.) за проектом Френка Ллойда Райта.

З другої половини ХХ століття позначилась проблема створення музею як поліфункціональної установи, що народилась в процесі реалізації нової концепції організації музею як розважального культурного центру. Епохальною спорудою в цьому сенсі став Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду в Парижі за проектом Річарда Роджерса і Ренцо Піано (1969–1977 р.). У той же період спостерігаються пошуки вирішення проблеми театралізації художнього простору. Віртуозною розв'язкою проблеми стало архітектурно–дизайнерське рішення Музею Гуггенхайма в Більбао (Іспанія), спроектованого Френком Гері (1997 р.).

На початку ХХІ століття музейний простір став розглядатись як масштабний мистецький об'єкт, дизайн якого створюється як синтетичне дійство, засноване на взаємозв'язку архітектури, експозиційних засобів і самих експонатів. Проблема полягає в орієнтації експозиційного дизайну на підтримку рефлексивної взаємодії простору із об'єктами мистецтва, яке він містить. Прикладом її успішного вирішення є дизайн експозиційного простору Галереї Тейт у Лондоні (Великобританія, 2000 р.), що розмістилась у будівлі колишньої електростанції.

Виявлено, що в рішенні інтер'єрів, де мають представлятись твори мистецтва, важливого значення набуває колористичне вирішення тла для їх демонстрації. Принциповим кроком на шляху вирішення цієї проблеми стала реалізація у 1935 році концепції організації простору, що отримала назву «білий куб». Її зміст полягав у тому, що в ідеальному білому

просторі у вільному порядку розміщувались спочатку твори модерністського, а згодом і сучасного мистецтва, що дозволяло візуально розвантажити експозиційні площини, створюючи умови для безпосередньої взаємодії між глядачем і художнім твором.

Протягом всього ХХ сторіччя громадські музеї, присвячені демонстрації модерністських творів, були спроектовані як варіації концепції «білого куба», а згодом білий став основним фоном у залах музеїв сучасного мистецтва. Сучасна практика музейного експонування творів сучасного мистецтва відбувається у складноорганізованих просторах, де вже вибірково застосовується концепція «білого куба».

4. Задля об'єктивного розв'язання широкого спектру взаємопов'язаних питань з дизайну, архітектури, музеєзнавства дослідження здійснювалося на базі системного підходу. У науковій роботі були застосовані загальнотеоретичні (теоретичні та емпіричні методи) та спеціальні (метод історико-порівняльного аналізу, метод формально-типологічного аналізу, метод художньо-композиційного аналізу) методи дослідження, що надали можливість розв'язати поставлені задачі у відповідності із поставленою метою.

РОЗДІЛ 2

ПІДХОДИ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ НОВОЗБУДОВАНИХ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КИТАЮ

2.1. Обґрунтування термінологічного апарату

Процес відвідування музею розпочинається із сприйняття об'ємно-просторового вирішення самої споруди. На цьому ставить акцент білоруський дослідник І.Горбунов у своїй монографії «Музейна експозиція: колір, пластика, простір (в контексті проектної культури останнього тридцятиліття)», зазначаючи, що «створення нових музеїв на сучасному етапі відзначено особливою увагою до архітектурного вирішення самої споруди. Це пояснюється тим, що від вирішення комплексу специфічних завдань в подальшому залежить не тільки життя музею – внутрішнє і публічне, – але також і його успіх [126, с.8]

Музейна споруда – це складний архітектурний феномен, всередині якого твори мистецтва відібрані і розподілені в певній послідовності просторів. Сукупність художніх і архітектурних форм організовує процес сприйняття експозиції, оскільки архітектурна організація будівлі музею дуже тісно пов'язана із інтер'єром. І, незважаючи на те, що реакція відвідувачів залежить від низки факторів, у тому числі і від їх освіти, культури, архітектурний простір виступає одним із визначних факторів, що пропонує всім певну просторову структуру.

За словами Енн Тьомкін, куратора в Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку, зміни в музеї «відображають тенденцію до переходу від мислення категоріями, від мислення канонічними наративами, до ідеї множинності історій – до того, щоб вміти дивуватися, а не прагнути постулювати» [149].

Принципово новою характеристикою сучасних музеїв є те, що на сьогодні музей є відкритою установою, яка відмовляється від колишньої елітарності, декларуючи свою демократичність, ідею зв'язку світу мистецтва і повсякденності. І ця відкритість в архітектурних рішеннях проявляється через використання значних площ скління, які розмивають кордони простору. Особливість цього явища полягає ще й у тому, що такі прийоми використовуються як для музеїв сучасного мистецтва, так і класичного. Яскравим прикладом може слугувати будівля музею Ордрупгаард у Данії, побудована відомим архітектором Захой Хадід (2005 р.), яка експонує колекцію французького живопису XIX – початку XX ст. Суцільне скління музейної будівлі, що розташована у парковому оточенні, створює відчуття об'єднання природного і музейного простору.

Більшість сучасних проектів демонструють остаточне руйнування колишньої структури музейної організації, що ґрунтувалась на жорсткій регламентації руху відвідувача. На сучасному етапі вирішальну роль набуває просторова різноманітність приміщень, прозорі перегородки, широта аспектів освітлення і колірної гами, що створюють непередбачувані художні ефекти і генерують якісно нові алгоритми художнього сприйняття, де відвідувач може сам обирати маршрут свого руху по експозиційному просторі, створювати власний, індивідуальний образ художнього цілого. Саме таким чином музейна архітектура моделює особливості художнього мислення нашого часу [134].

Виходячи з вищевикладеного, у нашому дослідженні диференціація експозиційних просторів сучасних музеїв Китаю буде проведена за принципом їх ізольованості і відкритості, оскільки саме експозиційний простір є визначальною функціональною ланкою в системі музейного комплексу. У класифікаційному визначенні ми будемо оперувати термінами *інтровертивний* (від лат. Intro – всередину і verto – повертаю, звертаю) і *екстравертивний простір* (від лат. Extra – поза, зовні і verto – повертаю, звертаю). Ці терміни, що як з першоджерела запозичені з

психології, наразі все частіше застосовуються при описі архітектурно-просторового рішення середовища. Виходячи з психологічного аспекту змісту термінів, екстраверсія виявляється у доброзичливості, балакучості, енергійності, натомість інтроверсія позначається у більш замкненій і відокремленій поведінці [115, с.542—548].

Протягом останніх 20-ти років ці терміни поступово вводяться до наукового обігу, стосовно до опису і категоріальної оцінки архітектурних об'єктів. Так, категорії «екстравертний» і «інтровертний» позначив у своїй доповіді російський дослідник С.Обладунків, виділяючи чотири основні типи архітектурних стилів, що відповідають певним соціотипам (2002 р.) [131]. У своїй дисертаційній роботі Я.Усов, визначаючи особливості формування архітектурно-планувальних рішень біокліматичних житлових будинків, виявив головні принципи структурної організації таких будівель і запропонував відповідну їх класифікацію за ступенем відкритості у природу, розділивши їх, зокрема, на екстравертні будівлі – структура будівлі максимально відкрита у навколишнє середовище; та інтровертні будівлі – структура будівлі замкнена, ізольована від впливу навколишнього середовища, де природний компонент вводиться в будівлю у вигляді озелених просторів – зимових садів і критих атриумів (2013 р.) [82].

У науковій статті «Архітектура мислення через риси екстраверсії і інтроверсії: територія як питання екологічної орієнтації і автономії», опублікованій у науковому виданні *International Journal of Contemporary Architecture* ("The New ARCH"), косовський дослідник Arta Xhambazi також використовує зазначену термінологію. Оперуючи категорією «тіло архітектури», він приймає його як поняття, що визначається відносинами частин архітектурного об'єкта, а також його діями і реакціями як з оточенням, так і з його внутрішнім середовищем. Завдяки рисам інтроверсії та екстраверсії «тіло архітектури» досліджується, починаючи з меж фізичних кордонів, і далі, розширюючи горизонти крізь різне

нормативне положення для пояснення значущості середовища його формування (2015 р.) [226, с. 11–24].

Вивчення дизайнерських рішень експозиційних просторів сучасних художніх музеїв Китаю дозволяє виявити тенденцію досить широкого використання прийому інтеграції екстер'єрного оточення в інтер'єр, де представлені твори мистецтва, завдяки використанню значних застелених площин. Таке рішення формує візуально відкритий (екстравертний) простір і дозволяє відвідувачеві отримати новий естетичний досвід, надаючи можливість співвідносити твори мистецтва із навколишньою дійсністю, а, крім того, дозволяє там, де це допустимо, використовувати потенціал природного світла як засобу композиційної організації простору. Однак досвід вивчення зазначених інтер'єрів свідчить також про те, що в низці музеїв експозиційні зали вирішені протилежним чином – повністю ізольовані від навколишнього оточення (інтровертні), концентруючи увагу глядача тільки на творах мистецтва.

Таким чином, в процесі аналізу дизайну експозиційних просторів сучасних художніх музеїв Китаю в нашому дослідженні ми будемо їх диференціювати за ознакою зв'язку з навколишнім середовищем на *екстравертні та інтровертні*, розуміючи цю характеристику як ступінь зв'язку інтер'єрного простору із навколишнім середовищем.

2.2 Концепція гармонійних відносин між природою і людиною як передумова формування простору музеїв за екстравертним типом

Архітектурно–просторове рішення художніх музеїв, побудованих у Китаї протягом останніх 17 років, свідчить про широке впровадження у проектну практику професійних прийомів, що дозволяють вирішувати як відкриті простори не тільки вестибюльні й рекреаційні зони, але і простір самих експозиційних залів, інтегруючи їх із навколишнім ландшафтом.

Такий підхід обґрунтований значною мірою традиційними китайськими уявленнями про те, що «природа – вчитель людини, а також ідеал «поміркованості», тому людина повинна слідувати «природним шляхом» (*кит.* дзи–жань містить обидва значення – «природа», «натуральний»)» [162].

Відповідно до стародавніх китайських уявлень, світ має три складові (сань-цай) – Небо, Землю і Людину. Вони єдиносущні й мають рівний онтологічний статус. Вища функція людини при взаємодії з природою зводиться до зближення із навколишнім світом й саморозкриття її сутності відповідно до образів, що народжуються Небом і Землею [60].

Стародавня китайська філософія, на підґрунті якої формується художній світогляд, орієнтує творців на «пошук шляхів побудови гармонійних відносин між природою і людиною як суб'єктом діяльності». [117, с. 24]. Спілкування з природою в Китаї як необхідна складова релігії даосизму здавна служить головним джерелом натхнення для художньої творчості. Даосизм також вчить, що люди повинні мати тісний зв'язок з природою для підтримки морального й фізичного здоров'я. «Як відомо, в основі даосизму лежить уявлення про те, що Великий Дао, Шлях Всесвіту – це початок всіх початків, найпотемніше і Абсолют. Природа, що вічно оновлюється, є найбільш видимим втіленням Великого Дао, і через споглядання її явленої краси відбувається наближення до Великого Дао. Це уявлення примножує постійне прагнення китайця, який бажає стати щасливим, до спілкування з природою. І це прагнення особливо сильно, особливо виразно виявляється в художній практиці. Надихаючись природою, китаєць знаходить свободу творчості, її сенс і цілі. Китаєць буквально зливається з природою, творячи в різних видах мистецтва» [102, с. 73].

Що ж стосується архітектури, провідна ідея китайської культури про єдність Неба, Людини, Землі (сань-цай (*кит.*) – «три початки», «три

цінності») зробила фундаментальним принцип гармонії і збалансованості архітектурних форм з умовами природного ландшафту, їх співзвучності ідейно-художньому задуму і функціональному призначенню. Під впливом філософії і релігії сформувалась одна з головних характеристик традиційної китайської архітектури – відсутність кордону і протиставлення зовнішньому середовищу. Тут немає опозицій, точніше, одна з протилежностей завжди продовжує іншу, подібно засадам інь і янь. Природність знаходження у світі, руху, поведінки цінується надзвичайно високо – зазначає у своїй монографії дослідник Сходу Л. Помаранцева і наводить цитату поета С'янґ-Йена – «Немає ніякої користі у штучній дисципліні, Адже, куди б я не йшов, Я проявляю одвічне Дао» [64, с. 65]. Цільова установка, усвідомленість кожної дії в сценарії поведінки не просто неможливі: вони істотно обмежують реалізацію людини. Звідси в навчанні дзен обґрунтовується необхідна спонтанність кожної дії, що супроводжується відчуттям повноти життя у будь-яких, найзвичайніших її проявах (а також неповторності і невичерпності кожної речі, наскільки б малою вона не була) [122].

Уже згаданий постулат про «єднання людини і неба» та «гармонію людини і землі» покладено в основу традиційної житлової споруди із внутрішнім двором за типом сихеюань. Характерною особливістю китайського домобудівництва є єдність архітектури та саду, при цьому «всередині будівлі людина і природа повинні не розділятися, а складати гармонійну єдність» [35, с. 55]. У саду могли влаштовуватися галереї, що направляли рух глядача і в той же час створювали кадр, певну точку зору. Відомий сучасний китайський архітектор Ван Шу проводить паралелі між традиційним пейзажним живописом Китаю та просторовим рішенням садів, відзначаючи, що «у живописі ми [китайці], перш за все, споглядаємо відстань, глибину (юань (*кит.*) – "далекий", "глибокий"). [Категорія] юань дуже важлива для позитивної оцінки як живопису, так і саду» [224, с. 41].

Обов'язковим атрибутом китайського саду була вода, що символізувала плинність, безперервний потік буття. З точки зору цілісності світоустрою, важливим було те, що вода віддзеркалювала небеса, вступала із ними в якийсь діалог. За практикою фен-шуй вода є необхідним елементом перед входом до будинку, а стояча вода здатна до накопичення життєдайної енергії ци і передачі її глядачеві [60, с. 397–417]. Важлива роль відводилася і дощовій воді, що могла стікати з дахів подібно водоспаду. Головне, що програмна орієнтація на сприйняття гармонійних пейзажів вимагала навіть того, щоб віддзеркалення у воді павільйонів і альтанок, розміщених у саду, мало представляти собою цілісну композицію.

Таким чином, аналіз свідчить, що китайська культура, в основу якої покладена стародавня філософія і релігія, орієнтована на побудову гармонійних відносин між природою і людиною. У цьому контексті принципово важливим стає той аспект, що, навіть перебуваючи в інтер'єрному просторі, людина і природа повинні не розділятися, а складати гармонійну єдність [52, с. 435.].

2.3. Дизайнерські прийоми та об'ємно-просторове рішення експозиційних просторів, що відносяться до екстравертивного типу

Експозиційна і виставкова діяльність художніх музеїв початку ХХІ століття характеризується змінами щодо формування нових умов для демонстрації творів мистецтва. Але ідеї створення динамічного вільного простору для музейних експозицій запропонував ще на початку 40-х років минулого століття відомий архітектор Л. Міс ван дер Рое, який висунув концепцію «універсального» музею з вільною організацією музейного простору і, що важливо з позицій нашого дослідження, умовою інтеграції внутрішнього простору музею та навколишнього середовища. Майстер вказував, що «природа теж повинна жити своїм власним життям, нам не

слід руйнувати її фарбами своїх будинків та інтер'єрів. Але ми повинні прагнути до того, щоб надати природі, будинкам і людям вищу єдність. Коли ви дивитись на пейзаж крізь скляні стіни Фернсуорт-хаусу, він набуває більш глибокого значення, ніж у тому випадку, коли ви споглядає його, перебуваючи поза будівлею. До пейзажу висуваються значні вимоги, коли він стає частиною більшого цілого» [145, с. 371–383].

Вивчення проектної практики в галузі будівництва сучасних художніх музеїв Китаю демонструє, що найбільш поширеним є прийом візуального об'єднання інтер'єрів експозиційних залів із навколишнім пейзажем. Таке рішення, безумовно, обґрунтовується не тільки характером експозиції, а й вибором місця, де розташовується музей. Це може бути або паркова зона (Tianjin Bridge Culture Museum, Nanjing Sifang Art Museum), можливі природно-ландшафтні території, як, наприклад, колишні чайні плантації (Folk-art galleries for China Academy of Arts), ділянка піщаних дюн уздовж озера (Ordos Art Gallery) або підніжжя гори (Xinjin Zhi Museum). Ідея підкресленого зв'язку із природою реалізується завдяки створенню панорамного або локального скління в експозиційних галереях, що мають низку варіантів свого рішення. Щодо дизайну експозиційних інтер'єрів, слід зазначити, що в їх вирішенні спостерігається певна прихильність до збереження концепції «білого куба», що в більшості ж прикладів зазнає низку змін. Що ж до Китаю, культурну прихильність у використанні білого фону для художніх творів можна простежити ще у давній традиції формування китайського саду, який оперезували стіни білого кольору, подібно до чистого аркушу папірусу, на якому з'являються ретельно зрежесовані картини.

Зі збереженням білої колористичної гами в інтер'єрах розроблені експозиційні простори в *Музеї народного мистецтва* в районі Сунчжуан (Songzhuang, *англ.*) у Пекіні, який був відкритий у вересні 2012 року. Авторський колектив «Daipu Architects» складається з молодих

китайських архітекторів, творчим кредо яких є формування відносин між людьми, простором і природою.

Специфічною особливістю місця, де розмістився музей, є те, що це своєрідне «селище» художників із безліччю майданчиків, на яких народжується сучасне китайське мистецтво. Художній музей розташовано поруч із головною дорогою району, там, де колишнє село змінили великі масштабні споруди. Планувальне рішення Сунчжуану – цього знаменитого «селища мистецтв», дає можливість комфортного пересування громадськими зонами, але не передбачено місця, де відвідувачі могли б зупинитися і відпочити. Тому при створенні проекту художнього музею передбачалося включення і такої функції.

Проектна ідея об'ємно-просторового рішення музею полягала в тому, щоб створити обволікаючий суспільний простір, в якому виникало б бажання затриматися і поспілкуватися. З цією метою у прямокутній формі в плані будівлі музею були організовані криволінійні виїмки з двох сторін, де розмістилися внутрішні двори, дизайн яких вирішено відповідно до філософії китайського саду. Таке рішення узгоджується із китайською традицією створення саду, коли його простір розташовується в центрі, і архітектурні споруди обрамляють його. І саме цей «порожній» простір є центром огляду. Вважається, що, відповідно до даоського уявлення про красу і гармонію світу, в садове мистецтво прийшло поняття «порожній об'єкт», а відповідно до конфуціанської доктрини – поняття «головного центру» як головних споглядальних об'єктів [124].

Також чотири рекреаційні зони розміщено на даху, де остання виступає не тільки як прогулянкова зона, але і як місце розміщення експозицій. Дизайнерська організація цього простору дає можливість під час прогулянки переміщатися різними рівнями. Зазначений спосіб організації руху пов'язаний із китайською міфологією, де «здатність до безперешкодного переміщення просторовими зонами різного рівня є характерною ... для небожителів сянь (саме ця якість і робила їх

досконалыми істотами). Тому сад використовувався для створення умовної реальності, де людина немов позбавлена природних обмежень і, подібно сянь, може переміщатися в тому ж тілі шляхом споглядання з одного світу в інший» [151].

Окрім того, тераси, підняті над землею, символічно наближали людину до хмар, що в свою чергу в даоської релігії є притулком безсмертя і вічності. На такому піднесенні в житловому будинку зазвичай розміщувалася бібліотека – джерело мудрості, до якої сходить людина, наближаючись до неба. Таке рішення музею пов'язує процес вдосконалення людини, що відбувається під впливом мистецтва.

Планувальним рішенням передбачена варіабельність варіантів входу до музею: по пандусу на дах або безпосередньо в галерейний простір через двір, відділений від головної дороги бетонним муром. Домінантою в дизайнерському рішенні головного двору є басейн. За задумом авторів, розміщення біля входу водяної гладі, що відображає небо, дає можливість переключитися з галасливої обстановки міста і зосередитися на враженнях від зустрічі з мистецтвом. Слід зазначити, що такий прийом пов'язаний із практикою фен-шуй, за якою вода біля входу накопичує життєдайну енергію і передає її глядачеві. У контексті даоської філософії «... водяна гладь уособлює непроявлену сутність, справжню мудрість, справжню майстерність ...» – категорії, важливі саме для художніх творів, що демонструє музей [151].

Принциповим є суцільне скління музею, що виходить у двір, дозволяючи відвідувачам не тільки відпочивати і годувати рибу у басейні, але водночас насолоджуватися творами мистецтва, розміщеними на двох поверхах галерей всередині будівлі (Рис.2.1, 2.2).

Важливо, що не тільки скління розмиває межу між двором і галереєю, але цілісність художньо-організованого екстер'єрно-інтер'єрного простору підкреслено виділена єдиним рівнем поверхні підлоги як в інтер'єрі експозиційного залу, так і дворового мощення і

навіть рівня води в басейні. Ландшафтний дизайн внутрішніх дворів не імітує бурхливу природну рослинність, а лаконічний у виборі засобів: єдиний матеріал мощення (гравій або камінь) і дерева-солітери. Основами китайського саду є вода (інь) і каміння (янь), як втілення дуалізму загального буття. Каміння є символом позитивних, таких що творять сил світобудови, а вода являє безтурботність і розумовий потенціал.

Формоутворення інтер'єрів експозиційних залів побудовано на контрасті. В основу плану одних покладено прямокутник, і обсяг розвивається у висоту на один або два поверхи, ускладнений галереєю, а інші обмежені криволінійно вигнутими поверхнями стін з одного боку і тотожним за геометрією суцільним склінням з іншого. За словами авторів, вони спробували використовувати вигнуті форми, щоб звести до мінімуму різницю між відкритими і тіньовими просторами [185]. Ці інтер'єри представляють собою такі, що перетікають відкриті простори, переважно мають візуальний зв'язок із внутрішніми дворами. Візуальну цілісність інтер'єрам надає біла кольорова гама, а виставкові зали отримують максимум денного світла не тільки через великі за площею скляні «стіни», а й через світлові ліхтарі, розміщені периметрально у залах на другому поверсі. (Таблиця 2.1)

Пов'язуючи світогляд, заснований на релігійних традиціях Китаю, з дизайнерськими прийомами можна відзначити, що принцип контрасту, використаний у в виборі формоутворення експозиційних інтер'єрів, і у ландшафтному дизайні внутрішніх дворів, ґрунтується на постулатах філософії даосизму, що розуміє єдність світобудови як єдність контрастних елементів.

Таблиця 2.1

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї народного мистецтва в Сунчжуані (Пекін)

	<ul style="list-style-type: none"> – динаміка в організації відкритих просторів; – білі поверхні виступають об'єднуючим засобом організації інтер'єрів; – експозиційні простори є такими, що вільно перетікають; – панорамні види на ландшафт внутрішніх дворів; – контраст у формоутворенні інтер'єрів;
	

Зазначений підхід використано у дизайні експозиційних просторів у *Весняному художньому музеї* (Spring Art Museum, *англ.*), розташованому у Сунчжуані у передмісті Пекіну (2010–2015 рр.). Розроблена китайською фірмою Praxis D'Architecture, будівля розташована на краю озера, поруч із кластерами галерей та студій, що утворюють спільноту художників. Функція цього музею – просування робіт молодих художників (Рис. 2.3, 2.4).

У авторській концепції об'ємно-планувального рішення було задумано створення відкритого, культурно укоріненого об'єкту, такого, що викликає почуття піднесеності – той високий стан, що повинно викликати мистецтво, що буде розміщено в ньому [216]. Будівля музею має U-подібний план, де архітектурний об'єм формує внутрішній двір із головним входом. Таке рішення повторює знайомі місцевим жителям форми місцевого житла із традиційним внутрішнім двором з трьома будинками. Планувальне рішення дає можливість організувати рух

відвідувачів як безперервний шлях від рівня дороги через внутрішній двір на дах з видовими майданчиками. Дах включає в себе низку терас на різних рівнях, а різниця висот дозволяє створити стрічкоподібні світлові отвори в основних виставкових просторах, в яких профіль стелі відповідає геометрії даху (Таблиця 2.2).

Таблиця 2.2

Характеристики організації експозиційного простору у Весняному художньому музеї (Сунчжуан)

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір з різними висотами і пропорціями; – динаміка в поєднанні інтер'єрних обсягів; – панорамне скління до внутрішнього подвір'я – наявність у залах віконних прорізів, які відкривають фіксований міський пейзаж; – білі поверхні виступають об'єднуючим засобом організації інтер'єрів; – контраст фактур: чарункова конструкція стелі;
	
	

Піднесений на 1,6 м над рівнем дороги на півдні і сході, внутрішній двір формує перекриття першого поверху. Два невеликих сади розміщені нижче рівня двору, дозволяючи вирощувати великі дерева, а також

забезпечувати природне світло і вентиляцію на першому поверсі, де знаходяться темні простори, вітальня і кілька студій для художників.

Експозиційні простори являють собою приміщення із різними висотами і пропорціями, що дозволяє вільно представляти різні види мистецтва.

У дизайні цих інтер'єрів використано єдиний матеріал для підвісної стелі – алюмінієва решітка, під якою приховано обладнання. Ця конструкція також визначає інтеграцію штучного світла із природним, який потрапляє крізь отвори у багатоярусному даху, формуючи особливу атмосферу для представлення творів мистецтва. У більшості інтер'єрів домінують білі поверхні. Дизайнерами в якості прийому організації інтер'єрів використано контраст фактур: розчленованість ґратами площини стелі по відношенню до гладких стін.

Особливо цікаво в окремих експозиційних інтер'єрах вирішено зв'язок із екстер'єрним простором. Завдяки виступаючим під кутом до стіни об'ємам із віконними прорізами денне світло потрапляє в інтер'єр, а погляди відвідувачів направляються у бік від сусідніх будівель до зон із рослинністю. За словами авторів, саме прагнення відкрити вид на пейзаж із головних виставкових площ було однією із цілей дизайнерського рішення, щоб міркувати про вигляд реальності, перш ніж повернутися до мистецтва [216].

Дослідження проектної практики показало, що зміни, які помірковано порушують «стерильну» атмосферу білого колористичного рішення експозиційних інтер'єрів – це побудоване на нюансі зіставлення світлої деревини підлоги з іншими білими поверхнями інтер'єру. Такий підхід характеризує експозиційні простори *Музею культури Тяньцзінського мосту* (Tianjin Bridge Culture Museum, *англ.*), побудованого у 2009 році за проектом китайської проектної групи Beijing Sunlay Architectural Design. Розміщений на центральній вісі парку Цяюань у місті Тяньцзін і звернений до головного входу, він вирішений

як місце для відпочинку і виставок, щоб задовольнити потреби людей у «приємному виставковому просторі» [220].

Концепція авторського рішення визначена як «діючий міст» (Рис.2.5, Рис.2.6). Сталевий міст, що проходить віссю U-подібного об'єму, який з'єднаний переходами, формує «будівлю для прогулянок». Морфологія об'ємно-просторового рішення споруди відповідає характеру рельєфу місцевості, і в такий спосіб антропогенний об'єкт опосередковано передає структуру існуючого ландшафту. Планувальне рішення комплексу реалізовано таким чином, що будівлю можна «пройти» вздовж і «перетнути» поперек. Це дозволяє відвідувачам вільно обирати свій маршрут, потрапляючи в музей крізь центральний сталевий міст. У дизайні музейних інтер'єрів реалізовані прийоми статичної та динамічної композиції. Одна експозиційна галерея представлена прямокутним вільним простором з такими що чергуються відкритими панорамними віконними прорізами і площинами стін. Поверхня стелі розчленована на прямокутники, перпендикулярно до напрямку руху, ці прямокутники чергуються з аналогічними за розміром прорізами світлових ліхтарів.

В іншій частині споруди експозиційний простір будується як динамічна композиція, завдяки організації поверхні підлоги, що має перепад висот від 2.25м до 5.00 м. Її площину розчленовано чотирма групами сходів, які розташовані під кутом, і з'єднані зигзагоподібним пандусом, який формує транзитний шлях крізь зал. Підтримує стан експресивності рішення стелі, що має численні поперечно розташовані світлові ліхтарі, що створюють гру яскраво освітлених і приглушених просторів. Цілісність дизайну інтер'єру надає об'єднуючий білий колір стін і стелі, що підтримано світлим тоном деревини на підлозі.

У рішенні стін і стелі використані засоби, що тотожні сусідній галереї. Єдиний прийом у вирішенні інтер'єрів, завдяки якому в процесі руху глядача по залу ритмічно відкриваються панорамні види на парк і

навколишній ландшафт, формує особливі враження від освоєння внутрішнього і візуального зв'язку із зовнішнім простором (Таблиця 2.3).

Таблиця 2.3

Характеристики організації експозиційного простору Музею культури Тяньцзіньський міст

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір як єдине приміщення; – динаміка у композиції інтер'єру завдяки використанню зигзагоподібного пандусу; – застосування двох типів планувального рішення залів: статичного і динамічного; – панорамне скління; – об'єднуючим засобом організації інтер'єру є білий колір; – нюанс тональний; – ритмічна розчленованість стелі
	
	

Однак зв'язок із природним оточенням досягається не тільки завдяки великим площам скління, що відкриває панорамні види на природне оточення. Інший прийом, що визначає зв'язок експозиційного простору з екстер'єром, будується на відкритті з інтер'єру певних «кадрів» паркового пейзажу, позначених рамками отвору, або виду на штучно створений ландшафт внутрішнього двору.

Як свідчить аналіз проектної практики, більш поширеним дизайнерським рішенням експозиційних залів художніх музеїв є введення в біле кольорове середовище прийому контрасту, який частіше

вирішується як тональний між темною підлогою і світлим оточенням. Цікавим у цьому аспекті є приклад *Художнього музею Тайюань* (2011 р, арх. Престон Коен (США), що організовано як кластер будівель, об'єднаних прогулянковими зонами як всередині споруди, так і зовні. Стилiстично його рішення відноситься до параметричної архітектури, а художній образ натхненний навколишнім ландшафтом, що наочно демонструє гармонійне співіснування людини і природи в сучасних технологічних умовах. Основна концепція цього проекту – структурування геометричної форми будівлі як безперервного руху архітектурних об'ємів, що має відображати характерний гірський ландшафт провінції Шаньсі, що є місцем походження китайської цивілізації [108] (Рис.2.7, 2.8).

Будинок розміщено в міському парку, і специфічним є те, що відвідувачі мають можливість пройти крізь будівлю, не заходячи до самого музею. Прогулянкова зона, що пронизує музей, з'єднує приміщення, зелені зони відпочинку і сади скульптури. Планувальне рішення розроблено таким чином, що виставкові галереї можуть бути поєднані в єдину, спіральну послідовність для великомасштабних виставок або бути розділеними на автономні кластери, що працюють незалежно. Відвідувачі можуть, рухаючись по пандусах, відчувати динамічне розширення і скорочення експозиційного простору як складної геометричної форми на рівні трьох поверхів навколо просторих атриумів, які відкривають панораму неба. Організація маршруту надає відвідувачам свободу або слідувати заданій хронологічній послідовності, або рухатися будь-яким обраним способом, оскільки музей сформовано з серії безперервних і переривчастих просторів.


Діалог між інтер'єром та екстер'єром проявляється у відкритості до навколишнього середовища. Проектне рішення забезпечує контраст між величезністю річки Фен, яка протікає поблизу, та інтимністю окремих

залів, які забезпечують взаємодію глядача з творами мистецтва. (Таблиця 2.4)

Простори виставкових площ варіюються як за розміром, так і за динамічними геометричними контурами і передбачають розміщення не тільки великих виставок, а й невеликих тимчасових експозицій. Так один із залів демонструє експозицію довжиною понад 100 м, до якої увійшли фотозображення в масштабі 1:1 храмових настінних розписів періоду династій Цзінь, Мін і ще велика кількість подібних розписів [221].

Таблиця 2.4

Характеристики організації експозиційного простору Музею мистецтв Тайюань

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір із превалюванням обсягів таких що перетікають один в одний; – використання пандусової організації шляхів руху по експозиції;
	<ul style="list-style-type: none"> – відкритість експозиційних просторів у внутрішній сад і панорамне скління атриуму; – колірне рішення – контрастне протиставлення підлоги із темної деревини до білих площин стін та стелі

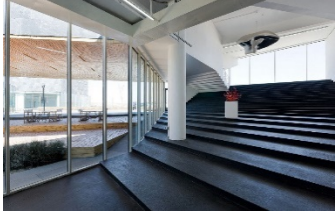

У першу чергу заслуговує на увагу рішення *Художньої галереї Ордос* (Ordos Art Gallery, *англ.*), яка побудована за проектом китайської архітектурної групи DnA у 2001–2007 рр. в Ордосі – місті, заснованому у 2001 році у Внутрішній Монголії [205]. Художня галерея є першою спорудою нового громадського центру міста на природній пейзажній ділянці уздовж озера, що задумано як своєрідний «суспільний коридор»

для знайомства із творами мистецтва. У музеї розміщуються громадські виставкові зали й приватна науково-дослідна установа. Дизайн галереї вирішується як інтеграція будівлі із навколишнім ландшафтом. У процесі проектування безперервний зигзагоподібний лінійний маршрут, що диктується ландшафтом, склав основу формоутворення і планувального рішення споруди, асоціативно нагадуючи пустельну гадюку, що згинається в дюнах (Рис.2.9, 2.10).

Експозиційний простір задумано як єдине безперервне приміщення, що міняє свій напрямок як по вертикалі, так і по горизонталі, де сходові марші є невід’ємною складовою дизайну, вносячи пластичну різноманітність у формоутворення інтер’єру. (Таблиця 2.5)

Таблиця 2.5

Характеристики організації експозиційного простору художньої галереї Ордос

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір як єдине приміщення, що зигзагоподібно змінює свій напрямок;
	<ul style="list-style-type: none"> – динаміка у композиційному формоутворенні простору; – панорамне скління; – об’єднуючим засобом організації інтер’єру є білий колір із контрастним зіставленням темної підлоги

Включення суцільного фасадного скління, пропонує панорамні види на природне оточення, завдяки чому художня виставка формує у

відвідувачів інтегральні враження, поєднуючи об'єкти мистецтва із природним пейзажем.

Інтер'єри вирішені як неправильні геометричні об'єми, що послідовно розкриваються, змінюючись за величиною, що надає динамічності організованому простору. Складну геометрію просторів об'єднує білий колір стін та стелі. На контрасті до нього виступає підлога, що викладена темнографітовими плитами місцевого сланцевого каменю, що є типовим будівельним матеріалом даного регіону. Цей матеріал використано також при облаштуванні території, прилеглої до музею, завдяки чому підтримується візуальний зв'язок екстер'єру з інтер'єром.

Виразністю архітектурно-просторової форми відрізняється будівля *Галереї Юі Чінчен* (Yu Qingcheng, *англ.*) у Тяньцзіні за проектом китайської архітектурної студії Zhanghua. Її структура виступає як концептуально-філософське уявлення про форму, простір і думки, які змодельовані за принципами всесвітньовідомого скульптора Юі Чінчен (Yu Qingcheng, *англ.*) [227]. Будівля вирішена як ланцюжок одягнених у глину органічно сформованих мас, таких, що послідовно трансформуються, та розділені заскленими щілиноподібними прорізами. Представляючи концепцію «різноманіття», оболонка будівлі сповнена руху, в процесі якого вона трансформується від правильної геометричної форми на вході до такої, що плавно згинається на протилежному кінці. За задумом автора, архітектурна форма візуально передає процес еволюції, так само як і укладений в неї інтер'єрний простір, що перетікаючи безперервно змінюється (Рис.2.11, 2.12).

Зовнішні форми будівлі точно відображаються в інтер'єрі, який є розділеним світловими прорізами, що дозволяє відвідувачеві відчувати природу змін об'ємів як всередині, так і зовні.

Білі оштукатурені стіни передають як кривизну, так і лінійний характер поверхонь. У контрасті до них виступає ґратчаста структура


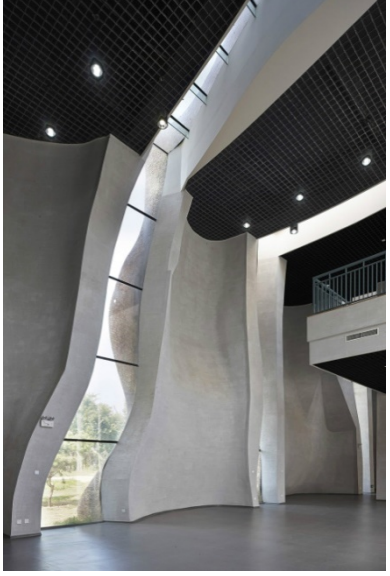
підвісної стелі, пофарбована чорним, що надає їй характеристики певної тяжкості.

Нейтральний фон світло-сірої бетонної підлоги ідеально підходить для експонування творів мистецтва. Світлові ліхтарі і витягнуті у висоту віконні прорізи дають можливість денному світлу проникати до експозиційного простору під різними кутами (Таблиця 2.6).

Важливим композиційним засобом в дизайні інтер'єрів є природне світло, яке є диференційованим наступним чином: пряме світло потрапляє на зони транзиту, а відбите від полірованої підлоги і білих стін висвітлює роботи. Просторова організація музею передбачає вільне планування в організації експозицій із вільним маршрутом огляду.

Таблиця 2.6

Характеристики організації експозиційного простору в Yu Qingcheng галереї у Тяньцзіні

	
	<ul style="list-style-type: none"> – динаміка у формоутворенні інтер'єрів і в організації відкритих просторів, що перетікають; – віконні прорізи відкривають локальні види на природний ландшафт; – об'єднуючим засобом організації інтер'єру є білий колір; – тональний контраст з чорною стелею; – контраст фактур

Варіант іншого контрастного поєднання композиційних засобів організації інтер'єру демонструє рішення *Люйюаньського музею кам'яної скульптури* (Luyeyuan stone sculpture museum (англ.), 2002–2006 р.). Автором цього рішення є китайська архітектурна група «Jiakun architects», яка розробила проект музею для демонстрації більш ніж 1000 стародавніх буддистських кам'яних статуй, знайдених у цьому регіоні (Рис.2.13, 2.14).

Музей розташовано між руслом річки і бамбуковим лісом, тому потрапити до нього можна протяжним вузьким мостом над водою. Автори навмисно уникали широкого входу для того, щоб кожен відвідувач, проходячи поодиночі по мосту, міг відчути своє єднання із навколишньою природою. Музейна споруда виконана із використанням місцевих будівельних матеріалів, що сприяє її інтеграції у навколишнє природне середовище. Вхід до першої виставкової зони організований на рівні другого поверху, з якого передбачається спуск на перший поверх. Такий спуск донизу, за задумом авторів, може означати ідею «приховування», що існує в східній філософії [201].

Планувальне рішення музею вирішено як комплекс незалежних архітектурних об'ємів, що організовані навколо внутрішнього двору і з'єднані переходами. Простір між об'ємами використано для організації освітлення експозиційних інтер'єрів природним світлом. Кожна виставка має різні способи природного освітлення, такі як денне світло, щілинне світло, світло, відбите від води.


Огляд експозиції побудовано таким чином, що глядач крізь переходи потрапляє до експозиційних залів. Для посилення емоційного переживання, авторами використаний прийом контрасту, вирішений як протиставлення фактур огорожувальних поверхонь стін у самих залах із їх грубою обробкою у переходах. Стіни переходів виконані з бетону із виявленою фактурою дерев'яної дошки, що використана в якості

опалубки, в той час як у експозиційних залах гладкі стіни слугують фоном для кам'яної скульптури (Таблиця 2.7).

У процесі дослідження встановлено, що в архітектурному і дизайнерському рішенні низки художніх музеїв Китаю простежується тенденція трансляції контексту місця і часу через використання традиційних матеріалів, що характеризують даний район.

Таблиця 2.7

Характеристики організації експозиційного простору в Люйюаньському музеї кам'яної скульптури

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір формується комплексом архітектурних об'ємів навколо внутрішнього двору; – динаміка у поєднанні інтер'єрних просторів; – контраст фактур: бетонні стіни зі слідами дерев'яної опалубки у переходах і гладкі білі стіни у залах; – наявність у залах віконних прорізів, які організовують сприйняття фіксованих пейзажних картин;
	<ul style="list-style-type: none"> – об'єднуючим засобом організації інтер'єру є білий колір

Необхідно відзначити, що вже з другої половини ХХ століття у світовій архітектурі творчий естетичний пошук починає зв'язуватись з національним, місцевим, екологічним контекстом. Поштовхом до формування цих тенденцій є бажання не тільки до створення яскравого художнього образу, але також прагнення до втілення світогляду жителів

певного регіону. Актуальним питанням для сучасного дизайну є впровадження інновацій в існуючий досвід регіональної спадщини для формування нових об'єктів, що зберігали б при цьому якість, засновану на традиціях. У зв'язку з цим слід вказати на вирішальне значення збереження цінних аспектів регіональної спадщини, що може базуватися на концепції критичного регіоналізму. Її сенс полягає у прагненні створити відчуття справжності, коли нові якості виникають з традиційних архітектурних, технологічних, декоративно–прикладних та інших характеристик конкретного регіону. Подібні рішення сприяють формуванню балансу між природою й людською діяльністю. Зазначений проектний підхід будується на поєднанні принципів традиційної регіональної своєрідності й новизни, яскравим прикладом чого є архітектурно–дизайнерське рішення таких художніх музеїв Китаю, як Музей Синьцзин Чжи у Ченду, а також Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв, експозиційні простори яких наочно демонструють характеристики екстравертності.

Музей Синьцзин Чжі (Xinjin Zhi Museum, *англ.*) у Ченду в провінції Сичуань розроблений японським архітектором Кенго Кума (будівництво завершено наприкінці 2011р.). Ця чотиріповерхова будівля загальною площею близько 2500 квадратних метрів на відстані виглядає непомітною на тлі навколишнього гірського пейзажу завдяки темно–сірому матеріалу фасадів (Рис.2.15, 2.16). Архітектурно–дизайнерське рішення ґрунтується на авторській концепції «нехай будівля зникне». Вона передбачає органічне розчинення один в одному архітектурного об'єкта із навколишньою природою, коли має відбутися з'єднання неба, землі і води, що відповідно до змісту релігії даосизму є виявленням природи і балансу [248]. Планувальне рішення влаштовано таким чином, що потік відвідувачів прямує по зигзагоподібному шляху догори. За задумом автора, це шлях до тиші, що організований рухом вгору від темряви до світла і повинен асоціюватися із прогулянкою по саду. Для цього нижній

ярус галереї є затемненим, а протягом поступового підйому вгору галереї отримують природне світло через суцільне скління по зовнішній стіні, і вже у верхніх ярусах стан відкритості посилюється завдяки атріумному рішенню простору. Кінцева точка експозиції відкриває вид на парк зі знаменитою даоською горою, де знаходиться безліч храмів і релігійних об'єктів. Планувальна організація руху глядача експозиції організовано в ритмічній закономірності поворотів інтер'єрних просторів, відкриваючи навколишні краєвиди у різних ракурсах. Таке рішення об'ємно-просторової структури музею автор пов'язує із тональною ритмікою китайської поезії, зокрема поетів Ду Фу і Лі Бай, які жили тут і написали багато поезій про Ченду [248].

Особливий прийом, використаний майстром у вирішенні фасадів, дозволив створити унікальну світлову атмосферу в експозиційних просторах. Керамічні плитки, що закріплені на натягнутих металевих струнах перед фасадним склінням, візуально роблять фасад невагомим, і фільтрують пряме сонячне світло, завдяки чому інтер'єри отримують м'яке розсіяне освітлення, приводячи в гармонію темні і освітлені простори. Ці плитки були зроблені для проекту із використанням традиційної технології і місцевої глини, «віддаючи данину поваги даосизму і виявляючи природність та рівновагу». Таким чином, знайдене Кенго Кума рішення фасаду як «дихаючих частинок» дозволило архітектурі злитися з місцевою історією і навколишньою природою [197].

Принциповою позицією у вирішенні інтер'єрів є їх відкритість і злиття з природою, що повністю відображає концепти філософії даосизму. Але важливо, що природне світло в інтер'єр надходить не прямим, а розсіяним, через підвішені перед склінням плитки. Таким чином, внутрішня частина інтер'єру покрита м'якою тінню, що формує сприятливу експозиційну атмосферу.

На думку архітектора, художні галереї, будь то державні або приватні, на додаток до колекціонування й експонування художніх робіт,


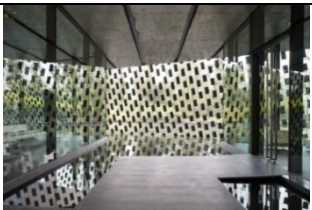

що більш важливо, повинні вступати в певну взаємодію із місцевими жителями, щоб стати мистецтвом спілкування і місцем художнього обміну, адже така діяльність робить їх більш життєздатними [230].

Тому для автора принципово важливим стає контекст місця і часу, що транслюється шляхом використання традиційних для цього регіону виробів і матеріалів (черепиця).

Будівля музею має чотири поверхи, де перший найменший – 40 квадратних метрів для постійної виставки скульптури. Простір галереї, що веде вгору, може бути використаним як експозиційний. Примітним є рішення другого поверху, де окрім виставкової площі розміщена чайна кімната, що виходить на водне дзеркало (Таблиця 2.8).

Таблиця 2.8

Характеристики організації експозиційного простору Музею Синьцзин Чжі (Ченду)

	
	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір розвивається послідовно по спіралі догори, розкриваючи філософський сенс руху від темряви до світла; – динаміка і ритміка у чергуванні відкритих експозиційних обсягів;
	<ul style="list-style-type: none"> – розсіяне природне світло в інтер'єрі; – панорамне скління із використанням екрану з плит; – використання місцевих природних матеріалів в інтер'єрі; – контраст – темна підлога і стеля – світлі стіни

Відзначаючи використання природних матеріалів в якості провідного композиційного прийому в дизайні виставкових просторів (камінь для підлогового покриття), слід виділити наявність тонального контрасту між білими стінами і темно-сірою стелею та підлогою.

Такий прийом підкреслює відчуття динамічності простору і його орієнтованості на рух до верхньої точки експозиційного простору, де повністю скляна стіна відкриває вид на гору Лаююншань, викликаючи піднесені почуття у відвідувачів.

Цікавий приклад орієнтації на використання природних матеріалів у залах для експозицій, а також інтеграції у ландшафт архітектурного об'єму демонструє рішення *Музею народного мистецтва Китайської академії мистецтв* (Folk-art galleries for China Academy of Arts, *англ.*), розробленого японською фірмою Kengo Kuma & Associates під керівництвом Кенго Кума. Будинок розміщений на місці колишньої чайної плантації в кампусі академії у місті Ханчжоу на східному узбережжі Китаю. Музей об'єднує в цілому сім виставкових галерей з місцями для досліджень і семінарів для традиційних ремесл, таких як ляльки театру тіней, гравюри, кераміка та текстиль. Провідною концепцією архітектурно-дизайнерського рішення було втілення ідеї гармонії із навколишнім середовищем в процесі формування нових відносин між глядачами і мистецтвом через відкриті і різноманітні простори для експонування [176].

Щоб інтегрувати будівлю площею 5000 квадратних метрів у горбистий ландшафт, простір музею було розділено на окремі обсяги. У плані вони представляють геометричні похідні паралелограма і об'ємні композиції з них поступово по схилу піднімаються до лісової вершині пагорба. Архітектурна оболонка музею створює враження комплексу з маленьких будинків зі скатними дахами, які щільно стоять поруч, завдяки

чому загальний силует має зигзагоподібну лінію, а весь об'єм сприймається як маленьке село.

У рішенні покрівлі та фасадів вдруге використана місцева черепиця, що залишилася від зруйнованих житлових будинків. Вертикальні площини перед склінням затінені екраном у вигляді сітки з нержавіючої сталі, в осередки якої вставлена черепиця. Її розміри різні, і це допомагає архітектурі злитися з навколишнім пейзажем природним чином (Рис. 2.17, 2.18).

Таке оформлення на фасадах віконних отворів сприймається як своєрідні сонцезахисні ґрати, які контролюють кількість сонячного світла і надають розсіяного природнього освітлення інтер'єрам.

Експозиційні інтер'єри структуровані протяжними об'ємами із пологими пандусами, які розташовані уздовж уступів гірського схилу. Вони являють собою відкриті простори із різнорівневими стелями, площини яких динамічно перетинаються і мають поперечні модульні членування.

Витягнуті інтер'єри експозиційних залів мають суцільне скління по довгій стороні, відкриваючи вид або на мальовничий навколишній пейзаж, або на внутрішній дворик. Але принциповим є те, що перепорою природнього світла є підвішені черепиці, що розсіюють його і створюють гру тіней в інтер'єрі. Експозиційні площі в деяких залах можуть збільшуватися за рахунок складчастих перегородок у вигляді суцільних білих площин. Колірна гама інтер'єру визначається використанням таких природних матеріалів, як дерево і граніт.

У низці приміщень і стіни, і підлога виконані з кедрового дерева, в інших дерево на підлозі замінено гранітом, але в цілому в інтер'єрах створено тепле і природне тло для представлення експонатів (Таблиця 2.9).

Таблиця 2.9

Характеристики організації експозиційного простору Музею народного мистецтва Китайської академії мистецтв

	<ul style="list-style-type: none"> – експозиційний простір як низка зигзагоподібно розташованих об'ємів із пандусним рішенням підлоги; – відкритість експозиційних площ; – динаміка у вирішенні експозиційного простору; – панорамне скління, на фасаді притінене дротяної структурою із включенням плиток; – модульні стелі; – розсіяне світло в інтер'єрі; – нюансне рішення інтер'єру, де стіни і підлога виконані з деревини кедр;
	
	

Проведений аналіз дозволив відзначити, що в цілому композиція об'ємно–просторового рішення експозиційних просторів сучасних художніх музеїв Китаю, розроблених відповідно до принципу екстарвертності, будується переважно як динамічна, де у колірному рішенні інтер'єрів віддається перевага білому із застосуванням контрастних тональних відносин.

У музеях, концептуальне рішення яких демонструє екологічний підхід через трансляцію «духу місця й часу», дизайн експозиційних просторів розвиває головну ідею завдяки використанню в обробці інтер'єрів природних матеріалів.

2.4 Інтровертивний тип простору художніх музейних експозицій: засоби організації

Як було зазначено вище, уже з середини ХХ століття процес формування музейних експозицій став підкорятися меті акцентування неповторного індивідуального значення художнього твору і створення умов для поглибленого переживання побаченого глядачем. Вимоги до музейної експозиції полягали в тому, щоб створити такі умови, коли при тривалому споглядальному спілкуванні глядача із твором мистецтва воно само могло відкрити йому свій світ. Відповіддю на такі умови стала вже згадана естетика «білого куба». Крім особливостей розміщення творів мистецтва, відзначимо, що неодмінною умовою є наявність білої стіни, роль якої стає амбівалентною. «... З одного боку, її присутність цілком активна, вона підкреслює суттєві формальні якості мистецтва, що експонується, з іншого боку, вона нібито є повністю невидимою, і ця її невидимість висловлює неприйнятність для експонатів будь-якого контексту, крім абсолютно нейтрального» [152]. Але в процесі досить тривалого розвитку згадані прийоми формування ізольованого простору для виникнення діалогу між глядачем і твором мистецтва зазнали низку змін, оскільки мали відповідати таким, що стали ширшими, комунікативним можливостям музейного простору. Цю тенденцію засвідчує і дизайнерське рішення експозиційних сучасних просторів художніх музеїв Китаю.

Так, білими інтер'єрами виставкових залів характеризується *Художній музей Нанкін Сіфан* (Nanjing Sifang Art Museum, *англ.*), спроектований у 2011р американським архітектором Стівеном Холлом (Steven Holl, *англ.*). Відкритий у 2013 році, музей розташовано біля входу у міський парк. Будівля сформована з частин, що розвиваються по спіралі навколо внутрішнього двору, і має двоповерхову чорну бетонну основу, яка частково заглиблена в землю і перекрита напівпрозорим склом.

Внутрішній двір знаходиться в центрі плану, і викладений бруківкою, взятою зі старих зруйнованих кварталів Нанкіна. Експозиційні галереї займають все три поверхи будівлі. Виставки на нижніх рівнях розміщуються в серії окремих кімнат, а на верхньому – твори мистецтва експонуються у безперервній послідовності, яка закінчується видом на панораму міста Нанкін (Рис.2.19, 2.20).

Важливо, що відправною точкою в формоутворенні і просторовому рішенні галереї є національна художня традиція. За словами Стівена Холла, в основу покладено принцип, запозичений із середньовічного китайського живопису. Стародавній живопис Китаю відрізняється від західного множинністю точок перспективного сходу, кожна з яких формує різний простір, відповідно до свого становища, але ніколи не зникає. «Саме цю концепцію я хотів реалізувати – коли ви ходите по будинку, ви не знайдете точку сходу» [235]. Указуючи на своє рішення інтер'єру музею, С. Холл пояснив, що «стан простору не зовсім прямокутний, але він більш-менш ортогональний, що дає гарний фон для мистецтва. У цій будівлі ми нахилили все, що продовжує паралельний перспективний стан внутрішнього двору в самій будівлі таким чином, щоб зв'язати зверху і знизу безперервне відчуття просторового потоку» [193].

Концептуальна ідея колористичного дизайнерського рішення також пов'язана із давньою традицією живопису тушшю і полягає у використанні тільки чорного і білого кольору. Чорний присутній на фасадах нижнього ярусу, бетонні стіни якого несуть відбиток опалубки з бамбука. Об'єднуючим засобом організації інтер'єрів є білий колір, але з використанням контрасту гладких поверхонь інтер'єру із виявленими формами будівельних конструкцій стелі (Таблиця 2.10).

Експозиційні галереї утворено перспективними обсягами, що повертаються. Підіймаючись від рівня землі, вони поступово перетворюються на структуру, що в міру просування стає вже піднесеним

над землею верхнім виставковим залом. Його фінальна частина, розвертаючись під кутом, відкриває вид на місто крізь скляну стіну, встановлюючи візуальну вісь із великою столицею династії Мін. В авторській концепції ідея об'ємно-просторового рішення полягає в тому, щоб відвідувач, рухаючись по галереї, що постійно змінює свій напрямок, не бачив кінця просторовій перспективі й отримував відчуття свого повільного зростання [235].

Таблиця 2.10

Характеристики організації експозиційного простору в Художньому музеї Нанкін Сіфан

	<ul style="list-style-type: none"> – динаміка у геометричній формі обсягу головного залу, що побудована на проворотах; – похилі поверхні підлоги і потоку підсилюють перспективність сприйняття простору галереї;
	<ul style="list-style-type: none"> – об'єднуючим засобом організації інтер'єру є білий колір; – контраст гладких поверхонь інтер'єру із виявленими будівельними конструкціями стелі

Також використанням тільки білого кольору в експозиційних просторах відзначений дизайн *Художнього музею Китайської академії красних мистецтв* (Пекін), що спроектовано японським архітектором Арата Ісозакі. Його принципово відрізняє оригінальне об'ємно-просторове рішення споруди, що відноситься до типу органічної архітектури, і особливим чином сформовані інтер'єрні простори (Рис.2.21, 2.22). Зовнішня форма визначена криволінійними стінами, що плавно переходять у покрівлю і оброблені традиційним темно-сірим китайським

шифером, що пов'язує цю споруду з уже існуючими будівлями. Вигнута як бумеранг архітектурна форма має три входи. У цих місцях площини стін нібито відокремлюються від основного об'єму, створюючи ніші, у поглибленні яких суцільне скління виступає в різкому контрасті із масивом стіни. Художній музей має шість поверхів, чотири з яких над землею і два заглиблені.

Інтер'єрне рішення відрізняє наявність великих вільних просторів, де відсутня жодна конструктивна опора. Від головного входу, розташованого в центрі будівлі, відвідувач потрапляє у великий висотний атриум із довгими прямими пандусами, що поступово піднімаються на різні поверхи музею. Природне світло поширюється по всьому музею через мембрани зі скловолокна під ліхтарями (Таблиця 2.11).

Перший поверх передбачає розміщення великих об'єктів, що можна оглянути з різних рівнів. Зали другого поверху вирішені як камерні і мають тільки штучне освітлення, щоб уникнути шкоди від ультрафіолету для експозиції живопису та каліграфії. Загальне рішення засновано на теплій колірній гамі, завдяки обробці стелі квадратними панелями з деревини. На третьому і четвертому поверхах вільні простори припускають розміщення великомасштабних виставок. Домінантою простору є центральний двосвітловий виставковий зал із тригональним люком на стелі, що дає повністю білому інтер'єру з окремими контрастними елементами природне світло.

В інтер'єрі художнього музею більшість поверхонь – це криволінійні дугоподібні елементи. Контрастне поєднання ліній і площин формує динамічний експресивний простір. Слід зазначити, що стіни, нахилені по дузі значного радіусу, створюють для звичайної виставки живопису великі труднощі, для вирішення яких у дизайні передбачені підвісні пристрої.

Таблиця 2.11

**Характеристики організації експозиційного простору
Художнього музею Китайської академії красних мистецтв**

	<ul style="list-style-type: none"> – контраст у формоутворенні і тональний контраст; – динаміка у вирішенні простору; – провідний білий колір в інтер'єрах; – верхні ліхтарі дають розсіяне світло; – формоутворення ліхтаря як домінанта в інтер'єрі
	
	

Власне в інтер'єрі музею превалюють контрастні поєднання кривих ліній і прямих площин, а також тональних співвідношень. Усі ці прийоми у рішенні інтер'єру обумовлюють формування нових характеристик, що впливають на його сприйняття, повідомляючи йому риси сучасності.

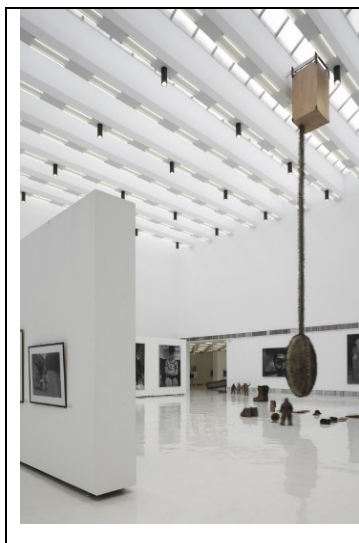
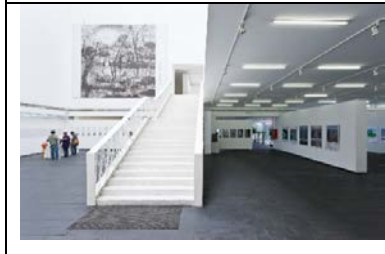
Також із використанням тональних контрастів у дизайні експозиційних інтер'єрів вирішено *Художній музей Сончжуан* (Songzhuang, *англ.*), відкритий у 2008 році в місті Тунчжоу (район Songzhuang), де з 1994 року оселилося близько 4000 китайських художників. Цей арт-центр став експозиційної платформою для місцевої творчої спільноти (Рис.2.23, 2.24). Побудований за проектом китайської

групи DnA (Design and Architecture), він має геометрично чіткий і ясний архітектурний об'єм, де в основу планувального рішення експозиційних залів покладено прямокутник.

Рух відвідувачів організовано знизу-вгору. На першому поверсі скляна стіна формує відкритий простір для тимчасових виставок і зон для відпочинку. Зали другого поверху мають інтровертне рішення із розсіяним денним світлом, що потрапляє в інтер'єр через вузькі світлові ліхтарі на стелі. У цілому в дизайні просторів для експозицій домінує білий колір, з тією різницею, що на першому поверсі підлога контрастує із загальним рішенням, оскільки викладена сірою плиткою, що об'єднує екстер'єрний та інтер'єрний простір. А на другому поверсі зроблена біла наливна підлога, глянсова поверхня якої має віддзеркалюючі властивості й створює атмосферу легкості та святковості в інтер'єрі (Таблиця 2.12).

Таблиця 2.12

Характеристики організації експозиційного простору в Художньому музеї Сончжуан

	<ul style="list-style-type: none"> – прямокутні в плані експозиційні зали; – розсіяне денне світло в інтер'єрах крізь вузькі світлові ліхтарі; – членування простору мобільними перегородками; – біла колірна гама з тонально контрастною підлогою
	

Великий експозиційний простір поділено білими мобільними перегородками, що не доходять до рівня стелі. Таке рішення дозволяє зберігати відчуття єдиного загального простору, уникаючи ізольованості окремих зон.

Динамічною організацією інтер'єрного простору і досить активним введенням у дизайн експозиційних залів сірого кольору відрізняється *Художній музей Дафен (Dafen, англ.)* (2007 р., URBANUS Architecture & Design Inc. (Китай), розміщений у художньому кварталі селища Дафен (Шеньчжень). Його планувальна організація була змушена підкорятися сформованим міським умовам.


Музей не міг бути організований традиційно – стратегія його функціонування полягає у «... створенні гібридного поєднання різних програм, таких як художні музеї, галереї олійного живопису та магазини, торгові приміщення, орендні майстерні та студії під одним дахом ... » [178] (Рис.2.25, 2.26).

Виконана на складному рельєфі будівля має три рівні, що підводяться по схилу, тому відвідини експозицій може здійснюватися як з нижнього рівня вгору, так і у зворотному напрямку. Наявність поруч щільної забудови та відсутність виразних панорам зумовила вирішення практично всіх експозиційних просторів як інтровертивних. Плануванням головного виставкового залу передбачена варіабільність членування експозиційними модулями, відповідно до розстановки несучих опор. Колірна гама інтер'єрів будується на відносинах сірих й білих площин, де сірим виконано підлогу та у більшості залів стелю, і, що примітно, у деяких залах виставкові стіни також пофарбовані сірим.

Але головною особливою відзнакою рішення виставкових залів є організація в них світлових колодязів. Квадратні в плані, але різні за розмірами, вони світлом акцентно виділяють окремі зони, створюючи виразний світло-тіньовий контраст в інтер'єрах (Таблиця 2.13).

Таблиця 2.13

Характеристики організації експозиційного простору в Художньому музеї Дафен

	<p>– ахроматична кольорова гама;</p>
	<p>– рух можливий як знизу-вгору, так і навпаки;</p> <p>– локальні колодязі для природного верхнього світла;</p> <p>– динаміка в організації простору:</p> <ul style="list-style-type: none"> · перепади рівня стелі; · формоутворення (похилі грані) виставкових модулів;
	<ul style="list-style-type: none"> · ритм у графічному малюнку підлоги

Об'ємно-просторова композиція залів організована як динамічна за рахунок перепаду висот площин стелі, інтеграції обсягів світових колодязів в простір інтер'єру, використання похилих стін і граней виставкових модулів. Динамічність у сприйнятті інтер'єрів підтримують також прямокутники на підлозі, що ритмічно чергуються та відмінні по тону.

Дизайнерське рішення експозиційних залів цього музею виділяється нестандартністю рішень, задовольняючи його програмну орієнтацію як

місця не тільки експонування творів мистецтва, а й сучасного художньо-комунікаційного центру.

Ще одним прикладом є *Музей сучасного мистецтва в Нінбо* (2001–2005 рр.), розташований у районі Старого Бунда, де розпочалася старовинна морська торгівля Нінбо. Його автором є китайський архітектор Ван Шу, який у 2012 році виграв Притцкеровську архітектурну премію.

Музейна споруда наче приймає форму човна, що з'єднує старі доки уздовж Бунда і галерейний простір. Музей задумано як ковчег мистецтва. До його видовженого об'єму зі сторони ріки підводять дві довгі причальні платформи, що асоціативно нагадують гроти, в яких розміщується низка кам'яних скульптур Будди. Таке рішення не є випадковим, оскільки саме з цього місця сотні років відправлялись паломники до священного для буддистів острова Путуошань. Архітектурний об'єм є простим і мінімалістичним. Низка вертикальних металевих конструкцій охоплює паралелепіпед споруди, за якими поверхня стіни оформлена бамбуковими панелями (Рис.2.27, 2.28).

Музейна споруда поділена на нижню і верхню частини, які мають взаємоперпендикулярні напрямки розвитку простору. Таке рішення поєднується, з одного боку, із китайською традицією, а з іншого, – із сучасною структурою і економічною потребою. Нижня частина, що виступає як так звана «економічна основа», вміщує гараж на 150 автомобілів, що пов'язано з необхідністю паркування в місті. Також у ній розміщено і експозиційний зал, призначений для проведення комерційних виставкових заходів.

Концептуально автору було важливо поєднати нову споруду із історико-культурним характером місцевості. Насамперед для цього були задіяні будівельні матеріали, що стали репліками на історичні спогади. У нижній часті будівлі використана стара цегла, що залишилась від колишнього терміналу як традиційний будівельний матеріал Нінбо.

Водночас для верхнього було застосовано сталь та деревину, що асоціативно має нагадувати основний матеріал суден і порту. У той же час була відтворена просторова структура оригінальної будівлі причалу, що асоціативно має вказувати на втрачену на сьогодні споруду.

Музей включає виставкові зали різного розміру (всього 5300 кв.м), колекційне сховище, аудиторію, майстерні художників, центр художньої освіти, галерею, сувенірний магазин, галереї верхнього рівня, підземну автостоянку і доки. Планувальне рішення організовано таким чином, що відвідувачі спершу потрапляють до великої зали, по обидві боки від якої розміщено ще дві зали. Головний – має площу 1600 кв. м., його виставкова стіна, довжиною 400 м, ідеально підходить для традиційних виставок живопису (Таблиця 2.14).

Таблиця 2.14

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї сучасного мистецтва в Нінбо

	<ul style="list-style-type: none"> – підкреслено виявлене технічне обладнання на рівні стелі; – білі експозиційні площини; – тональний контраст
	

Особливістю дизайнерського рішення цього експозиційного простору є використання для підлоги сірої цегли, що також застосовано і

в екстер'єрі. Такий прийом поєднує обидва простори й відповідає традиційному світосприйняттю, що ґрунтується на розумінні єднання внутрішнього та зовнішнього середовища.

Два наступних зали, висотою 8 м, мають виставкову площу понад 640 кв.м. Рішення виставкових просторів ґрунтується на протиставленні гладких білих стін та стелі, що вирішена контрастно темною та має виявлене технічне обладнання. Загальна дизайнерська ідея створення інтер'єрів ґрунтується на відтворенні простоти й елегантності стародавніх конструкцій .

Наступний приклад *Іньчуаньського Хан Мейлін художнього музею*, побудованого у 2015 році біля підніжжя гір Хелал, відповідає на своєрідний характер експозиції досить драматичними із виразними тональними контрастами демонстраційними просторами. Навколишнім ландшафтом є голі скелясті гори, а історична цінність району полягає в численних древніх петрогліфах, що датуються 476 роком до нашої ери, які залишені кочовими племенами. Саме ці наскальні розписи надихнули китайського художника Хан Мейлінь на створення художніх творів, пов'язаних із петрогліфами.

Більше 1000 таких робіт він у 2010 році подарував муніципальному уряду Іньчуань, щоб привернути увагу людей на це стародавнє мистецтво.

Архітектуру музейної будівлі інтегровано у величне і незаймане гірське середовище, і формує ексклюзивний виставковий простір, що створює особливий резонанс у людському сприйнятті під впливом художнього твору. Загальна площа будівлі становить близько 4000 квадратних метрів. Музей має три виставкові площі, де представлені картини Хан Мейлін – каліграфія і скульптура на тему наскальних малюнків, кераміка і ткацтво [247].



Рух відвідувачів організовано таким чином, щоб уникати монотонного і фіксованого режиму традиційного художнього музею. Маршрут експозиційного огляду сформований у напрямку зверху вниз, на

рівні трьох ярусів, передаючи відчуття переходів по існуючому рельєфу місцевості на основі різниці висот у 9,5 м. Організація плану будівлі орієнтована на відкриту догори на два поверхи основну виставкову залу в центрі, оточену експозиційними просторами зі змінними просторовими характеристиками, в ряді з яких розташовані інтерактивні виставки. За задумом автора Чень Яогуана, у рішенні інтер'єрів виставкових просторів музеїв, художніх галерей повинні домінувати художні твори, для цього створюється «видиме місце, невидимий дизайн ... Дозвольте внутрішньому дизайну зникнути між архітектурним простором і зображенням мистецтва ...» [236] (Рис.2.29, 2.30).

Дизайнер, враховуючи тему експозиції, намагається сформувати сильне відчуття древньої епохи і сучасного простору лаконічними засобами. З цією метою, перш за все, задіяно контраст між динамічними формами навколишнього гірського ландшафту і статичним формоутворенням експозиційних залів, в основі яких лежить проста форма паралелепіпеду (Таблиця 2.15).

Таблиця 2.15

Характеристики організації експозиційного простору в Іньчуаньському Хан Мейлін художньому музеї

	<ul style="list-style-type: none"> – відсутність природного світла, локальне штучне освітлення; – переважаюче монохромне рішення виставкових залів; – контраст тональний, темна підлога та стеля і білі стіни; – лаконічне формоутворення інтер'єрів
	

Продовження розвитку теми контрасту простежується й у дизайні експозиційних залів, вирішених монохромно, де задіяно підкреслено тональний контраст: у переважній більшості це білі стіни і темно-сіра підлога і стеля.

З метою передання духу вічності використано такі матеріали, як природний камінь, сталь і дерево, що передають відчуття стриманої міці. Слід зазначити, що лаконічність обраних форм, матеріалів і композиційних рішень формують такі інтер'єри, що стають коректним фоном для філософського сенсу художніх творів, натхненних старовиною. І продемонстроване рішення за своїми дизайнерськими прийомами досить далеко йде від відомих принципів «білого куба».

До складу групи музеїв, дизайн експозиційних залів яких вирішено за інтровертивним принципом, входять об'єкти, в об'ємно-просторовій організації яких спостерігається використання прийомів, що характеризуються переосмисленням народних традицій.

Цей процес відбувається не через відому трансформацію традиційних форм, натомість орієнтація йде на більш глибокі цінності, такі як просторова організація, світлові відносини тощо. У сучасній архітектурі напрямком, що розкриває унікальні особливості певного місця, є критичний регіоналізм. Його суть полягає у комплексному підході до проектування, що базується на максимально повному врахуванні історичного, культурного й географічного контексту для розкриття феномену «дух місця».

При сучасному трактуванні національних традицій в організації експозиційних просторів сучасних китайських музеїв, автори найчастіше звертаються до переосмислення планувального рішення традиційного житлового будинку, створеного за принципом сихеюань. Важливо відзначити, що типологічна схема житла сихеюань для Китаю універсальна, оскільки використовується в будівлях різного призначення



– від житлових комплексів до палацових ансамблів [166]. Такий будинок у найпростішому варіанті являє собою чотирикутний двір, орієнтований по сторонах світу, по периметру якого розміщено чотири одноповерхові будівлі, вікна яких звернені всередину. Характерною особливістю планувального рішення є відсутність можливості одним поглядом охоплювати кілька приміщень. Проходи влаштовані таким чином, що погляд постійно впирається в стіну або екран, і весь час потрібно повертати. Завдяки цьому навіть на дуже невеликій території створюється ілюзія великого наповненого простору. Що ж до матеріалів, то в такому типі житла використовуються дерево для каркаса будівель, а також навісів, перил, колон, вікон і дверей, екранів, частин для зміцнення і підтримки конструкцій.

Сучасне прочитання зазначених прийомів у межах концепції візуальної екологічності демонструє архітектурно-дизайнерське рішення будівлі *Музею гуманітарних наук і мистецтв в Чжуцзяцзяо* (2010 р., Шанхай) (*Zhujiājiao Museum of Humanities & Arts, англ.*). Архітектурне рішення музею вписано в масштаб прилеглої міської забудови, що також підтримано матеріалом фасадної обробки. Його білі площини відповідають колористичній гамі оточення, і свідчить про те, що оновлення традиційних цінностей можливо за допомогою сучасного методу й матеріалів. Ідея планувального рішення розвивається навколо центрального атриумного залу на першому поверсі. Його композиційним центром є виразна масивна дерев'яна драбина із динамічно зламані форми (Рис.2.31, 2.32). Таке рішення з виявленням центрального простору, що виступає композиційним центром, тотожне традиції китайського домобудівництва за принципом сихеюань (Таблиця 2.16).

Навколо цього ядра розміщено виставкові зони, що представляють собою як простори, що вільно охоплюють це композиційне ядро, так і більш ізольовані приміщення із наскрізними проходами. Це рішення допускає варіабельність у виборі руху по експозиції.

Таблиця 2.16

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї гуманітарних наук і мистецтв у Чжуцзяцзяо

	<ul style="list-style-type: none"> – прямокутні в плані експозиційні зали і вільні зони із вільним маршрутом; – світлові ліхтарі дають денне світло в інтер'єр; – біла кольорова гама із тональним контрастом темної підлоги
	

Три ізольованих зали на другому поверсі для невеликих виставок з'єднані обходом, що має суцільне скління і відкриває вид на спеціально організовані «внутрішні двори», один з яких вирішено як басейн, через який відкривається вид на раритетне дерево гінкого, якому вже понад 450 років.

Таким чином, планувально організований маршрут пропонує для відвідувача чергування інтровертних інтер'єрів галерей та екстравертних переходів із перемиканням від сприйняття творів мистецтва на реальний пейзаж.

Традиційна китайська архітектура мала також значний вплив і на архітектурні проекти відомого майстра сучасності – І. М. Пея і, зокрема, його проект *Музею Сучжоу*. Просторове рішення музею сформувалося під враженням від планування садів Сучжоу. І.Пей використав сірий і білий «кольори Сучжоу» у поєднанні з сучасною структурою будівлі, таким чином коментуючи своє рішення: «[У Китаї] архітектура і сад – одне. Західне будівництво – це будівля, а сад – сад. Вони пов'язані духом.

Але в Китаї вони єдині [219]. Архітектурно-дизайнерське рішення музейного комплексу демонструє формування нової парадигми сучасного контекстуалізму. Розташований в історичному комплексі палацу Хонг Ванг Фу (Zhong Wang Fu Palace, *англ.*), і, орієнтуючись на сад, який віднесений до Всесвітньої культурної спадщини, що датується 1506–21 роками, музей має бути безпосередньо пов'язаним із цими пам'ятками.

Побілені стіни й сірувато-чорні черепичні дахи – це традиційний вид народного житла у провінції Цзяньнань у південно-східному регіоні Китаю. В архітектурі музею збережена ця традиція, але через використання інновацій. Споруди музейного комплексу мають похилі дахи замість характерних вигнутих черепичних. Будівля вписується в існуючу забудову, але й виділяється завдяки своїй гладкій геометричній формі. Як матеріал покрівлі замість чорної керамічної черепиці були застосовані гранітні сланці. Цей граніт, відомий як китайський чорний, щільний і твердий, що дозволяє використовувати його як заміну для традиційних маленьких керамічних плиток [219].

У межах традицій розроблено і планувальне рішення музею – він практично симетричний за віссю північ-південь. Це є однією з важливих показників китайської архітектури, що дозволяє будівлі оптимально використовувати тепло сонця. Об'ємно-просторове рішення побудовано так, щоб здивувати відвідувача, для якого в процесі руху по звивистих внутрішніх коридорах відкриваються з вікон види на спеціально сформовані пейзажі садів, що ніби «обтікають» будівлю. Шестикутні вікна й великі скляні стіни функціонують як портали між садом та інтер'єрами комунікаційних зон музею. Такий прийом виступає як репліка на класичну архітектуру Сучжоу, для якої характерні пишні вікна різної форми, що утворюють раму для виду на сад. У ландшафтній організації прилеглої території існує головний сад з вісьмома невеликими садами, які знаходяться в гармонії з навколишньою атмосферою і відображають традиційний стиль саду в Сучжоу [181].

План будівлі сформований в західній частині обрамленням з галерей, що демонструють стародавнє китайське мистецтво, водночас наступні галереї сучасного мистецтва, а також рекреаційні й адміністративні простори, організовані навколо водойми, і знаходяться на схід від вестибюля. У дизайні низки інтер'єрів поверхні стелі розчленовані на прості геометричні фігури: квадрати й трикутники (Рис.2.33, 2.34). Новою інтерпретацією національних прийомів розробки інтер'єрів є те, що в просторах музею традиційні дерев'яні балки замінені сталевими, площині між якими заповнені склом, прикритим дерев'яною решіткою. Таке рішення реалізує суть авторської концепції: «дозволити світлу створити дизайн». Фундаментальний принцип, яким керується автор у дизайні інтер'єру, – формування світло-тіньового середовища шляхом об'єднання прямого й відбитого світла. М'яке світло й тіні покривають поверхні підлоги та стін, змінюючись відповідно до руху сонця. У коридорах, що з'єднують зали музею, промені світла проходять через проміжки між тонкими дерев'яними панелями на стелі. Експонати в залах також висвітлені головним чином стельовими віконними прорізами, надаючи простору відчуття природності (Таблиця 2.17).

Процес руху по музею організовано таким чином, що у відвідувача чергуються досить ізольовані експозиційні зали, що отримують природне розсіяне світло через верхні світлові ліхтарі, і комунікаційні простори – переходи, з яких відкриваються види на внутрішні двори.

Спільною рисою, що характеризує дизайн залів для експозицій, є складний перетин огорожувальних поверхонь, що повідомляє певну динамічність цим просторам, з обов'язковою присутністю розсіяного верхнього природного світла.

Автор дотримується двох варіантів у застосуванні оздоблювальних матеріалів: в одному випадку – це інтер'єр, що вирішений у білій колористичній гамі, в іншому – усі його поверхні виконані з дерева.

Таблиця 2.17

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї Суджоу

	<ul style="list-style-type: none"> – розсіяне денне світло від верхніх ліхтарів, прикритих тонкими ґратами; – деревина як один із провідних оздоблювальних матеріалів; – динамічність у сприйнятті простору повідомляють перепади рівня стелі; – провідний білий колір, підлога зі світлої деревини; – контраст тональний і текстур; – підкреслена геометричність формоутворення
	
	

Формотворчими обрано як прямокутники, так і восьми- і шестикутники, що задають конфігурацію приміщенням у плані, віконним прорізам, світильникам, створюючи геометричну гру і в об'ємному формоутворенні

Таким чином, єдиним провідним прийомом в організації експозиційних залів Музею Суджоу є динамічність їх формоутворення, завдяки складному перетину площин, що утворюють поверхні перекриття, а також обов'язкова присутність розсіяного денного світла, що дає в цих умовах складне світло-тіньове моделювання простору.

Дослідження показало, що інтровертивний тип формування експозиційних просторів отримав достатнє поширення в об'ємно-планувальному рішенні новозбудованих художніх музеїв Китаю. Організація зон експонування творів мистецтва тяжіє до формування великих вільних просторів із наявністю природного світла.

Висновки до розділу

1. У роботі констатується важливість характеристик об'ємно-просторового рішення експозиційних інтер'єрів художніх музеїв, що впливають на процес сприйняття творів мистецтва глядачем. Важливим критерієм, що дозволяє диференціювати ці простори, у дослідженні виділено характеристику ступеня їх відкритості екстер'єрному оточенню. Введення зазначеного критерію обґрунтовано сучасною проектною практикою. Світовий досвід доводить, що орієнтація музеїв на комунікативну відкритість, відмова від колишньої елітарності, демонстрація своєї демократичності, ідеї зв'язку світу мистецтва й повсякденності простежується не тільки у менеджменті музейної діяльності, а й у дизайнерських рішеннях цих установ. Така відкритість проявляється через використання значних площ скління в експозиційних залах, що розмивають кордони простору. Примітно, що такі прийоми використовуються для музеїв як сучасного, так і класичного мистецтва.

Таким чином, для аналізу дизайну експозиційних просторів сучасних художніх музеїв вводяться категорії *екстравертивний* та *інтровертивний*, що дозволяють їх диференціювати за ознакою зв'язку із навколишнім середовищем. Терміни, що запозичені з психології, але протягом останніх 20-ти років застосовуються зарубіжними вченими при описі архітектурно-просторового рішення середовища.

Під екстравертивними розуміються візуально відриті екстер'єрному оточенню експозиційні простори, де відвідувачеві надається можливість

співвіднести твір мистецтва із навколишньою дійсністю і, таким чином, отримати новий естетичний досвід. На противагу їм інтровертивні експозиційні простори ізольовані від навколишнього оточення, концентруючи увагу глядача тільки на творах мистецтва. Слід зазначити, що для останніх може бути допустимою наявність в інтер'єрах лише розсіяного природного світла як засобу функціонально–композиційної організації простору.

2. Відзначено, що організація експозиційного простору музеїв Китаю за екстравертивним типом розвиває концепт щодо формування гармонійних відносин між природою і людиною, що є характерним для традиційної китайської культури. Першоджерелом цих процесів є китайська релігія і філософія, що визначили одну з головних характеристик традиційної архітектури – відсутність кордонів і протиставлення зовнішньому середовищу. Постулати про єднання та гармонію людини і природи покладено в основу традиційних будівель із внутрішнім двором за типом сихеюань, де характерною особливістю виступає єдність архітектури та саду, за якої і в інтер'єрному просторі людина та природа повинні не розділятися, а становити гармонійну єдність. Концепт про природність знаходження у світі, що сформований релігією даосизму, цінується високо і здавна служить головним джерелом натхнення для художньої творчості на теренах Китаю.

3. Результати дослідження продемонстрували, що у нових спорудах художніх музеїв Китаю досить поширеним стало формування експозиційних просторів за *екстравертивним типом*. Екстравертивність досягається включенням значних площин скління в залах убік відкритого пейзажу, з тією метою, щоб реалізувати головну концептуальну ідею рішення художньої експозиції, – сприйняття об'єктів мистецтва в контексті природного або рукотворного пейзажу.

Інший прийом формування екстравертивного типу експозиційного простору досягається за рахунок введення в інтер'єр візуальних картин,

що вписані в чіткі межі віконного отвору. Принципово, що в цьому випадку інтер'єрний простір отримує зв'язок не з мінливими картинами природного оточення, а з ретельно зрежисованим пейзажем. Це можуть бути як невеликі відібрані фрагменти екстер'єрного оточення, так і штучно створений ландшафт внутрішнього двору.

Доведено, що структуру музейних споруд, що належать до зазначеного типу, у своїй об'ємно-просторовій організації здебільшого орієнтовано на реалізацію в переусвідомленій формі планувального рішення традиційного житлового дому із так званим U-подібним планом, де архітектурний об'єм формує внутрішній двір. Це можуть бути криволінійні виїмки, що організовані архітектурними об'ємами, де розмістилися внутрішні двори, дизайн яких розроблено відповідно до філософії китайського саду (Музей народного мистецтва в районі Сунчжуан), або ж загальна композиція архітектурних об'ємів за такою конфігурацією (Весняний художній музей, Музей культури Тяньцзіньського мосту, Люйюаньський музей кам'яної скульптури).

Встановлено зв'язок між своєрідністю архітектурного рішення музейних споруд, орієнтованих на трансляцію «духа місця» завдяки відображенню регіональної самобутності, та дизайном експозиційних просторів. Художні музеї Китаю демонструють приклади творчого опрацювання матеріальних аспектів регіональної спадщини, що на практиці позначає впровадження концепції критичного регіоналізму, коли нові художні якості виникають з традиційних архітектурних, технологічних, декоративно-прикладних та інших характеристик конкретного регіону. Зокрема, це простежується в дизайнерському оформленні фасадів керамічними плитками, що або залишились після руйнації старих споруд, або виконані за старовинною технологією. Позначена узгодженість в інтер'єрних рішеннях реалізується через застосування матеріалів, традиційних для цієї місцевості, таких як певні

породи каменю та деревини (Художня галерея Ордос, Музей Синьцзин Чжі (Ченду), Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв).

Окрім цього, слід вказати і на втілення в організації музейних просторів релігійно-філософських констант традиційної культури Китаю. Так, започаткована у просторовій організації ярусна структурованість експозиційних зон передбачає в процесі знайомства з творами мистецтва рух вгору, що в східній філософії наповнений змістом. Він сприймається як символічне сходження до неба, яке в даоській релігії є притулком безсмертя й вічності – риси, що характеризують справжнє мистецтво. Гармонія співіснування людини і природи реалізується в побудові традиційного китайського саду, який розуміється як світ у мініатюрі. Що ж стосується організації внутрішніх садів художніх музеїв Китаю, що в широких варіаціях зустрічаються у сучасних дизайнерських рішеннях, то їх складові та засоби побудови цілком підпорядковуються давньокитайській практиці фен-шуй.

4. Аналіз кольорово-тональної палітри експозиційних залів екстравертивного типу дозволив у цілому констатувати збереження традиції застосування білої експозиційної стіни. Але простежується тенденція формування виразних тональних контрастів між світлою поверхнею стін і темною підлогою або стелею (Музей мистецтв Тайюань, Художня галерея Ордос, Yu Qingcheng галерея (Тяньцзінь). Прийом організації інтер'єру за допомогою виключно білих поверхонь або ж застосування контрастно темної підлоги в експозиційному залі візуально розширює простір, дозволяючи йому «перетікати» крізь віконні прорізи назовні, зливаючись із навколишнім ландшафтом. Протилежне рішення із темною стелею, що контрастує зі світлими стінами, візуально скорочує висоту інтер'єру, додаючи простору експозиції відчуття певної напруженості й драматичності.

У дизайні експозиційних просторів рідше використовується прийом контрасту між білими гладкими стінами й фактурними поверхнями. Його

застосування обумовлюється специфікою представлених творів мистецтва (Люйюаньський музей кам'яної скульптури).

Важливою характеристикою організації об'ємів, що формують експозиційний простір екстравертивного типу, є орієнтація на створення динамічної композиції шляхом введення в інтер'єр ламаних або криволінійних площин стін, похилої поверхні підлоги, ритмічно організованих членувань стелі, перетину під різними кутами поверхонь стелі і стін (Музей культури Тяньцзінського мосту, Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв, Музей Синьцзин Чжі (Ченду), Yu Qingcheng галерея (Тяньцзінь).

5. Аналіз засвідчив, що серед новозбудованих художніх музеїв Китаю, де експозиційні простори мають екстравертивний тип організації, однією з характеристик об'ємно-просторової композиції, є підпорядкованість рельєфу місцевості, що має перепади висот. Процес знайомства з експозицією може бути організованим як поступально вгору, так і в протилежному напрямку огляду. Важливо відзначити, що подолання різниці висот відбувається не тільки за допомогою сходових маршів, що з'єднують виставкові зали, а й завдяки пандусам, що розміщуються безпосередньо в експозиційній зоні. До таких об'єктів належать Музей Синьцзин Чжі (Ченду), Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв, Музей культури Тяньцзінського мосту.

При цьому досить поширеним способом організації планувального рішення є варіабельність обрання маршрутів експозиційного огляду, що знаходиться у тісному зв'язку із релігійно-культурними традиціями Китаю, що сповідують природність перебування людини у світі й свободу її пересування.

6. Встановлено, що для сучасних художніх музеїв Китаю також характерною є організація експозиційних просторів за *інтровертивним* типом. Виявлено, що відмінною рисою такого підходу до дизайнерської розробки експозиційних просторів є включення в композиційне рішення

природного розсіяного світла. Особливість реалізації цього прийому полягає в тому, що віконні прорізи не дають змоги спостерігати навколишні краєвиди, а тільки забезпечують доступ денного світла в експозиційний простір. Таке освітлення дозволяє уникнути інтенсивного контрасту і зміни освітлення залежно від положення сонця протягом дня завдяки своїй дифузності. Такий ефект досягається як за допомогою геометрії даху будівлі, де складні конструкції пропускають і розсіюють світло, що проходить крізь них, так і завдяки накладанню в інтер'єрі на отвір решіток або ж використанню матових світлопрозорих матеріалів (скло, акрил).

Порівняльний аналіз кольорово-тональної палітри експозиційних залів інтровертивного типу дозволив дійти висновку про превалювання традиції використання білої експозиційної стіни, як і в просторах екстравертивного типу організації (Художній музей Нанкін Сифа, Художній музей Китайської академії красних мистецтв, Художній музей Сончжуан). У поєднанні із великою кількістю розсіяного денного світла, інтер'єри, що повністю вирішені у білій кольоровій гамі, відрізняються формуванням особливо легкої «нематеріальної» атмосфери, формуючи простір, в якому дійсно провідними є твори мистецтва.

Менш розповсюдженим є практично протилежний прийом, коли біла стіна контрастує із темною стелею та підлогою за відсутності денного світла. Таке рішення формує середовище, де підкреслюється матеріальність горизонтальних поверхонь і візуально зменшуються габарити простору, що створює умови для виникнення більш «тісного» зв'язку між глядачем і об'єктом мистецтва (Іньчуаньський Хан Мейлін художній музей). Особливий прийом, який дозволяє диференціювати експозиційне поле і позначити межі простору, полягає у введенні тональних контрастів для вертикальних поверхонь: сірі – периметральні поверхні, а білі – внутрішні модулі (Художній музей Dafen).

Композиційне рішення переважної більшості експозиційних просторів розроблено як динамічне за рахунок формоутворення, в основу якого покладено перепади рівня стелі (Музею Сучжоу, Художній музей Dafen), похилі стіни (Художній музей Нанкін Сифанг), криволінійні дугоподібні елементи (Художній музей Китайської академії красних мистецтв) тощо.

РОЗДІЛ 3

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ КИТАЮ

3.1. Специфіка формування дизайну музейної експозиції в архітектурних спорудах, що зазнали реновації

Сучасна тенденція щодо повторного використання старих споруд зі зміною їх функціональних характеристик відповідає запитам суспільства щодо запровадження екологічних стратегій з метою збереження ресурсів. Екологізація дизайну почалася в середині 70-х років ХХ сторіччя з критичного переосмислення проектної практики з екологічної точки зору. Насамперед були порушені питання щодо охорони природних ресурсів. Енергетична криза актуалізувала проблеми скорочення витрат, надмірного виробництва, економії сировини та палива. З іншого боку, збереження характерних ознак ідентичності в культурному житті суспільства набуває все більшого значення. На цьому ставить акцент і американський соціолог Д. Белл у своїй монографії «Майбутнє постіндустріальне суспільство: досвід соціального прогнозування», де він розглядає політичні й культурні процеси, що супроводжують становлення нового суспільства. Виділяючи три "аналітичні сфери": соціальну, політичну і культуру, дослідник останній надає величезного значення переважно тому, що вона здатна привнести в суспільство природним і ненасильницьким чином стабільність і спадкоємність, необхідні для процесу розвитку. Стабільність суспільства значною мірою, на думку автора, обумовлена міцністю традицій, що в ньому зберігаються [7].

Однією з відповідей на екологічні проблеми та питання збереження матеріальної спадщини став процес рефункціоналізації споруд. У зв'язку із тим, що промислові технологічні процеси застарівають, багато

підприємств через неефективність зупиняють свою роботу, що ставить під питання процес подальшого використання зазначених об'єктів і територій, на яких вони розташовані. Виникає закономірна проблема: необхідність адаптації індустріальних територій до сучасних умов. Одним із шляхів із перетворення промислових територій є рефункціоналізація існуючих об'єктів індустріальної спадщини відповідно до критеріїв соціально-культурної затребуваності й актуальності (перепрофілювання промислових об'єктів під житлові будівлі, адміністративно-офісні центри, освітні установи, культурно-розважальні центри, готелі, підприємства торгівлі, спортивні споруди). Позначений процес знаходиться в межах актуальної на сьогодні концепції сталого розвитку, орієнтованої на раціональне використання людських, природних і економічних ресурсів, спрямованих на задоволення основних потреб людства в дуже довгостроковій перспективі. Сталий розвиток передбачає виконання кількох умов: збереження загального балансу, повага до навколишнього середовища, а також запобігання виснаженню природних ресурсів.

Конференція Організації Об'єднаних Націй з проблем навколишнього середовища, що була проведена в Стокгольмі 1972 року, вперше зафіксувала поняття про сталий розвиток, що в ті дні отримало назву «розвиток еко». Конференція проходила в атмосфері конфлікту між екологією й економікою, що призвело до створення Програми Організації Об'єднаних Націй з навколишнього середовища (ЮНЕП) та Програми розвитку Організації Об'єднаних Націй (ПРООН).

У 1980 році Міжнародний союз охорони природи (МСОП) опублікував свою стратегію збереження навколишнього середовища, що характеризується схильністю до екологічних ризиків у процесі розвитку суспільства. Цей документ є одним із перших джерел «сталого розвитку». Протягом досить значного часу термін «сталий розвиток» залишався практично непоміченим, до моменту його відродження в доповіді прем'єр-міністра Норвегії та голови Всесвітньої комісії з навколишнього

середовища і розвитку (WCED) Гро Харлем Брундтланд «Наше спільне майбутнє», що була опублікована у 1987 році. У цій промові вона уточнює концепцію сталого розвитку як «розвиток, що задовольняє потреби теперішнього часу, не ставлячи під загрозу можливості майбутніх поколінь» [215]. З того часу концепція сталого розвитку була прийнята в усьому світі.

Метою сталого розвитку є визначення життєздатних схем, що поєднують економічні, соціальні та екологічні аспекти людської діяльності. Кінцева мета сталого розвитку полягає у встановленні узгодженого й довговічного балансу між цими трьома аспектами.

Одним з аспектів реалізації концепції сталого розвитку є повторне адаптивне використання архітектурних споруд, початкова функція яких під дією соціально-економічних чинників стає вичерпаною. Перші спроби адаптивного використання були здійснені ще в ХІХ столітті, коли французький архітектор, реставратор і мистецтвознавець Ежен Виолле-ле-Дюк побачив у повторному використанні шлях до збереження пам'яток архітектури та історії. Він аргументував такий процес тим, що найкращим способом зберегти будівлю є пошук для неї нової функції із подальшою відповідністю потребам цієї функції таким чином, щоб не було бажання вводити у об'єкт ще будь-які зміни чи інші функціональні модифікації. В ідеях реставрації будівлі він виходив за рамки звичайного відновлювання, перебудови або реконструкції. Його ідеї, однак, були оскаржені англійським письменником і теоретиком мистецтва Джоном Рьоскіним і його учнем Уільямом Моррісом. Дж.Рьоскін проголошував «принцип вірності природі», стверджуючи, що як природні створіння характеризуються своєю завершеністю, так і в кожному об'єкті існує своя неповторність, яку не можна змінювати або трактувати якимось інакше. Для підтримки історичного збереження, вони замість реставрації та відновлення пропонували регулярний догляд й технічне обслуговування будівлі.

Але на початку ХХ століття конфлікт між цими двома протилежними поглядами на реставрацію було розв'язано австрійським теоретиком та істориком мистецтв Алоїзом Ріглі. Він вбачав конфлікт між цими теоріями їх різним ставленням до пам'яток архітектури та історії. А.Рігль відрізняє різні типи значущості об'єктів. Він долучив до системи визначення цінності й класифікації будинків такий аспект, як можливість їх сучасного використання, таким чином визначивши адаптивне повторне використання як рису, що властива сучасному підходу до збереження спадщини.

У повоєнний час архітектори прагнули створювати нові будівлі, вигляд яких свідчив про формування іншої художньої мови, що остаточно пориває відносини з усім старим та академічним. Реакцією на повсюдне руйнування і зведення нових будівель став зростаючий інтерес до збереження будівель. З того часу адаптивне повторне використання стало ключовою темою для багатьох наукових конференцій з архітектури та історичного збереження пам'яток.

У США, Канаді та Австралії повторне використання промислових будівель, складських та прилеглих територій почалося близько півстоліття тому. Розвиток промисловості у ХІХ – на початку ХХ століття призвів до будівництва тисяч заводів і виробничих будівель. Але глобалізація змінила світову економіку, що значною мірою визначило сучасний стан промислових об'єктів.

На початковому етапі адаптивному використанню піддавались замки і маєтки феодальної епохи, що найчастіше переобладнувалися під музеї та готелі. Але з часом проблема спорожнілих промислових зон і будівель стала надзвичайно актуальною. З розвитком теоретичної й практичної бази адаптивного використання будівель розвивалися й різні теорії, що ґрунтувались на різних підходах до вирішення питання. Дослідники виділяють три підходи щодо адаптивного повторного використання: типологічний, технічний і стратегічний.

Загальний процес інтеграції історичних виробничих об'єктів у міське середовище висвітлив у своєму науковому дослідженні Д. Чайко [87]. Автор підкреслив надбання у цьому питанні сучасної світової практики і засвідчив, що на процеси реновації промислових об'єктів, трансформації їх функціонального призначення та естетизації внутрішнього середовища суттєво вплинули зміна естетичного сприйняття промислової архітектури та трансформація ставлення суспільства до індустріальної спадщини. Автор підкреслив суттєву роль у цьому процесі соціокультурного фактору. До означеного аспекту дослідник відносить: формування нового образу, використання традицій фабрично-заводської архітектури, соціокультурну адаптацію та створення нового соціокультурного середовища [87].

У різних регіонах по всьому світу існували виробництва, що були характерними саме для цього краю, мали свої історичні особливості, виробництва, що сформували економічну й політичну позицію певних країн, або такі, що є родовим надбанням окремих сімей протягом багатьох століть. Це породило широкий досвід адаптивного використання цих об'єктів як музеїв їх виробництв, матеріалів, продукції або технології. Цьому також часто сприяла конструктивна й просторова «свобода» вказаних об'єктів. Яскравими прикладами такого рішення є перебудова й перетворення занепакої домни на Музей Сталеплавління у Монтерреї в Мексиці, конверсія солеварні в Салін-ле-Бен у Франції на Музей Солі [161].

Адаптивний процес повторного використання промислових об'єктів продовжує розвиватися й стає менш регламентованим, оскільки такі інновації набувають усе більшого поширення, і повторне використання будівель стає невід'ємною частиною сучасної стратегії сталого розвитку.

В останні роки активізувався процес адаптивного повторного використання об'єктів, частково викликаний необхідністю скорочення розростання міст і впливу на навколишнє середовище, а також процесом

рефункціоналізації, що наразі триває. У багатьох ситуаціях саме міські промислові будівлі, швидше за все, стануть об'єктами адаптивного повторного використання, оскільки процес виробництва виводиться за межу міста. Коли заводи, електростанції й інші промислові будівлі застарівають, їх часто адаптують до того, щоб використовувати як музеї, що дозволяє зберігати до певної міри історію міста. На сьогодні повторне використання старих історичних будівель в якості музеїв у межах концепції сталого розвитку відбувається з метою мінімізації розростання міст, збереження матеріалів й енергозбереження, завдяки продовженню терміну служби конструкцій. Тепер історичні будівлі складають частину національного надбання, спадщини й новоствореного середовища. Як зазначає індійський дослідник Маху Чакраборті, «будь-який історичний будинок символізує людей і культуру свого часу. Його архітектурні, естетичні, історичні, документальні, археологічні, економічні, соціальні та політичні цінності мають право порушувати емоції» [175].

На підставі аналізу світового досвіду реконструкції об'єктів, можна визначити головні концепції реалізації означеного явища:

- максимальне збереження простору об'єкту;
- незначна модернізація простору;
- повна реструктуризація предметно–просторового середовища.

В аспекті музеєфікації об'єктів, що втратили свою початкову функцію, можливим є застосування всіх вищезазначених концепцій. При максимальному збереженні предметно-просторового середовища промислових об'єктів інтер'єр зберігає автентичність та індустріальний дух. Задля збереження первісного стану предметно–просторового середовища застосовуються технології консервації об'єктів. Формування експозиції в такому просторі спирається на створення або контрасту експонатів щодо оточення, або підкорення матеріалу виставки загальній художньо-образній системі інтер'єру. Означена концепція втілюється у такому стилістичному напрямку постмодернізму, як лофт, де

промисловий характер середовища є фундаментом створення художнього образу. Формування середовища художнього музею на основі максимального збереження простору промислового об'єкту реалізується при репрезентації творів сучасного мистецтва.

Застосування концепції незначної модернізації виробничого простору передбачає процес реставрації предметно–просторового середовища, його оновлення. Означена концепція будується на створенні балансу між індустріальним минулим та постіндустріальним майбутнім. Промисловий характер середовища відходить на другий план, порівняно з оновленнями та інноваціями, якими насичується простір.

Формування інтер'єру на підставі повної реструктуризації предметно-просторового середовища є одним з популярних напрямків у сучасній дизайн-практиці. Проте, при втіленні такої концепції повністю втрачається образ індустріального минулого об'єкту. Залишається лише його архітектурна основа, що позбавлена образної адресності, унікальності та автентичності.

Однією із тенденцій у формуванні дизайну експозицій у сучасних музеях мистецтв є поєднання історичних особливостей адаптованої споруди до потреб музею. У процесі повторного використання дуже шанобливо зберігаються оригінальні риси, і багато галерей продемонстрували інтер'єри із бетонними стелями, пофарбованими підлогами і цегляними стінами з шарами облупленої фарби. Прикладами є Приватний музей мистецтва Південно-Східної Азії з колекцій Дезіре Feuerle (Німеччина), Red Dot Design Awards (Німеччина), Музей Тейт Модерн (Великобританія). Натомість існує і протилежний підхід, що повністю змінює інтер'єрний простір під нові вимоги, як це зроблено у Музеї мистецтв Сан-Антоніо (США).

3.2 Прийоми, що характеризують дизайн експозиційного простору художніх музеїв Китаю, організованих в об'єктах реноваційної архітектури

На сьогодні музейний сектор Китаю характеризується активним розвитком, який, перш за все, відзначений зростанням кількісної складової. Цей процес відповідає вимогам державної політики країни, що розглядає музейні установи як спосіб репрезентації, і дозволяє Китаю претендувати на визнання західними державами в якості рівного на світовій арені не тільки в економічній сфері, але й в галузі культури. Організація нових музеїв є відповіддю на специфіку розвитку сучасного суспільства, орієнтованого на споживання, і не тільки матеріальних благ, а й продуктів культурної індустрії. Актуальність їх створення вбачається в тому, що сучасні можливості організації музейного середовища формують такий поліфункціональний об'єкт, який вирішує завдання не тільки збереження, дослідження та репрезентації експонатів, але й сприяє економічному розвитку регіонів, завдяки своїй видовищній привабливості. Музей як об'єкт урбаністичної інфраструктури стає в Китаї одним з найважливіших її компонентів, покликаний відображати характер часу, формувати міський простір, а також висловлювати дух нації і її культури.

Одним з підходів, що реалізуються в процесі адаптації просторів під музеї, є *збереження характеристик й мінімальні зміни при перепрофілюванні простору*.

Цікавим прикладом у цьому аспекті є *Музей сучасного мистецтва Rockbund*, що розташований у будівлі колишнього Королівського азіатського товариства в Шанхаї у районі, що став одним із перших поселень іноземних емігрантів, а також центром культурного й комерційного процвітання. Побудована 1932 року в стилі ар-деко, за проектом британської дизайнерської фірми «Palmer and Turner», будівля

була частиною історії XIX і XX століття китайсько-європейського культурного та академічного обміну. Підкреслюючи суміш західних архітектурних елементів з міським пейзажем Шанхая, фірма включила традиційні китайські декоративні елементи в будівлю і створила унікальний гібридний архітектурний вигляд. У цій п'ятиповерховій будівлі розташовувалися лекційний зал, бібліотека й музей. Об'єднуючи функції наукових досліджень, культурного обміну та народної освіти під одним дахом, ця структура була унікальною в Шанхаї на той час. У 1932 році товариство припинило свою роботу. І вже у 2005 році було вирішено відновити будівлю, перетворивши її на громадський музей сучасного мистецтва. Британський архітектор Девід Чіпперфілд був призначений відповідальним за проектне рішення, що повинно було зберегти історичний характер споруди (Рис.3.1, 3.2).

Для забезпечення функції сучасного художнього музею, у процесі реставрації будівлю було розширено за рахунок організації відкритого майданчика на першому поверсі й відкритої тераси на даху, де нові елементи вторять старим.

Водночас із урахуванням створення умов, необхідних для виставок сучасного мистецтва, були зроблені зміни в існуючому просторі. Значним втручанням у структуру будівлі стало створення атриуму на три поверхи, що надав додаткового світла внутрішнім приміщенням.

Принциповим підходом до формування інтер'єрів стало його колірне рішення: переважання білої гами, що визначається поверхнями стін та стелі, з підкреслено контрастним виділенням сталевих елементів й дверних порталів, пофарбованих у чорне. Таке рішення забезпечує «чистий» візуальний фон для виставок (Таблиця 3.1).

Музей сучасного мистецтва у Цзибо був створений архітектурною фірмою Archstudio у 2015 році в будівлі колишнього фармацевтичного заводу. Концепція дизайну заснована на збереженні структури

промислового об'єкту й характеру вигляду будівлі, підкреслюючи взаємозв'язок між внутрішнім і зовнішнім просторами (Рис.3.3, 3.4).

Таблиця 3.1

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї сучасного мистецтва Rockbund (Шанхай)

	<ul style="list-style-type: none"> – об'єднуючим засобом організації інтер'єрів є білий колір; – збереження конструктивної характеристики споруди;
	<ul style="list-style-type: none"> – тональний контраст у виявленні окремих елементів інтер'єру;

Напівпрозорий коридор з'єднує інтер'єр і екстер'єр, демонструючи на контрасті старі та нові характеристики заводської споруди. Великопролітні конструкції з їх землистою текстурою зацентовано сучасним освітленням, де виявлений характер поверхні стіни й відкриті будівельні конструкції відсилають до попередніх характеристик простору, щоб підкреслити його історію. Архітектори вирішили зберегти деякі з первинних ознак оригінальної конструкції, водночас зіставляючи їх з сучасним освітленням та технологіями відеостін.

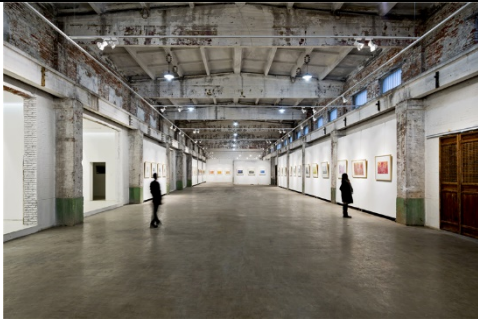
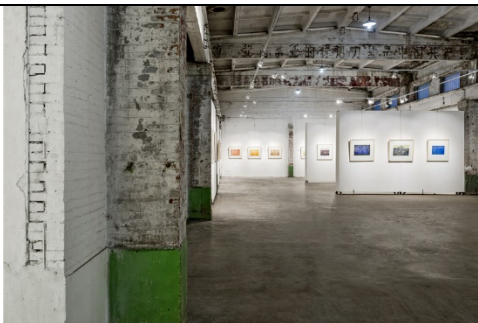
Обрана концепція дизайну музею, на думку авторів, посилює взаємодію людини з мистецьким середовищем. Як ідея зв'язку минулого із сьогоденням, авторами створено вигнутий скляний коридор, який формує рух уздовж фасаду, з'єднує інтер'єр та екстер'єр і стає

багатофункціональним медіапростором, в якому розміщені книжковий магазин, чайна кімната, художні студії і кімната для дискусій. Екстер'єрні рішення прилеглої території урізноманітнено струнками стеблами бамбука, що виростають із гравійної засипки, на якій у чіткій геометричній послідовності лежать прямокутні плити .

Використання суцільного скління як огорожувальної конструкції дає можливість взаємодії просторів (Таблиця 3.2).

Таблиця 3.2

Характеристики організації експозиційного простору в Музей сучасного мистецтва у Цзибо

	<ul style="list-style-type: none"> – збереження конструктивної характеристики споруди; – контраст білої експозиційної стіни загальному характеру поверхонь; – поверхні стіни й відкриті будівельні конструкції несуть на собі «відбиток часу»;
	

Сірі рифлені сталеві панелі, що лежать у дворі, створюючи гармонійні горизонтальні лінії, також формують вхідну зону в інтер'єрі. Коли відвідувачі входять у коридор, виникає відчуття еволюції, що пов'язує минуле й сьогодення споруди.

Новий прийом у дизайнерському рішенні фасаду споруди демонструє *Музей M WOODS* – некомерційний художній музей, що розмістився в колишній фабриці боєприпасів у районі мистецтва у Пекіні. Місцевій студії Vector Architects 2016 року було запропоновано



перетворити вхід в музей і його інтер'єри, щоб створити виразну візуальну ідентичність споруди.

Для оформлення фасаду була створена своєрідна ширма з традиційної сталеві сітки, через яку проглядається оригінальний цегляний фасад будівлі (Рис.3.5, 3.6). Таке рішення обґрунтоване проектною концепцією, що полягає в тому, «... щоб не реформувати фасад, а додати на нього шар прозорості. Отже, люди можуть відчувати старе, коли вони відчують нове, і читають історичну інформацію про місто». Автори проекту стосовно архітектурного об'єкту відзначають, що «... ключовим питанням дизайну є переосмислення міського оновлення. Хоча наша існуюча структура не є історичною спадщиною, така стара архітектура, як і раніше цінна, оскільки вона відображає слід часу» [203].

У дизайні інтер'єру зберігається характер промислової споруди завдяки такій просторовій організації, що зберігає прочитання структурної організації простору (Таблиця 3.3).

Таблиця 3.3

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї M WOODS (Пекін)

	<ul style="list-style-type: none"> – виявлені грубі поверхні бетонних плит перекриття і несучих конструкцій; – контраст білої експозиційної стіни до загального характеру поверхонь; – незначне членування загального простору, що не порушує його візуальної цілісності
	

Крім того, підкреслено виявлені грубі поверхні бетонних плит перекриття і несучих конструкцій безпомилково відсилають глядача до минулої функції цієї споруди. У контрасті до цих поверхонь виглядають гладко оштукатурені білі поверхні стін, що використовуються для експонування творів мистецтва, створених не тільки за допомогою традиційних технік, а й презентованих як мультимедійні проєкції.

Значним об'єктом, що було перепрофільовано під функцію музею стала будівля електростанції в Шанхаї. Її споруда, побудована у 1985 році, уже 2011 року, завдяки зусиллям китайських фахівців з Original Design Studio, відкрила свої двері як *Електростанція мистецтва* (Power Station of Art, *англ.*) [207]. Концептуальна ідея проєкту спрямована на збереження існуючої просторової організації будівлі, а також збереження її промислових характеристик, що дозволило сформувати варіабельність руху відвідувачів, відкриваючи безліч можливостей для вивчення мистецтва. Загальна площа споруди 38 000 квадратних метрів, де експозиції представляються на семи поверхах у дванадцяти виставкових залах (Рис.3.7, 3.8).

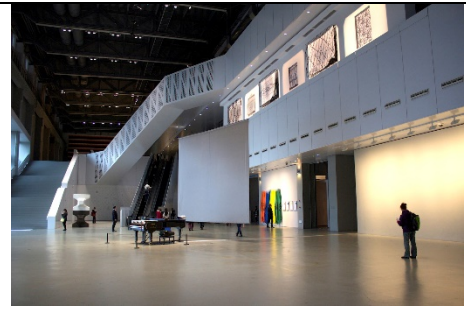

Нелінійність планувальної організації є прямим наслідком рішення архітекторів зберегти незмінною первісну структуру електростанції. Такий прийом, а також частини збереженого промислового обладнання дозволили візуально зв'язати минуле й сьогодення. Дизайн великих за своєю просторовою структурою інтер'єрів будується на виявленні промислового минулого споруди через збереження конструктивно–структурних особливостей поверхні стелі, натомість стіни являють собою білі гладкі поверхні. Таким чином, загальне композиційне рішення будується на контрастних відносинах між стелею і вирішеними в єдиному ключі стінами й підлогою (Таблиця 3.4).

Дизайн же невеликих виставкових залів, що виокремлені у загальному просторі споруди, повною мірою демонструє естетику «білого куба». Важливо відзначити, що зіставлення нового й старого у

проектному рішенні інтер'єрів символічно вказує на часовий інтервал, що відокремлює власне споруду від подій сучасності. Реалізована авторська концепція розмиває кордони виставкового простору, змінюючи традиційні відносини між відвідувачами й експонатами.

Таблиця 3.4

Характеристики організації експозиційного простору в Power Station of Art (Пекін)

	<ul style="list-style-type: none"> – контрастні відносини між стелею і вирішеними в єдиному ключі стінами та підлогою;
	<ul style="list-style-type: none"> – збереження будівельно-конструктивних характеристик промислової споруди; – цілісне рішення у білій кольоровій гамі

Однак, дослідження показало, що найбільш широкого застосування в архітектурно-дизайнерській практиці Китаю отримав *підхід* до вирішення адаптаційних об'єктів, *заснований на зміні в конструкції або об'ємно-просторовому рішенні споруди.*

Так, *Галерея сучасного мистецтва в Шанхаї* побудована навколо виробничої структури, яку колись використовували для розвантаження вугілля. Музей був розроблений фірмою Shanghai firm Atelier Deshaus під керівництвом архітектора Лю Ічунь (Liu Yichun).

Авторська стратегія проекту полягала у створенні сучасної будівлі, що також спирається на власну історію. У 1950-х роках це був причал для транспортування вугілля, нещодавно там розміщувалась підземна автостоянка. Замість того, щоб зносити конструкції або навіть

будувати поруч, Лю вирішив залишити стару структуру в якості центру нової споруди. Ця частина стала зоною входу до музею і вміщує виставковий простір для тимчасових експозицій (Рис.3.9, 3.10).

«Я не вірю, що інженери, коли вони розробили цю платформу, коли-небудь думали про естетичний аспект», – сказав він. «Тим не менш, через кілька десятиліть ця платформа стала чисто візуальною та просторовою ландшафтною конструкцією, гарним об'єктом, коли він втратив свою первісну функцію» [208].

Виходячи із розуміння філософських посилів сучасного мистецтва, архітектор розробив рішення на підставі вільного планування, дозволяючи простору перетікати один в одний. На думку Лю Ічунь, «наразі для більшості людей відвідування музею більше не означає послідовне споглядання однієї кімнати за одною. Спеціально для сучасного мистецтва, його експозиції та перегляду, передбачається процес, що породжує невизначеність ... Перегляд художньої частини дає і руху тіла, і свідомості почуття свободи, що стало визначальним у виборі вільного плану» [208].

Архітектурна форма будівлі була створена повторенням одного елемента. Він включає в себе бетонну колону, що в напрямку до вершини згинається так, що виглядає як розділені половини дуги (Таблиця 3.5).



Таких елементів десятки по всій будівлі. Деякі розтягнулися вгору до даху, водночас інші формують простори на першому поверсі. Але всі вони шикуються в лінію, згідно з існуючою структурною сіткою.

Існують три головних поверхи будівлі – цокольний, перший і підвал. Сучасні художні галереї розташовані на всіх трьох рівнях, але підвал також включає в себе виставкові площі для великої кількості історичних колекцій. Також в підвалі розміщений архів, а верхній рівень вміщує концертний зал і ресторан з видом на річку. Надзвичайної легкості інтер'єрним просторам надають не лише розміри конструктивних елементів, але й загальне кольорове рішення, де використано лише білий

для всіх поверхонь, що формують інтер'єр. Визначають дизайн експозиційних просторів виразне формоутворення, де площа стіни непомітно переходить у поверхню стелі, монохромна кольорова гама із використанням тональних контрастів у вигляді протиставлення окремих чорних елементів (експозиційні подіуми, сходи) загальному білому оточенню.

Таблиця 3.5

Характеристики організації експозиційного простору в Галереї сучасного мистецтва в Шанхаї

	<ul style="list-style-type: none"> – збереження виразних будівельно–конструктивних характеристик промислової споруди; – цілісність рішення надає суцільна біла кольорова гама; – тональний контраст
	

Шанхайський музей скла розташований на території колишнього скляного заводу, де функція цього індустріального простору переноситься від виробництва до мистецтва та освіти, і все зосереджено навколо теми "Скло – мова мистецтва і науки". Новий Шанхайський музей скла знаходиться на місці колишнього виробництва і обробки скла в Північному районі Баошань, Шанхай. Ділянка займає загальну площу 40,300 кв.м. і складається з тридцяти промислових будівель, різних за віком, станом і масштабом, причому більшість з них до цього часу є

діючими. Це перший музей скла в Китаї, і один з перших музеїв в Китаї на основі сучасних інтерактивних виставкових технологій.

Музей займає площу в 5500 кв.м і поширюється на дві існуючі будівлі – колишній завод з виготовлення пляшок та склад, а також дві нові частини, де розміщено музейну експозицію, виставковий простір, скляну картинну галерею, кілька майстерень для художників і відвідувачів, сучасні виставкові простори, кафе та офіси, складські та допоміжні споруди [209].

Концепція архітектурно–дизайнерського рішення будівель музею відображає період часу, коли вони були побудовані, соціально-економічне становище міста під час будівництва, і, звичайно, функції, для яких вони були призначені. Отже, будівлі є частиною культурної спадщини. Комплекс зберігає більшу частину духу старої фабрики в поєднанні з сучасним дизайном і включає головний музей, музейний магазин, ресторани і кафе, а також демонстраційний простір для складуваних шоу. Характеристики як старих, так і нових частин будівель чітко простежуються на фасадах і у внутрішніх приміщеннях музею, таким чином поєднуючи історію й майбутнє. Провідною ідеєю проекту повторно–адаптивного використання споруд є збереження існуючих структур і відновлення оригінального характеру будівель .

До існуючих просторів для підвищення зручності функціонування виставок були додані два нових об'єми. Скляний перехід з'єднує дві будівлі фабрики й обидва виставкові майданчики, що дозволяє зручно переміщатися відвідувачам і надає додатковий простір для тимчасових виставок чи інших заходів. Цей перехід вирішено як своєрідний «золотий міст», який побудовано із використанням тонованого скла, що містить спеціальну голографічну обробку. Організовані два музейних простори доповнюють один одного, як день і ніч – оригінальна стара будівля має темний та закритий зовнішній вигляд, водночас як нова структура відкрита і наповнена денним світлом, де великі вікна і використання

дзеркальних стін максимально розширюють простір інтер'єру [210] (Рис.3.11, 3.12).

У дизайні інтер'єрів існуючі старі поверхні залишені недоторканими і на контрасті до них за допомогою скла вирішені практично всі інші поверхні – підлога, стіни, обладнання. Ці гладкі поверхні, виконані з чорного лакованого скла, дають безліч іскристих відображень, створюючи ефект чорного кришталю.

Експозиція музею, представлена у діапазоні від вітражів до скляних скульптур та інших історичних об'єктів, де використовується скло, але в тому числі в експозиції подані й матеріали, що дозволяють зосередитися на промисловій історії. Внутрішнє освітлення вирішено таким чином, що зберігає відчуття чорного простору, де завдяки локальному освітленню увага відвідувачів зосереджується на склі. Блискучі скляні площини завдяки дизайнерському рішенню і освітленню в чорному обмеженому просторі виглядають таємниче і привабливо. Чорне, гладке скло інтер'єру віддзеркалює світлодіодні ліхтарі й екрани, що розташовані по всьому простору, створюючи відчуття його багатовимірності. Таке дизайнерське рішення експозиції має вказувати на взаємодію, взаємозалежність і вплив періодів, континентів, матеріалів і народів, залучених у мистецтво, ремесло і промисловість, що пов'язані зі склом.

Всередині музей складається з двох будівель, з'єднаних скляним атриумом, нижній поверх якого присвячено історії та використанню скла, а верхній є виставковим простором. Початкова структура будівлі була збережена, забезпечуючи натяки на її попереднє життя. Старі частини будівлі виконані в камені або бетоні, на відміну від нових, що головним чином представляють відкриті простори зі скла. Огляд починається з головного вестибюля. Відвідувачі входять до Шанхайського музею через своєрідний «калейдоскоп», що є одним із знакових об'єктів, створених для головного виставкового простору музею. Калейдоскопічні поверхні на вході відбивають світло і зображення від поверхонь з полірованої

сталі, що розташовані під кутом один до одного. Сюди проектується сюжети п'яти відеофільмів із серії «Скло і людське життя». Фільм німецького режисера Ніна Роза спеціально подає теми старіння, крихкості, радості й краси. Потім відвідувачі проходять крізь тимчасовий виставковий майданчик, звідки направляються по скляному переходу до головної виставкової зони всередині колишнього заводу з виробництва пляшок. Тут головна експозиція розміщена поряд з майстернями, приміщеннями для семінарів і бібліотекою. Подальший шлях веде назад через міст до верхнього атриуму. Музейна експозиція, заснована на використанні інтерактивних технологій, включає в себе різні рішення, що взаємодіють із почуттями відвідувачів, від цифрових дисплеїв, що описують молекулярний склад, до простої графічної презентації, що знайомить з історією скла в Китаї.

Експозиція музею подана в чотирьох різних темах таким чином, що відвідувачі знову відкривають для себе скло. Перша частина «Що таке скло» – зала, де поміщено молекулярну структуру моделі скла та експонати, що представляють і пояснюють, як пісок стає склом.

Друга частина експозиції «Технологічний розвиток і процеси» представляє скло Китаю періоду до династії Цин і різні області еволюції давніх єгипетських виробів зі скла. Тут представлений історичний контекст розвитку скла як в Китаї, так і за кордоном.

Для третьої частини експозиції швейцарська студія створила велике високотехнологічне панно у формі настінного розпису, що представляє сюжети з повсякденного життя, що у веселій та інтерактивній формі запитань і відповідей дозволяє відвідувачам особисто зрозуміти застосування скла від звичайного життя до галузі космічної техніки. Усі відповіді можуть бути приховані у дверях інтерактивних експонатів і мультимедійних пристроїв, з якими необхідно взаємодіяти, щоб знайти відповідь. Це і ніс Шаттла, що вказує на високотехнологічне скло, і

звичайний вакуумний термос, і дорожнє покриття, де використовується перероблене скло, все, що є присутнім у кожному аспекті нашого життя.

На другому поверсі музею розташовано художню виставку сучасного скла, спеціальну виставку китайських і міжнародних відомих художників, таких як Стівен Вайнберг, Чжуан Сяо Вей. Остання частина експозиції другого поверху розкриває тему «Художня творчість», стаючи виставковим майданчиком для експозиції художніх творів зі скла. Велика частина інтер'єрного простору покрита чорним лакованим склом, де контрастно сприймається яскраво освітлений «скляний будинок», що розміщений у центрі. Експозиція в спеціально виділеному просторі, що виглядає як своєрідна «теплиця», робить акцент на візуальному дизайні, представляючи експонати деяких із сьогоденних всесвітньо відомих майстрів. Тут представлено роботи відомого дизайнера Хайме Айон, який створив обмежену колекцію для Vassarat. У середині її, уздовж стін знаходяться полиці, заповнені дзеркальними скляними пляшками, що відбивають світло від своїх циліндричних поверхонь у всіх напрямках.

В основі дизайнерського рішення інтер'єрів лежить прийом контрасту. Перш за все він реалізований в чергуванні чорних і білих поверхонь. Це білі стіни і стеля, що рельєфно-графічно розчленована чорними поглибленнями, де розміщено спрямовані джерела світла (Таблиця 3.6).



Великі скляні чорні поверхні перегородок виразно контрастують із виявленою грубою поверхнею бетонних колон старої споруди, що делікатно повідомляють про характер колишньої функції цієї споруди.

У цілому дизайн експозиційних просторів Музею скла, здебільшого вирішених як інтровертивні, у зоні історично-пізнавального екскурсу визначається характером оголених конструкцій існуючої старої споруди, що зіставляється з великими чорними скляними площинами і чорними експозиційними модулями. Водночас як у областях, що віддані під

презентацію сучасного мистецтва, пов'язаного зі склом, провідним стає тональне зіставлення чорних і білих площин.

Таблиця 3.6

Характеристики організації експозиційного простору в Шанхайському музеї скла

	<ul style="list-style-type: none"> – збереження будівельно-конструктивних характеристик промислової споруди;
	<ul style="list-style-type: none"> – контраст освітлених й затемнених зон; – прийом контрасту в чергуванні чорних і білих поверхонь

Наступним яскравим прикладом є *Minsheng Музей сучасного мистецтва* у Пекіні, розташований у будівлі колишнього заводу і спроектований місцевою архітектурної фірмою «Studio Pei-Zhu». Музей розміщено в споруді із загальною площею приблизно 35 000 квадратних метрів, що була побудована у 1980-х роках. Автори здійснили трансформацію колишнього заводу в серію різноманітних гнучких виставкових просторів, що зберігають промисловий характер вихідної структури. Будівля розташована у 798 районі Пекіна, що був перетворений з промислової зони на квартал мистецтв, населений багатьма галереями, студіями і подіями, де навіть колишня друкарська фабрика перетворилася на театр (Рис.3.13, 3.14).

На погляд архітекторів «завод Panasonic у районі 798 спустошений і зруйнований, але його грубі, прості й реальні виробничі можливості будівлі, трапляється, збігаються зі ставленням сучасного мистецтва". За

задумом авторського колективу "концепція Minsheng музею сучасного мистецтва впливає з вищезазначеного – він поважає простоту й реальність промислових будівель, спрямованих на майбутнє сучасного художнього простору, кидаючи виклик традиційному художньому музею» [217].

У процесі реабілітації яскравим доповненням до фасаду будівлі став кластер з геометричних обсягів, що перетинаються і формують вхід до атриуму вестибюлю. Архітектори в якості облицювання обрали елементи зі сплаву алюмінію у вигляді накладених один на одного плоских поверхонь. М'яко віддзеркалюючий метал покликаний доповнити грубий фасад існуючої промислової конструкції. "Матеріал, мерехтливий, як поверхня шовку під сонцем, був дивним і несподіваним" за відгуками архітекторів. "Крім того, дифузне віддзеркалення дає архітектурі більше світла й дозволяє зливатися з навколишнім середовищем" [217].

Вестибюль музею забезпечує доступ до трьох галерей різних розмірів, а також до книжкового магазину і двору, що простягається вздовж задньої частини будівлі. Прийом, використаний на фасаді, з похилим розміщенням площин, поширюється і на рішення інтер'єру вхідної зони, де стіни, що включають похилі отвори, перетинаються з похилими стелями.

Скляна секція даху над фойє дозволяє проникати потокам денного світла, що перетинаються кутовими ламелями. Сходи, що піднімаються на перший поверх, включають у себе сидіння уздовж одного боку, так що простір може бути використано для проведення переговорів або заходів.

На першому поверсі знаходяться конференц-зали, офіси, кафе, ресторан, бібліотека та додаткові галереї. Загальна мета проекту полягала в тому, щоб використовувати значний простір будівлі й запропонувати широкий спектр виставкових та мистецьких просторів, що заохочують відвідувачів по-різному знайомитись із колекцією.

Провідним прийомом формування інтер'єрів у зоні перебудованого атриуму є їх формоутворення, отримане шляхом принципової реорганізації існуючої конструктивної основи будівлі. Простори сформовані як динамічні, повні напруги за рахунок перетину під кутом стінних площин і поверхні стелі. Таке рішення поєднується з відкритими виставковими просторами, парком зі скульптурами перед художнім музеєм, виставковим майданчиком на даху і центральним внутрішнім двором. Дизайнерське рішення цієї зони реалізує ідею публічності та гнучкості, на противагу традиційному закритому способу експонування. Головний концепт полягає в тому, що художній музей повинен бути простором взаємодії і спілкування між публікою, творами мистецтва і художниками, а не храмом успішних художників, що демонструють славу.

Експозиційні простори, що примикають до цієї зони, зберігають прості геометричні форми, властиві виробничим приміщенням. Відлунням колишньої функції є збереження і виявлення архітектурно–конструктивної основи у вигляді грубих бетонних балок, на які спираються плити перекриття. Біла кольорова гама, що об'єднує поверхні стін, підлоги і стелі в усіх зонах, слугує цілям примирення різних за формою просторів, створюючи сприятливі умови для експонування художніх творів (Таблиця 3.7).

За задумом авторів найбільш значущим моментом художньої творчості є взаємодія та участь громадськості, а не момент її завершення. Дизайнерське рішення інтер'єрів Художнього музею Minsheng полягає у формуванні динамічного гнучкого і різноманітного виставкового простору, що поєднує візуальні ефекти від складної геометрії інтер'єрів до вільного духу художньої уяви. Його організація дозволяє адаптуватися до різних складних кураторських проєктів, об'єднуючи їх із конференціями, публічними заходами і форумами.

Цікаві приклади принципової трансформації внутрішнього простору існуючої споруди представляють розробки китайської групи Archi-Union Architects, що перетворила дві в минулому адміністративних будівлі на музеї нефритового мистецтва в Шанхаї.

Таблиця 3.7

Характеристики організації експозиційного простору в Minsheng музеї сучасного мистецтва в Пекіні



	<ul style="list-style-type: none"> – біла кольорова гама; – динамічний за формоутворенням простір; – збереження будівельно-конструктивних характеристик промислової споруди
	

Перша робота – *Музей нефритового мистецтва* (Jade art museum, *англ.*), завершена у 2013 році, є рефункціоналізацію в минулому офісної будівлі в інноваційний художній музей, при збереженні первинних структурних форм і конструкцій будівлі. Трансформація простору шляхом зміни геометрії внутрішніх стін перетворила суворість і функціональність офісу на динамічне і творче місце для представлення мистецтва та взаємодії з ним. Існуючі несучі конструкції стали основою для формування експозиційних площин. Але на першому поверсі вони зберігають обриси прямокутних будівельних конструкцій, а на другому стають криволінійними і, обіймаючи простір, організують інтимні місця для сприйняття колекції музею (Рис.3.15, 3.16).

Експозиційний простір організовано в цілому як інтровертивний. Його колірна гама з чорними стінами і стелею формує відчуття якоїсь прихованості й таємниці по відношенню до тих творів мистецтва, що в такій обстановці підкреслено сприймаються як скарби, що розміщені в контрастно яскраво підсвічених нішах з дерев'яними рамами (Таблиця 3.8).

Таблиця 3.8

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї нефритового мистецтва в Шанхаї

	<ul style="list-style-type: none"> – чорна кольорова гама; – динамічний за формоутворенням простір;
	<ul style="list-style-type: none"> – світло–тіньові контрасти; –контрасти у формоутворенні

У дизайні інтер'єрів значну увагу приділено світлу: розсіяне денне світло у вестибюльній зоні, а експозиційні зони музею більш схожі на печеру – відвідувачі можуть стежити за темними тунелями, що висвітлені тільки підсвічуванням експозицій, що додає драматизму в презентації музейних експонатів.

У 2016 році відкрився другий *Музей нефриту* в Шанхаї (Jade museum, *англ.*), розроблений так само групою Archi-Union Architects. Новий дизайн інтер'єру повністю відходить від архітектурної стилістики будівлі та заснований на використанні принципів нелінійності, де сфера як геометричний елемент є основною формотворчою. І це є семантично



виправданим, оскільки в авторській концепції сфера виступає як первинна форма, структурно ефективна й символічна за своєю природою.

Вона формує в інтер'єрі порожнечі декількох розмірів, що в різних ракурсах плавно переходять одна в одну [170]. Таке рішення також відсилає глядача до традиційних творів декоративно–прикладного мистецтва Китаю – куль-головоломок зі слонової кістки, що представляють собою вкладені одна в одну порожнисті кулі, кожна з яких може обертатися незалежно від інших і прикрашена витіюватими ажурними візерунками (Рис.3.17, 3.18).

У процесі реноваційних змін дизайну інтер'єру автори навмисно відмовилися від використання природного світла, заклавши декоративними перегородками всі існуючі віконні прорізи, що зробило експозиційний простір повністю інтровертним. Звивисті тривимірні форми висвітлені штучним світлом, що спрямовано уздовж різних поверхонь, що поступово зникають у просторі (Таблиця 3.9).

Таблиця 3.9

Характеристики організації експозиційного простору в Музеї нефриту в Шанхаї

	<ul style="list-style-type: none"> – динамічний за формоутворенням простір; – сфера в основі формоутворення; – світло-тіньові контрасти; – контрасти у формоутворенні
	

Вигнуті стіни передають текстуру світлої деревини і ділять цілісний експозиційний простір на кілька мікропросторів, де в поглиблених підсвічених нішах розташовані твори мистецтва. Таке дизайнерське рішення дозволило приховати існуючу структуру споруди і створити нову, метафорично осмислену атмосферу, що кардинально відрізняється від зовнішньої.

Прикладом формування експозиційного простору з привнесенням конструктивних змін в існуючу будівлю є *Картинна галерея в Шанхаї* у районі Вест-Бунд. Будівля розташована на території, що є прилеглою до Арт-центру в районі Вест-Бунд, де старі промислові будівлі перетворені на галереї. Китайська архітектурна компанія Archi-Union Architects розробила виразну конструкцію фасаду галереї, що поєднує традиційні матеріали з сучасним роботизованим виробництвом.

Дизайн вхідної групи акцентовано завдяки створенню злегка увігнутої поверхні, навколо якої фасад випинається назовні, створюючи плинну форму, що трансформується вгору на перфорований візерунок. Геометрія формоутворення – результат комп'ютерних розрахунків, що потім були використані для програми роботизованої техніки для укладання цегли в правильній позиції для створення скульптурної поверхні.

Концептуальною ідеєю проектного рішення було те, що застарілі старі цеглини, використані для поверхні фасадної стіни, оповідають про зв'язок між людьми і цеглою, машинами і будівництвом, дизайном і культурою [191]. Для виявлення виразної фактури поверхні стіни використані світильники «аплайти» спрямованого світла (Рис.3.19, 3.20).

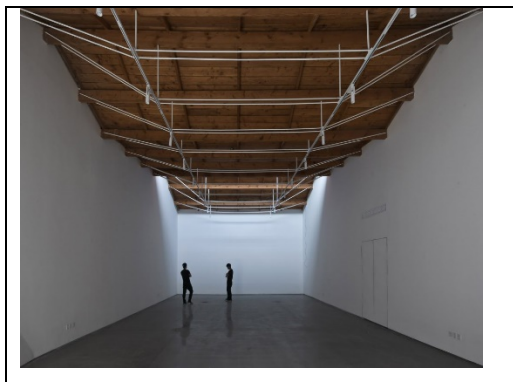
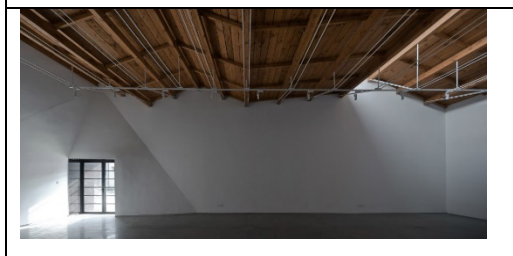
Архітектори зберегли і зміцнили структури існуючої будівлі, сформувавши відкритий цілісний виставковий простір. У процесі реновації було створено новий дах із поперековим світловим прорізом, що дає виставковому простору природне світло. Відкритий в інтер'єр

його зубчастий профіль підкреслює висоту приміщення і дає відчуття динамічності композиційній організації простору (Таблиця 3.10).

Структура дерев'яної конструкції з гребневим брусом утворює динамічні площини стель всередині виставкового простору, з підсвічуванням, що підвішене на розтяжках сталевих тросів, що простягаються горизонтально в просторі. Темний тон деревини та підлоги виразно контрастує із традиційно білими стінами залу.

Таблиця 3.10

**Характеристики організації експозиційного простору в
*Картинній галереї в Шанхаї***

	<ul style="list-style-type: none"> – динамічна за формоутворенням поверхня стелі; – білі експозиційні площини; – тональний та текстурний контраст
	

Висновки до розділу

1. У роботі обґрунтовано тенденцію перепрофілювання в музейні установи споруд, початкова функція яких під дією соціально економічних чинників стає вичерпаною. Для актуальної на часі концепції сталого розвитку, що орієнтована на раціональне використання людських, природних та економічних ресурсів, і спрямована на задоволення

основних потреб людства в дуже довгостроковій перспективі, одним із шляхів успішної реалізації є повторне адаптивне використання. На сьогодні рефункціоналізація спорожнених промислових зон, старих будівель в якості музеїв у межах концепції сталого розвитку відбувається з метою мінімізації розростання міст, збереження вихідних матеріалів й енергозбереження, що застосовуються для продовження терміну служби конструкцій.

2. Дослідження довело, що в архітектурно–дизайнерській практиці Китаю в процесі адаптації споруд існує два *підходи*. Перший ґрунтується на *збереженні характеристик і мінімальній зміні простору, що перепрофілюється*. Окремими прикладами є Музей сучасного мистецтва Rockbund у Шанхаї, Музей сучасного мистецтва у Цзибо, Музей M WOODS у Пекіні, Power Station of Art у Шанхаї. В основі другого, що отримав найбільш широкого застосування, є значні *зміни в конструкції або об'ємно–просторовому рішенні споруди*. Це Галерея сучасного мистецтва в Шанхаї, Шанхайський музей скла, Міншенг музей сучасного мистецтва в Пекіні, Jade Museum в Шанхаї, Музей нефритового мистецтва в Шанхаї, Картинна галерея в Шанхаї. Реалізація цього підходу щодо архітектурно–просторового рішення може виражатись у добудові нових обсягів до вже існуючих, включенні до рішення фасаду нових елементів, зміні окремих конструктивних елементів (даху). Трансформації, що відбуваються з простором інтер'єру, ґрунтуються на зміні геометрії огорожувальних конструкцій, розчленуванні великого початкового об'єму на яруси.

3. Визначено, що провідними прийомами, що визначають перший підхід у формуванні інтер'єрів, є переважно збереження об'ємно–просторової і конструктивної системи інтер'єру з консервацією принципів елементів, що транслують «пам'ять місця». Такий прийом повною мірою орієнтовано на формування експозиційних просторів як екстравертивних, за умови, що фасади споруди, яка піддається

рефункціоналізації, мають віконні прорізи. Результат проведеного аналізу показав, що концепція експонування творів мистецтва на білому тлі зберігається і реалізується за допомогою застосування білого кольору для поверхонь стін, а в окремих випадках стелі, підлоги та конструктивних елементів інтер'єру (сходи, ескалатори).

Як провідний композиційний засіб встановлено застосування прийому контрасту, що дозволяє акцентувати увагу на символічно значущих характеристиках експозиційного простору. Це контрасти між гладкими білими експозиційними площинами і законсервованими бетонними поверхнями, що зберігають патину часу, виявленим технологічно-комунікаційним обладнанням тощо.

Доведено, що музейно-виставкові простори в об'єктах реноваційної архітектури, позначених змінами в конструктивному або об'ємно-просторовому рішенні споруд, характеризуються в переважній більшості прикладів інтровертивністю. Навіть за наявності віконних прорізів в огорожувальних конструкціях дизайнери проектують експозиційний простір таким чином, що виключають візуальний зв'язок інтер'єру з екстер'єром. Цей прийом дозволяє знаходити таке проектне рішення, що формує у відвідувача відчуття перебування в принципово іншому середовищі, що володіє абсолютно новими характеристиками, ніж традиційне середовище його побутування.

До провідних прийомів належить переважно лаконічне ахроматичне колірне рішення. Основним кольором може бути обрано білий, що використовується переважно для поверхонь стін і стелі. Таке рішення інтегрує естетику «білого куба» в нові умови. Однак дизайнерська практика також демонструє приклади, де в інтер'єрі домінує чорний колір, коли важливим є використання можливостей штучного світла для формування художньо-образної складової інтер'єрів.

Композиційна організація експозиційних просторів будується на прийомі контрасту, що переважно реалізується як тональний між білими

поверхнями стін й окремими конструктивними складовими (підлогою, стелею, сходами тощо), а також світловий між яскраво освітленими і затіненими зонами.

В окремих прикладах урізноманітнює художні засоби в організації інтер'єрів застосування текстури деревини на окремих поверхнях: покриття для підлоги, матеріал конструктивних елементів. Важливо підкреслити, що прийом збереження в інтер'єрі автентичних за якістю обробки поверхонь при зазначеному підході використовується вкрай обмежено, і такі елементи в інтер'єрі виступають як окремі деталі, що ненав'язливо і дуже дозовано нагадують про значну історію цієї споруди, що своїм корінням йде у минуле.

ВИСНОВКИ

У дослідженні вперше визначені прийоми та засоби щодо формування експозиційних просторів художніх музеїв КНР.

1. Вивчення особливостей організації експозиційного простору художніх музеїв Китаю зумовило розподіл наукової літератури на: загальнотеоретичні наукові праці; спеціалізовану літературу з питань організації музейно-експозиційного середовища; роботи з аналізу особливостей формування простору художніх музеїв, проблематики його комунікативних аспектів; праці, в яких висвітлюється питання дизайну музейного предметно-просторового середовища Китаю та Японії; роботи з аналізу сучасних прийомів проектування просторів художніх музеїв та розгляд прогностичних концепцій розвитку музейної справи. У роботі вивчено історію розвитку принципів організації музейних експозицій, варіативність дизайн-організації середовища музеїв та різноманітність їх типів. Важливе значення мали праці китайських дослідників, що присвячені класифікації музеїв та роботи з позиціонування сучасних музеїв у Китаї.

Натомість аналіз наукових джерел засвідчив, що ґрунтовного дослідження щодо формування сучасного експозиційного простору художніх музеїв Китаю дотепер не було здійснено. Питання, що пов'язані із музейною справою КНР, подаються здебільшого в історичному аспекті або як публікації, що висвітлюють проблеми, які характеризують сучасний стан цієї інституції. У фахових публікаціях, присвячених дизайну, наводяться характеристики із акцентом саме на архітектурному вирішенні музейних споруд без системного аналізу дизайну їх інтер'єрів. Тобто цілісного дослідження, що представляло б особливості дизайнерських рішень експозиційних просторів сучасних художніх музеїв Китаю, цікавих сучасними відповідями на соціокультурні вимоги, дотепер не було здійснено.

2. У роботі доведено, що на сьогодні музеї стають важливими компонентами культурного пейзажу Китаю, що формують уявлення про національну могутність за допомогою видовищності самого об'єкта. Музейні інституції розглядаються як інструменти культурного самовираження, через управління якими будується національний образ і знаходить підтвердження не тільки у себе в країні, а й у світі. Функції сучасного музею суттєво розширюються, з одного боку, його характеризує репрезентативність видовищного закладу, з іншого, – він постає як новий тип міської установи, що за допомогою архітектури та дизайну демонструє рівень розвитку Китаю. На сьогодні спостерігається формування нового типу музею, простори якого піддаються гібридизації та вирішуються як великомасштабні комерційні розробки.

Художні музеї як інституція є відносно новою концепцією в Китаї. На сьогодні більшість невеликих художніх музеїв знаходяться у приватній власності або фінансуються приватними власниками. Метою зростаючої чисельності художніх музеїв є не тільки демонстрація вітчизняного мистецтва, але й інтернаціоналізація експонатів. Сучасні підходи до демонстрації творів мистецтва вимагають вироблення нових стратегій його репрезентації. Це порушило питання про відмінний від традиційного спосіб формування експозиційного простору музею. З іншого боку, у процесі пошуку нових форм роботи із відвідувачами, музеї стали більш відкритими і готовими до експериментів, їх візуальне і комунікативне середовище набуло багатоаспектності.

Відзначені фактори стали поштовхом до необхідності створення такого музейного середовища, що передбачало б різноманітність його інтерпретації, а не єдину версію трактування. Усе вище зазначене призводить до вагомого зростання ролі художнього рішення експозиційних просторів, що синтезує в собі можливості архітектури, дизайну, сценографії та безпосередньо власне творів мистецтва. Проте

архітектура і дизайн виступають як інструмент створення спеціального концептуального простору для сприйняття музейних колекцій.

Встановлено, що сучасні художні музеї Китаю розгортають свої експозиції у двох типах будівель – новозбудованих і таких, що набули музейної функції в процесі рефункціоналізації.

Обґрунтовано, що у формуванні музейного простору для експонування творів мистецтва важливим є питання кольорового рішення тла, на якому вони демонструються. Критично осмислено вихідні положення концепції «білого куба» як принципу формування експозиційного простору, започаткованого 1935 року й орієнтованого на формування особливих відносин між творами та глядачами для пошуку змісту. Встановлено, що на сьогодні демонстрація творів сучасного мистецтва переважно відбувається у складноорганізованих просторах, де вже вибірково застосовується концепція «білого куба». І саме на такі сучасні експозиційні простори, що розгортаються за спеціально створеним сценарієм, покладається функція своєрідної ланки, що поєднує художній твір і глядача.

3. У роботі запропоновано критерій для аналізу експозиційних просторів художніх музеїв та їх диференціації, що ґрунтується на характеристиці ступеня їх відкритості екстер'єрному оточенню. Введення зазначеного критерію обґрунтовано сучасною проектною практикою, що в дизайнерських рішеннях демонструє орієнтацію музеїв на комунікативну відкритість, розвиток ідей зв'язку світу мистецтва й повсякденності.

Уперше для аналізу дизайну експозиційних просторів сучасних художніх музеїв введено категорії екстравертивний та інтровертивний, що дозволяють їх диференціювати за ознакою зв'язку із навколишнім середовищем. Під екстравертивними розуміються візуально відкриті екстер'єрному оточенню експозиційні простори, де відвідувачеві надається можливість співвіднести твір мистецтва із навколишньою

дійсністю, набуваючи нового естетичного досвіду. На противагу їм інтровертивні експозиційні простори ізольовані від навколишнього оточення, концентруючи увагу глядача виключно на творах мистецтва. Слід зазначити, що для останніх може бути допустимою наявність в інтер'єрах розсіяного природного світла як засобу функціонально-композиційної організації простору (Табл.Б.1).

4. Обґрунтовано, що організація експозиційного простору музеїв Китаю за екстравертивним типом розвиває систему традиційних для китайської культури понять щодо формування гармонійних відносин між природою і людиною через відсутність кордонів й протиставлення зовнішньому середовищу. Постулати про гармонію та єднання людини і природи покладено в основу традиційних будівель із внутрішнім двором за типом «сіхеюань». Таке рішення демонструє єдність архітектури та саду, завдяки чому людина навіть в інтер'єрному просторі не відділяється від природи, а становить із нею гармонійну єдність. Концепт про природність знаходження у світі, що сформований релігією даосизму, цінується високо і здавна слугує головним джерелом натхнення для художньої творчості на теренах Китаю. Відповідає релігійно-культурним традиціям Китаю про природність перебування людини у світі й свободу її пересування планувальне рішення більшості сучасних музеїв, що передбачає варіабельність обрання маршрутів експозиційного огляду (Табл.Б.2).

5. Встановлено, що у нових спорудах художніх музеїв Китаю формування експозиційних просторів відбувається як за інтровертивним типом, так і за екстравертивним, де останній є більш поширеним. Вирішення екстравертивного простору досягається двома способами. По-перше, включенням значних площин скління в залах убік відкритого пейзажу або штучно створеного ландшафту, що дозволяє реалізувати ідею сприйняття об'єктів мистецтва в контексті природного чи рукотворного пейзажу. Інший спосіб характеризується введенням до

інтер'єру візуальних картин, що вписані в межі віконного отвору й композиція їх сприйняття, є чітко зрежесованою.

Виявлено, що для організації експозиційних просторів за інтровертивним типом відмінним прийомом є включення в композиційне рішення природного розсіяного світла. Таке освітлення дозволяє уникнути інтенсивного контрасту і зміни освітлення залежно від часу доби завдяки своїй дифузності. Цей ефект досягається за допомогою складної геометрії даху будівлі або ж накладених в інтер'єрі на світловий отвір решіток чи використання матових світлопрозорих матеріалів (скло, акрил).

Доведено, що в проектному рішенні музеїв із екстравертивним типом побудови експозиційних просторів досить поширеним є підхід, що реалізується завдяки переусвідомленню ознак національної ідентичності в контексті ідей критичного регіоналізму, коли нові художні якості визначаються традиційними архітектурними, технологічними, декоративно-ужитковими або іншими характеристиками певного регіону. Насамперед це реалізація в нових варіаціях планувального рішення традиційного житлового дому із так званим U-подібним планом. У нових музейних спорудах це можуть бути криволінійні виїмки в архітектурних об'ємах, де розміщуються внутрішні двори, або ж загальна архітектурна композиція за такою конфігурацією. Більш складним є процес відображення регіональної самобутності як трансляції «духу місця» через творче опрацювання матеріальних аспектів регіональної спадщини. Таке застосування в дизайнерських рішеннях матеріалів, традиційних для цієї місцевості, або ж повторне використання елементів, що вже були в ужитку чи їх виготовлення за старими технологіями.

Прийомом, що орієнтований на семантичне сприйняття змісту, є втілення в організації музейних просторів релігійно-філософських констант культури Китаю. Насамперед це стосується організації огляду експозиції, де рух вгору сприймається як символічне сходження до неба, а

можливість обрання напрямку огляду як концепт про природність знаходження у світі. Давньокитайській практиці фен-шуй підпорядковуються складові та засоби побудови внутрішніх садів.

6. У підсумку аналізу кольорово–тональної палітри експозиційних просторів як екстравертивного, так і інтровертивного типу констатується превалювання традиції використання білої експозиційної стіни. До особливостей побудови кольорово-тональної палітри експозиційних залів екстравертивного типу відноситься тенденція створення виразних тональних контрастів між світлою поверхнею стін і темною підлогою або стелею. Прийоми суцільного застосування білих поверхонь в інтер'єрі або ж введення контрастно темної підлоги візуально розширює простір, дозволяючи йому «перетікати» крізь великі віконні прорізи назовні, зливаючись із навколишнім ландшафтом. Протилежне рішення із темною стелею, що контрастує із світлими стінами, візуально скорочує висоту інтер'єру, додаючи простору експозиції відчуття певної напруженості й драматичності.

Установлено, що прийом контрасту між білими гладкими стінами і фактурними поверхнями використовується зрідка, і його застосування обумовлюється специфікою представлених творів мистецтва (Табл.Б.3).

Щодо експозиційних залів інтровертивного типу, то відзнакою дизайну переважної кількості інтер'єрів є широке застосування білих огорожувальних поверхонь, що в поєднанні із розсіяним денним світлом формує особливо-легку «нематеріальну» атмосферу, де дійсно провідними стають твори мистецтва.

Менш розповсюдженим є практично протилежний прийом контрасту білої стіни із темною стелею та підлогою при відсутності денного світла. Таке рішення формує середовище, де підкреслюється матеріальність горизонтальних поверхонь і візуально зменшуються габарити простору, що створює умови для виникнення більш «тісного» зв'язку між глядачем і об'єктом мистецтва.

Установлено, що у формоутворенні об'ємів, які утворюють експозиційний простір екстравертивного типу, превалює орієнтація на створення динамічної композиції шляхом введення в інтер'єр ламаних або криволінійних площин стін, похилої поверхні підлоги, ритмічно організованих членувань стелі, перетину під різними кутами поверхонь стелі і стін.

Композиційне рішення переважної більшості експозиційних просторів інтровертивного типу розроблено також як динамічне за рахунок формоутворення, в основу якого покладено перепади рівня стелі, похилі стіни, криволінійні дугоподібні елементи тощо (Табл. Б.4).

7. З'ясовано, що в Китаї, як і по всьому світу, з усе більшою гостротою постає питання щодо переосмислення і реконструкції об'єктів індустріальної архітектури з новим функціонально-змістовним призначенням. У роботі обґрунтовано сучасну тенденцію перепрофілювання в музейні установи споруд, початкова функція яких під дією соціально економічних чинників стає вичерпаною. Таке рішення відповідає актуальній наразі концепції сталого розвитку, забезпечуючи економію енерговитрат на матеріали, збереження історико-архітектурної пам'ятки й створення умов для продовження її життєдіяльності.

Дослідження довело, що архітектурно–дизайнерська практика Китаю в процесі адаптації споруд під музейні функції ґрунтується на двох підходах:

- збереженні характеристик і мінімальному переінакшенню простору, що перепрофілюється;
- зміні в конструкції та/або об'ємно-просторовому рішенні споруди.

Останній підхід, що набув найбільш широкого застосування, в архітектурно-просторовому рішенні позначається добудовою нових обсягів до вже існуючих, включенням до рішення фасаду нових складових, зміні окремих конструктивних елементів. Трансформації, що відбуваються із простором інтер'єру, ґрунтуються на переінакшенні

геометрії огорожувальних конструкцій, розчленуванні великого початкового обсягу на яруси тощо.

Доведено, що при збереженні характеристик і мінімальній зміні споруди, що перепрофілюється, музейні експозиційні зони вирішуються як екстравертивні, за умови наявності на фасадах віконних прорізів. Натомість застосування другого підходу із змінами в конструктивному або об'ємно-просторовому рішенні споруд, призводить у переважній більшості прикладів до інтровертивного рішення експозиційних зон. Дизайнерські прийоми передбачають виключення візуального зв'язку інтер'єру з екстер'єром, що спрямовано на формування у відвідувача відчуття потрапляння до принципово іншого середовища, що якісно відрізняється від традиційного оточення.

8. Уперше систематизовано прийоми по вирішенню дизайну експозиційних інтер'єрів у художніх музеях, що організовано в об'єктах реноваційної архітектури. Визначено, що підхід по збереженню характеристик простору, який перепрофілюється, в інтер'єрних рішеннях реалізується такими прийомами:

- переважним збереженням об'ємно-просторової і конструктивної системи;
- консервацією принципів елементів, що транслують «пам'ять місця»;
- дотриманням концепції експонування творів мистецтва на білому тлі, шляхом вирішення білими не тільки стін, а й в окремих випадках стелі, підлоги та конструктивних елементів інтер'єру (сходи, ескалатори);
- контрасту як провідного прийому, що дозволяє акцентувати увагу на символічно значущих характеристиках експозиційного простору. Це контрасти між гладкими білими експозиційними площинами і законсервованим матеріалом конструкцій, що зберігає патину часу, збереженим та виявленим технологічно-комунікаційним обладнанням від попередньої функції тощо (Табл.Б.5).

Для реалізації підходу, в основі якого зміни в конструкції та/або об'ємно-просторовому рішенні споруди, характерними є такі прийоми:

- переважно лаконічна ахроматична колірна палітра із домінуванням білого або чорного. Панівним є застосування білої гами здебільшого для поверхонь стін і стелі, що інтегрує естетику «білого куба» в нові умови. Низка прикладів демонструє інтер'єри в чорній кольоровій гамі із акцентом на можливостях штучного світла у формуванні художньо–образної складової експозиційних зон;

- контраст, що переважно реалізується як тональний між білими поверхнями стін й окремими конструктивними складовими (підлогою, стелею, сходами тощо), а також світловий між яскраво освітленими і затіненими зонами;

- урізноманітнює художні засоби у певних прикладах застосування текстури деревини на окремих поверхнях: покриття для підлоги, матеріал конструктивних елементів;

- збереження автентичних за якістю обробки поверхонь використовується зрідка. Такі елементи в інтер'єрі виступають як окремі деталі, що ненав'язливо і дуже дозовано нагадують про значну історію цієї споруди, що своїм корінням йде у минуле (Табл. Б.6).

9. Уперше проведений системний аналіз дозволив встановити особливості формування дизайну експозиційних просторів художніх музеїв на прикладі сучасних інституцій у КНР. Вивчені матеріали та зроблені висновки виявили підходи та засоби, що залучаються сучасними дизайнерами і архітекторами при створенні середовища для експонування творів мистецтва. Результати наукового дослідження можуть стати підґрунтям для подальших розвідок в аспекті систематизації художніх прийомів, що формують інтер'єри інших за типологією музеїв, а також бути спрямованими на вивчення специфіки формування дизайну середовища в об'єктах реноваційної архітектури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аль Субех Махмуд Алі Хассан. Урбоекологічний підхід в архітектурному формоутворенні середовища (на прикладі Йорданії): автореф. дис. ... канд. архітектури: 18.00.01 — теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури. Харків, 2003. 20 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Н. Самохина. Москва: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Аронов В. Р. Архитектура и дизайн: обзор / [сост. канд. филос. наук В. Р. Аронов]. Москва: ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1975. 39 с.
4. Балланд Т. В. Аксиологические аспекты дизайна: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 — эстетика. Москва, 2004. 117 с.
5. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX — начала XXI веков: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.06 — техническая эстетика и дизайн. Москва, 2008. 367 с.
6. Бевз А. В. Збереження та регенерація історичних центрів міст в західній та центрально-східній Європі. *Проблеми теорії та історії архітектури України*: сб. науч. тр. Одесса: Астропринт, 2003. Вып. 4. С. 155–173.
7. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования / предисл. и пер. под ред. В. Л. Иноземцева. Москва: Academia, 1999. 785 с.
8. Белозёрова В. Г. Мебель и интерьеры Китая. Москва, 2009. 150 с.
9. Беяева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. Москва: Стройиздат, 1977. 125 с.

10. Богородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 — теория и история искусства. Санкт–Петербург, 2007. 162 с.
11. Бойчук А. В. Пространство дизайна. Харьков : Новое слово, 2013. 367 с. : ил.
12. Бондаренко Б. К. Дизайн предметно–просторового середовища автоцентрів як носіїв ідентичності корпоративних брендів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 — дизайн. Харків, 2015. 253 с.
13. Бондаренко Б. К. Принципові підходи до вирішення традиційного японського інтер'єру та їх переусвідомлення *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній школі*: зб. наук. пр. Харків, ХДАДМ, 2013. № 1. С. 179–184.
14. Бондаренко И. В., Соловьева Т. Форма — как средство создания художественного образа в дизайне специализированных магазинов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2008. № 8. С. 15–24.
15. Бондаренко І. В. Екологічний підхід у проектуванні середовища : вимоги та переваги використання модульних об'єктів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2011. № 4. С. 8–10.
16. Бондаренко І. В., Чжаохуй Ван Запровадження категоріального апарату «екстравертивний» та «інтровертивний» стосовно характеристик інтер'єрного простору сучасних музеїв. *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній освіті* : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2018. Вип. 2. С. 14–18.
17. Брижаченко Н. С. Інтерактивність як чинник формування дизайну сучасного громадського інтер'єру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 — дизайн. Харків, 2015. 24 с.

18. Брижаченко Н. С. Композиційні прийоми організації інтер'єрів музейно–експозиційних комплексів, створених засобами інтерактивних технологій. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько–викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2013/2014 навчального року : матеріали конференції (17 травня 2014 р.)*. Харків : ХДАДМ, 2014. С. 12–14.

19. Быстрова Т. Ю. Философия искусства. Очерки истории архитектуры, искусства, дизайна : монография. Екатеринбург : Архитектон, 2006. 223 с.

20. Велика Л. П. Музейне експозиційне мистецтво : [монографія]. Харків : ХДАК, 2000. 160 с.

21. Виноградова А. С. Дизайнерська практика у формуванні виставкових експозицій кінця ХХ — початку ХХІ століть. *Теорія і практика матеріально–художньої культури* : збірник матеріалів ХІV електронної наукової конференції (17 грудня 2012 р.) Харків : ХДАДМ, 2012. С. 24–27.

22. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Ленинград : Изд–во Ленингр. ун–та, 1974. 152 с.

23. Гао–Мин Ян. Оцінка о відродженні старовини в будівництві в новий час. Тіан Діні Хуаяжунцзянипэе, 1987. 115 с.

24. Генисаретский И. О. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 — техническая эстетика и дизайн. Москва, 1988. 20 с.

25. Генисаретский И. О., Щедровицкий Г. П. Методологическая картина дизайна [Программа науч. иссл. лаб. общетеор. иссл. отдела теории и методов худ. констр. ВНИИТЭ. Архив ВНИИТЭ. М., 1965]. *Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. Ч. 1. : Труды ВНИИТЭ*. Москва, 1990. С. 317–328. (Техническая эстетика ; вып. 61).

26. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Москва : Европа, 2006. 320 с.
27. Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. Москва : Искусство, 1970. 190 с.
28. Голубева Е. П. Принципы формирования архитектуры рекреационно–досуговых комплексов : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 18.00.02 — архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. Нижний Новгород, 2006. 21 с.
29. Горюнова Ю. А. Феномен дизайна в культуре социума : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 — теория и история культуры. Саранск, 2003. 160 с.
30. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. Москва : Наука, 1979. 202 с.
31. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо–проектної культури : [монографія]. Харків : ХДАДМ, 2005. 244 с.
32. Даниленко В. Я. Дизайн Центрально–Східної Європи : [монографія]. Харків : ХДАДМ, 2009. 172 с. : іл.
33. Демосфенова Г. Л. К проблеме художественного образа в дизайне. *Конструкция, функция, художественный образ в дизайне : Труды ВНИИТЭ*. Москва, 1980. 140 с. (Техническая эстетика ; вып. 23).
34. Дубнов А. П. Индустриальность и культура в XXI веке. Проблемы конвергенции. *Сохранение индустриального наследия : Мировой опыт и российские проблемы*. Екатеринбург, 1994. С. 261.
35. Дун Юй, Фан Чжун, Сяолин Линь. Китайская культура. Пекин : Издательство литературы на иностранных языках, 2004. 110 с.
36. Жутан Е. Дискусія о розквіті архітектурної творчості. *Цзяньчжу сюебао*. № 8701. С. 2.
37. Зиновьева Ю. В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема : дис. ... канд. культурологических наук :

24.00.03 — музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов. Санкт-Петербург, 2000. 260 с.

38. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. Москва : Стройиздат, 1986. 288 с. : ил.

39. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.

40. Казарин А. В. Дизайн как социокультурный феномен : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 — теория и история культуры. Нижний Новгород, 2002. 20 с.

41. Коваль Л. М. Принципи формування дизайну предметно-просторового середовища засобами LED-технологій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 — дизайн. Харків, 2012. 277 с.

42. Ковешикова Н. А. Дизайн. История и теория. Москва : Омега-Л, 2009. 224 с.

43. Коновалова Н.А. Сохранение и развитие исторических традиций в современной архитектуре Японии: на материале Всемирных выставок: [Текст]: автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения 18.00.01 – Москва, 2006.

44. Краснобородкина А. Г. Дизайн как способ организации предметно-пространственной среды в культуре XX века : дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. Нижневартонск, 2004. 128 с.

45. Линч К. Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычев ; сост. А. В. Иконников ; под ред. А. В. Иконникова. Москва : Стройиздат. 1982. 328 с.

46. Лівень Чжан. Традиційна культура Китаю. Її форми та еволюція. Традиції та модернізація, Пекін. 112 с.

47. Лола Г. Н. Дизайн как социо-культурный феномен (философский анализ) : автореф. дис. ... докт. филос. наук : 09.00.13 —

философская антропология и философия культуры. Санкт–Петербург, 1998. 46 с.

48. Лоренц Я., Сколкин Л., Бергер К. Дизайн выставок : практическое руководство / пер. с англ. П. В. Кодолова. Москва : АСТ : Астрель, 2008. 256 с. : ил.

49. Лукаш О. Н. Архитектурно–дизайнерские принципы формирования среды торгово–развлекательных центров : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 05.23.20 — теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко–архитектурного наследия. Москва, 2012. 25 с.

50. Майстровская М. Т. Композиционно–художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (В контексте искусства, архитектуры, дизайна) : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.06 — техническая эстетика и дизайн. Москва, 2002. 40 с.

51. Майстровская М. Т. Музейная экспозиция : тенденции развития. *Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство и экспозиция. Новые сценарии и концепции*: сб. науч. тр. / Отв. ред.–сост. М. Т. Майстровская. Москва, 1997. С. 7–22. (Музееведение: На пути к музею XXI века).

52. Малявин В. В. Китайская цивилизация. Москва : Астрель : АСТ, 2001. 632 с.: ил., карт.

53. Мамлеев О. Реновация исторических производственных зданий и их адаптация в городской бресе. *Архитектура. Строительство. Дизайн*. 2001. № 1. С. 21–27.

54. Маркузон В. Ф. Семиотика и художественные проблемы предметно–пространственной среды. *Эстетические проблемы дизайна* : материалы конф., семинаров, совещ. Москва : ВНИИТЭ, 1978. С. 52–54.

55. Морозова Е. Б. Промышленная архитектура как область научной и практической деятельности архитектора. Вопросы планировки

и застройки городов : Материалы IX международной научно–практической конференции. Пенза. 2002. 560 с.

56. Ниан Ци Де. Современная и традиционная архитектура. *Архитектурный вестник*. (2008). №8001. С. 20.

57. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология научного исследования. Москва : Либроком, 2010. 280 с.

58. Новиков В. А., Иванов А. В. Архитектурно–эстетические проблемы реконструкции промышленных предприятий. Москва : Стройиздат, 1986. 169 с.

59. Новикова Е. Б. Интерьер общественных зданий : художественные проблемы. [2–е изд., перераб. и доп.]. Москва : Стройиздат, 1991. 368 с.

60. Новикова Е. В. Китайский сад — модель взаимоотношений Человека и Природы. *Человек и Природа в духовной культуре Востока / [ред.–сост. Н. И. Фомина]*. Москва: ИВ РАН : Крафт+, 2004. С. 396–417.

61. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / пер. с англ. Д. Прохоровой. Москва : Ad Marginem. 2015. 140 с.

62. Окладникова Е.А. Этнографический музей сегодня: В поисках перспектив приемлемого будущего. *Музей – за горизонтом очевидного: Традиционное искусство в контексте музея*. – СПб, 1998. Вып. 1. С.35–40

63. Пантелейчук І. В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX — початок XXI століття) : автореф. дис. ... канд. істор. наук : 17.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2006. 20 с

64. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. (Хуайнаньцзы – II в. до н.э.). Москва. 1979. 240с.

65. Порчайкина Н. Выставка современного искусства как система: пространство–экспонат–человек 17.00.04 – Изобразительное искусство, декоративно–прикладное искусство и архитектура: : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Барнаул, 2013. 26 с.

66. Постников С. П., Артёмов Е. Т. Индустриальное наследие как фактор актуализации исторической памяти. *Сохранение индустриального наследия: мировой опыт и российские проблемы*: материалы международной научной конференции ТИССИИ. Екатеринбург, 1994. С. 197.
67. Пруцын О. И. Город и архитектурное наследие. Москва: Стройиздат. 1980. 88 с.
68. Пу Мяо. Сутність традицій. Цзщянь чжуши (Історія будівництва), Пекін, 1996. С. 56.
69. Ранинский Ю. В. Памятники архитектуры и градостроительства. Москва: Высшая школа, 1988. 63 с.
70. Розенсон И. А. Основы теории дизайна. Санкт–Петербург: Питер. 2007. 216 с.
71. Рыбалко С. Б. Культура классической Японии: словарь–справочник. Киев: Феникс: Торсинг, 2002. 352 с.
72. Северин В. Д. Дизайн сучасної музейної експозиції в контексті розвитку інноваційних технологій. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07 – дизайн. – Харків, 2015. – 20 с.
73. Сидоренко В. Ф. Проблема формы в теории дизайна: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИТЭ. Москва, 1975. 18 с.
74. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика. Москва, 1990. 34 с.
75. Снитко А. В. Основы реконструкции исторических промышленных предприятий: учебное пособие. Иваново, 2007. 115 с.
76. Стародавня китайська архітектура. Інститут архітектурних наук КНР. Пекин–Гонконг: Саньянь, 1982.
77. Сысоева О. И. Реконструкция промышленных объектов: [учебное пособие]. Минск: БНТУ, 2005. 136 с.

78. Танге К. Архитектура Японии. Традиция и современность. Москва : Прогресс, 1976. 239 с.

79. Тарасова М. В. Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 — религиоведение, философская антропология, философия культуры. Красноярск, 2004. 28 с.

80. Трошина Т.М. Музей, театр или храм? О некоторых особенностях музейной работы.. *Актуальные проблемы культурологии. Материалы научно–практической конференции...* – Екатеринбург, 2001. С. 124.

81. Тін Люй. Осмислення архітектури Китаю 1949–1964. *Архітектор*. 1989. № 35. С.15–17.

82. Усов Я. Ю. Формирование архитектурно–планировочной структуры биоклиматических жилых зданий: автореф. дис. ... канд. архитектуры : 05.23.21 — архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. Москва, 2013. 30 с.

83. Хан–Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне. *Проблемы художественной выразительности современной предметной среды : Труды ВНИИТЭ*. Москва, 1985. 100 с. (Техническая эстетика ; вып. 45).

84. Хан–Магомедов С. О. К проблеме эстетической оценки предметно–пространственной среды. *Проблемы художественной выразительности современной предметной среды : Труды ВНИИТЭ*. Москва, 1981. С. 105–119. (Техническая эстетика ; вып. 30).

85. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / [пер. с нем. А. Белобратова ; ред. И. Чечот и А. Лепору]. Санкт–Петербург : Академический проект, 2004. 560 с. : ил.

86. Хундянь Лю. Деякі зауваження відносно модернізації архітектури та архитектурних стилів. *Цзяньчжу сюебао*. № 7901. С. 26.

87. Чайко Д. С. Современные направления интеграции исторических производственных объектов в городскую среду : дис. ... кандидата архитектуры : 05.23.21 — архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. Москва. 2007. 194 с.
88. Чен Цін–Ся. Історія західної філософії. Шанхай, Народ Шанхая. 1983. 90 с.
89. Черкасов Г. Н. Архитектура промышленных предприятий : (Проблемы, тенденции, практика). Москва : Знание, 1986. 60 с.
90. Черкасов Г. Н. Социотехнический фактор в оценке памятников архитектуры. *Архитектурный вестник*. 1994. № 5. С.35–38.
91. Чесноков А.В. Музейное дело в Китайской Народной Республике: подходы к периодизации. *Молодежный вестник Санкт–Петербургского государственного института культуры*. Сборник статей аспирантов, магистрантов, № 2 (6), 2016. – Санкт–Петербург СПбГИК, 2016. С.25–27
92. Чеснокова М. Н. Эволюция музейной экспозиции как знаковой системы : автореф. дис. ... кандидата культурологии : 24.00.03 — музееведение, консервация и реставрация историко–культурных объектов. Санкт–Петербург, 2010. 163 с.
93. Чжаохуй Ван. Архітектурно–дизайнерське рішення Tree Art Museum в Пекіні : переосмислення традиційних підходів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 3. С. 13–17.
94. Чжаохуй Ван. Концепция «белого куба» и актуальность ее реализации в современном музейном пространстве. *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній освіті* : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 18–23.
95. Чжаохуй Ван. Прийоми збереження характеристик адаптаційного простору в інтер'єрах художніх музеїв Китаю, що організовані в об'єктах реноваційної архітектури. *Традиції та новації у*

вищій архітектурно–художній освіті : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2018. Вип. 4. С. 7–11.

96. Чжаохуй Ван. Проблеми організації експозиції художніх музеїв та їх вплив на формування архітектурно–просторового рішення музейних споруд (XX–XXI сторіччя). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид–во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 1(38). С. 245–252.

97. Чжаохуй Ван. Реализация экологического подхода в архитектурно–дизайнерском решении художественных музеев Китая, выполненных по проектам Кенго Кума. *Искусство и культура* : научно–практический журнал. Витебск : Витебский государственный университет имени П. М. Машерова. 2018. № 4(16). С. 19–23.

98. Чижиков В. В. Дизайн в формировании культурной среды : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 — теория культуры. Москва, 1997. 24 с.

99. Чижиков В. В. Дизайн и культура. Москва : МГУКИ, 2006. 361 с.

100. Шолнерчик И. Ю. Проблемы композиции в процессе рефункционализации промышленных зданий и сооружений конца XIX — начала XXI веков : дис. ... канд. архитектуры : 18.00.01 — теория и история архитектуры, реставрации и реконструкции историко–архитектурного наследия. Екатеринбург, 2004. 110 с.

101. Штиглиц М. С. Промышленная архитектура Петербурга в сфере «индустриальной археологии». Санкт–Петербург : Белое и Черное, 2003. 280 с.

102. Шувалов В. М. Особенности формирования и развития рекреационных объектов Китая. Вестник Московского государственного открытого университета. Москва. Сер. : Техника и технология. 2012. № 3. С. 71–77.

103. Щенков А. С. Реконструкция исторических городов. Москва : Памятники исторической мысли, 2013. 420 с.
104. Щепеткова М. А. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями : дис. канд. культурологии : 24.00.03. Санкт–Петербург, 2006. 249 с.,
105. Ю-Чан Ван. Культура постмодернизму та естетика. Пекин : Пекинский университет. 1993. 75 с.
106. Birkett W. B. To Infinity and Beyond : A Critique of the Aesthetic White Cube. Theses. Seton Hall University, 2012. P. 3, 24.
107. Blazwick I., Wilson S. TATE Modern. The Handbook. London, 2000. 256 p.
108. Cohen P. Taiyuan Museum of Art Responsibility Publication San Francisco : Applied Research and Design Publishing, 2017. 150 p.
109. Davis D. The Museum of the Third Kind. *Art in America* 93. 2005. #. 6. P. 75–8.
110. Jacobson C. New museums in China. New York: Princeton architectural press, 2014. 242 p.
111. Jodidio P. Architecture: Art. Munich: Prestel Verlag, 2005. 224 p.
112. Jodidio P. CN Architecture in China. Tashen, 2007. 192 p.
113. Mortaki S. Key Issues Facing Art Museums in the Context of Their Social Role. *International Journal of Humanities and Social Science*. 2012. Vol. 2, No. 16. P. 134–137.
114. Newhouse V. Towards a New Museum. Monacelli Press, 1998. 208 p.
115. Thompson E. R. Development and Validation of an International English Big–Five Mini–Markers. *Personality and Individual Differences*. 2008. No. 45(6). P. 542–548.
116. Shu W. Construire un monde différent conforme aux principes de la nature. Paris : Editions des Cendres, 2012. 128 p

Електронні джерела:

117. Ан С. Образы человека в философской культуре Китая. — Барнаул, 2006. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-edinstva-cheloveka-i-prirody-v-kultovoy-arhitekture-kitaya> (дата звернення : 19.01.2017).

118. Бакало Е. Основные принципы реновации промышленных территорий и объектов промышленного назначения. Містобудування та територіальне планування. 2013. Вип. 50. С. 33–38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MTP_2013_50_9 (дата звернення : 10.10.2016).

119. Бакушина Е. С. Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 102–107. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-sovremennyh-muzeynyh-zdaniy-formirovanie-smyslovyh-modeley> (дата звернення : 10.10.2017).

120. Блог отдела музейных решений компании Ascreen. Ascreen. 2001–2018 URL: <http://museumspace.dev.site-master.su/> (дата звернення : 10.06.2018).

121. Брич М. Музеефікація пам'яток архітектури та містобудування як засіб збереження історико-культурної спадщини. Historical and Cultural Studies. 2015. Vol. 2, No. 1. P. 31–35. URL: <http://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/jun/4584/mariyabrich.pdf> (дата звернення : 15.06.2018).

122. Быстрова Т. Ю. Восточные философии как основа экологичного архитектурного мышления : гармония — целостность — здоровье. Теория дизайна | Быстрова Татьяна об имидже, философии дизайна, архитектуре. 2007–2017.

http://taby27.ru/tvorcheskie_raboty/50/china_architektur.html (дата звернення : 8.08.2018).

123. Вэй В. СобираТЕЛЬская деятельность и формы презентации национального искусства в музеях КНР: автореф. дис. . канд. иск. 17.00.04 – изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура СПб., 2014. .http://www.disser.h10.ru/van_vey.html (дата звернення : 16.09.2016).

124. Голосова Е. В. Теория национального китайского сада. Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2010. Вып. 10(90). С. 197–200. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-natsionalnogo-kitayskogo-sada> (дата звернення : 16.09.2017).

125. Гончарова О. М. Герменевтический дискурс музейной коммуникации. Культура України. 2015. Вип. 48. С. 139–150. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/viewFile/62245/57835> (дата звернення : 21.08.2017).

126. Горбунов И. В. Музейная экспозиция : цвет, пластика, пространство (в контексте проектной культурыны последнего тридцатилетия) : монография. Витебск : ВГМУ им. П. М. Машерова, 2017. 167 с. URL: https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/10968/Горбунов%20И.В._монография_последний%20вариант.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення : 16.08.2018).

127. Горюнова О. Инсталляции : что нового в мире искусства? [Источник : журнал «Подводная лодка»] Teterin.Ru. 2011. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=119&Itemid=122 (дата звернення : 14.03.2018).

128. Грашин А. А. Утилитарные и эстетические начала в проектном дизайне. ВНИИТЭ. 2010. URL: <http://www.advtech.ru/vniite/stat.php?p=8> (дата звернення : 20.09.2016).

129. Грашин А. А., Рунге В. Ф. Функция вещи и её трактовка. Утилитарно–функциональные и социальные требования дизайна к

проектируемым вещам. Требования учёта «человеческого фактора». ВНИИТЭ. 2013. URL: <http://www.advtech.ru/vniite/stat.php?p=8> (дата звернення 20.09.2016).

130. Деготь Е. Инсталляция. Илья Кабаков. О «тотальной» инсталляции. Muenchen, Cantz. 1995. Медиаэнциклопедия ИЗО. URL: [http://visart.info/ POST/instal.htm](http://visart.info/POST/instal.htm) (дата звернення 11.05.2017).

131. Доспехов С. Соционические аспекты в архитектуре : доклад на 6-й научной конференции по соционике в Москве (6–7 апреля 2002 г.). Динамическая соционика. 2010–2014. URL: <http://www.dynamicsocionics.ru/metodologiya/fenomenologiya/52-stati/dospekhov-s.html> (дата звернення : 10.10.2017).

132. Дьяченко В. Ю. Чувственные переживания в мультисенсорном дизайне. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2006. № 5. С. 17–22. URL: [06dvyemd.pdf](#) (дата звернення : 12.09.2016)

133. Жукова О. В. Музеефікація замкових комплексів України як один із засобів їх збереження. Мислене древо. 2004. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Heritage/CastlesMuseums.html> (дата звернення : 14.09.2016).

134. Захарченко И. Н. Художественный музей как храм современной культуры (новые веяния в архитектуре и экспозиционной практике XX столетия). Все о туризме : образовательный туристический портал. 2002–2017 URL: http://tourlib.net/statti_tourism/zaharchenko3.htm (дата звернення : 12.11.2017).

135. Знаменитые китайские архитекторы. China ABC. URL: <http://russian.cri.cn/chinaabc/chapter7/chapter70501.htm> (дата звернення : 22.08.2018).

136. Иванова Ю. Новые контексты функционирования современных художественных произведений URL:

<http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/download/428/427> (дата звернення : 12.12.2017).

137. История музейного дизайна 2015 URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1427/>(дата звернення : 12.06.2016).

138. Кімнатний А. Д. Особливості побудови експозиції в музеях мистецького профілю. Кіровоградський обласний художній музей. [2005]. URL: <http://artmuzeum.kr.ua/pro-muzej/konferenczii/oblasnij-seminar-osoblivosti-funkcionuvannya-muzeiv-xudozhnogo-profilju/kimnatnij-a.-d.-osoblivosti-pobudovi-ekspoziczii-v-muzejakh-misteczkogo-profilju.html> (дата звернення : 03.03.2018).

139. Козеллек Р. Минуте майбутнє : Про семантику історичного часу / пер. з нім. В. Швед. Київ : Дух і Літера, 2005. 375 с. С. 105. URL: <http://tronkocentr.karazin.ua/wp-content/img/2016/05/Materiali-naukovo-praktichnogo-seminaru-VI-Lunovski-chitannya.pdf> (Чтиво : е-бібліотека. URL : http://shron1.chtyvo.org.ua/Koselleck_Reinhart/Mynule_maibutnie_Pro_semantyku_istorychnoho_protseesu.pdf) (дата звернення : 15.05.2018).

140. Коломієць Л. Зародження та розвиток мультисенсорного дизайну у XX–XXI ст. Народознавчі зошити. 2012. № 4. С. 732–742. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2012_4_19 (дата звернення : 12.08.2018).

141. Костиц Ф. А. Актуальное искусство в пространстве художественного музея. Проблемы репрезентации. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 65. С. 149–153. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya-problemy-reprezentatsii> (дата звернення : 13.08.2018).

142. Краснов О. Музей искусств Нанта открывается после глобальной реновации. ARTANDHOUSES. 2017. URL: <http://art-and-houses.ru/2017/05/31/muzej-iskusstv-nanta-otkryvaetsya-posle-globalnoj-renovatsii/> (дата звернення : 8.10.2017).

143. Леденев В. Беседа искусствоведа Валерия Леденева с философом Борисом Гройсом. Диалог искусств. 2014. № 5. С. 60–63. URL: <http://di.moma.ru/news?mid=766&id=149> (дата звернения : 13.06.2017).

144. Лола Г. Н. Дизайн как социо–культурный феномен (Философский анализ) : автореф. дис. ... докт. филос. наук : 09.00.13 — философская антропология и философия культуры. Санкт–Петербург, 1998. 46 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/dizain–kak–sotsio–kulturnyi–fenomen–filosofskii–analiz> (дата звернения : 24.07.2018).

145. Людвиг Мис ван дер Роэ. Мастера архитектуры об архитектуре / под общ. ред. А. В. Иконникова [и др.]. Москва, 1972. С. 371–383. URL: <http://opentextnn.ru/man/?id=3412> (дата звернения : 12.07.2018).

146. Майстровская М.Т. Образ и пространство в экспозициях искусств. *Материалы V Боголюбовских чтений*. Москва URL: <http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat5/mat5–1.html> (дата звернения : 03.06.2016).

147. Меньлюк А. И., Лювакова Л. В. Алгоритм выбора эффективного решения по перепрофилированию промышленных зданий. Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2016. № 8(221). С. 35–41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/algoritm–vybora–effektivnogo–resheniya–po–pereprofilirovaniyu–promyshlennyh–zdaniy> (дата звернения : 20.08.2018).

148. Мерёкина О. Современное китайское искусство : 30–летний путь от социализма к капитализму. Ч. 2. Магазета. 2011. 28 октября. URL: <https://magazeta.com/2011/10/contemporary–chinese–art–2/> (дата звернения : 16.10.2017).

149. MoMA вводит новые принципы организации экспозиции. Colta. 2015. URL: <http://www.colta.ru/news/9624> (дата звернения : 1.06.2017).

150. Морозова Е. Б. Идентификация объектов промышленной архитектуры в качестве архитектурного наследия. Архитектура. 2014. Вып. 7. С. 203–209. URL:

<https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/8877/C.%20203%20-%20209.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення : 8.10.2018).

151. Новикова Е. В. Сакральный мир китайского сада. Синология.Ру. 2009–2017. URL: <http://www.synologia.ru/a/Сакральный%20мир%20китайского%20сада> (дата звернення : 8.04.2017).

152. Окончательная деконтекстуализация искусства в музее URL: <http://studopedia.org/index.php?vol=1&post=59730> (дата звернення : 18.11.2016).

153. Панченко А. С. Основные тенденции современной выставочной деятельности художественного музея (на материале музеев Санкт–Петербурга рубежа XX–XXI вв.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. — теория и история искусства. Санкт–Петербург, 2012. 46 с. URL: https://www.gup.ru/upload/iblock/bc9/Pan4enkoAS_Avtoreferat.doc (дата звернення : 8.12.2016).

154. Пойдина Т. В., Бортников С. Д. Актуальные векторы архитектурно–дизайнерского творчества в дискурсе «человек–среда–культура». Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2. С. 402–405. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-vektory-arhitekturno-dizaynerskogo-tvorchestva-v-diskurse-chelovek-sreda-kultura>. (дата звернення : 18.04.2017).

155. Померанцева Л. Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. (Хуайнаньцзы — II в. до н. э.). М. : МГУ, 1979. 240 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2403266/> (дата звернення : 18.04.2017).

156. Реновация. ARHI.TEACH. [2017]. URL: <http://arhiteach.com/blog/tag/renovaciya/> (дата звернення : 10.10.2017).

157. Руикун Го. Классификация музеев и их аудитории: особый феномен URL:

http://web2.nmns.edu.tw/PubLib/Library/quarterly/200607_37.pdf (дата звернення : 18.03.2017).

158. Салтанова М. В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея. Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 133–140. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-printsipy-v-organizatsii-ekspozitsionnogo-prostranstva-muzeya> (дата звернення : 8.02.2018).

159. Сошнікова О. Предметно–експозиційний простір як провідна форма музейної комунікації. VI Луцьовські читання. Сучасна музейна експозиція: вимоги часу та нові можливості. 2015. С.60–70. URL: http://historiography.karazin.ua/resources/files/20170513200613_c1bce2e.pdf (дата звернення : 8.02.2016)

160. Сюй Лифан. Использование традиционного городского усадебного жилища Китая в современных условиях : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 18.00.01 — теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко–архитектурного наследия. Москва, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/ispolzovanie-traditsionnogo-gorodskogo-usadebnogo-zhilishcha-kitaya-v-sovremennykh-usloviyak> (дата звернення : 8.02.2018).

161. Тимофеев А. М. Музеефикация и перепрофилирование промышленных памятников архитектуры на примере солодовни завода «Бавария». Вестник Санкт–Петербургского государственного института культуры. 2011. № 4. С. 109–113. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/muzeefikatsiya-i-pereprofilirovanie-promyshlennyh-pamyatnikov-arhitektury-na-primere-solodovni-zavoda-bavariya> (дата звернення 14.09.2018).

162. Третьякова М. С. Переосмысление традиции в архитектуре Ван Шу: принцип аналогии и метод деформации URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-traditsii-v-arhitecture-van-shu>

shu–printsip–analogii–i–metod–deformatsii Академический вестник
УралНИИпроект РААСН (дата звернения: 13.02.2016).

163. Цзюньян Чжоу. Тектоническо–декоративные системы неоклассической архитектуры Китая : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 — изобразительное, декоративно–прикладное искусство и архитектура. Санкт–Петербург, 2009. URL: <http://www.dissercat.com/content/tektonicheskoye-dekorativnye-sistemy-neoklassicheskoy-arkhitektury-kitaya> (дата звернения: 16.01.2017).

164. Чадович А. А. Сохранение или снос ? Компромисс! Архитектура и современные информационные технологии : электрон. журнал. 2013. № 1(22). URL: <https://www.marhi.ru/AMIT/2013/1kvart13/chadovich/chadovich.pdf> (дата звернения: 15.01.2017).

165. Чайко Д. Современные направления интеграции исторических производственных объектов в городскую среду: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02 – архитектура зданий и сооружений. Москва, 2007. URL: <http://www.marhi.ru/referats/files/chaiko.pdf> (дата звернения: 15.01.2016).

166. Чжао И. Архитектурно–художественная и предметно–пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань (XIII–XIX в.в.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 — изобразительное, декоративно–прикладное искусство и архитектура. Москва, 2012. URL: <http://www.dissers.ru/1raznoe/i-predmetno-prostranstvennaya-sreda-tradicionnogo-kitayskogo-zhilischa-ciheyuan-xiii-xixv-v-specialnost-17-00-04-izobrazitelnoe.php> (дата звернения: 15.01.2017).

167. Чжиган Ян. Музейная культура. Кафедра культурной реликвии и музеев, Университет Фудань. URL: http://fdjpkc.fudan.edu.cn/_upload/article/files/a2/40/847a9e7644fab3513a3a43

7949f9/b88474ba–2916–42a8–8f83–51ff95a6775d.pdf (дата звернення: 15.01.2016).

168. Яковлев А. А. Архитектурная адаптация индустриального наследия к новой функции : автореф. дис. канд. архитектуры : 05.23.21 – архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. Нижний Новгород, 2014. 30 с. URL: http://www.nngasu.ru/science/dissertation_advice/information_of_defense/dm_212_162_07/24_03_14_yakovlev/Автореферат.%20Яковлева%20А.А.pdf (дата звернення : 9.10.2016).

169. Architecture | Kengo Kuma : Xinjin Zhi Museum. *Cfile.org*. [2013]. URL: <https://cfileonline.org/architecture–kengo–kuma–xinjin–zhi– museum> (дата звернення: 15.02.2016).

170. Archi–union interprets jade museum from 3d calligraphy URL:<https://www.designboom.com/architecture/archi–union–jade–museum–shanghai–china–01–21–2017>(дата звернення: 5.06.2018).

171. Arshad Z. Constructing Histories to Shape the Future: China Design Museum. *Design and Culture*, Volume 9, 2017 – Issue 3 URL: <https://www.tandfonline.com/author/Arshad%2C+Zara> (дата звернення: 17.11.2017).

172. Art museum. *Wikipedia* : the free encyclopedia. Last edited on August 2018. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_museum (дата звернення: 16.10.2017).

173. Baniotopoulou E. Art for Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies : The Case of the Guggenheim Bilbao. *Journal of Conservation and Museum Studies (JCMS)*. 2001. No. 7. P. 1–5. URL: <https://www.jcms–journal.com/articles/10.5334/jcms.7011/> (дата звернення : 1.06.2017).

174. Chapter 8 : Early 20th Century Avant–Garde. “High Modernism” : The Avant–Garde in the Early 20th Century. California State University

Northridge. (N. D.). URL: http://www.csun.edu/sites/default/files/Media08—Early_20_cent_A–G.pdf (дата звернення : 19.03.2016).

175. Chakraborty M. Historical buildings and their adaptive return to the museum. *Journal of Conservation and Museum Studies (JCMS)*. 2014. Vol. 47. URL: http://www.msubaroda.ac.in/museologyjournal/XLV–XLVII2014_article4.php (дата звернення: 15.10.2018).

176. China Academy of Art's Folk Art Museum by Kengo Kuma. *Aasarchitecture*. 2015. URL: <http://aasarchitecture.com/2015/10/china-academy-of-arts-folk-art-museum-by-kengo> (дата звернення: 12.12.2016).

177. Cotter Н. 中國的博物館大躍進 (Китайський музей Великий стрибок вперед). 2013 URL: <https://cn.nytimes.com/culture/20130322/c22museums/zh-hant/> (дата звернення: 14.02.2017).

178. Dafen Art Museum. *URBANUS*. (N. d.). URL: <http://www.urbanus.com.cn/projects/dafen-art-museum/?lang=en> (дата звернення: 25.02.2016).

179. Denton K. Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums of Postsocialist China <http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/allen/>(дата звернення: 20.03.2016).

180. Dercon C. What is the museum of the future? *Tate*. 2015. URL: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/what-museum-future> (дата звернення: 25.02.2016).

181. Ding Suining. Culture Reflections Embodied in Modern Architecture : an Analysis Symbolic Meanings of Classical Chinese Garden Design Elements And Principles. *American Society for Engineering Education*, 2012. URL: <https://www.asee.org/public/conferences/8/papers/3652/view> (дата звернення: 25.02.2016).

182. Dongha S. Chinese museums' tradition and changes. *Museologia e Patrimônio* – Vol.I. No 1 2008. P.120–122 URL:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus> (дата звернення: 23.03.2016).

183. Erőss N. White cube. *Curatorial*. (N. d.). URL: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/white-cube/> (дата звернення: 15.06.2017).

184. Frearson A. Tree Art Museum by Daipu Architects. *Dezeen*. 2013. URL: <http://www.dezeen.com/2013/04/08/tree-art-museum-by-daipu-architects/> (дата звернення: 18.02.2016).

185. Frearson A. Shanghai art museum by Atelier Deshaus brings together vaulted columns and an industrial relic. *Dezeen*. 2015. URL: <http://www.dezeen.com/2015/06/07/shanghai-art-long-museum-west-bund-atelier-deshaus-vaulted-columns-coal-industrial-relic/> (дата звернення: 11.04.2016).

186. Gaskin S. China's aggressive museum growth brings architectural wonders. *CNN*. 2014. URL: <http://edition.cnn.com/2014/04/29/world/asia/china-museums> (дата звернення: 29.03.2017).

187. Gastoldi M. Museum Design in China URL: <http://dutchculture.nl/en/mapping/mapping-china-design-design-museums> (дата звернення: 9.03.2017).

188. Gibson E. Frank Lloyd Wright subverted typical art-gallery layouts with spiral Guggenheim museum URL: <https://www.dezeen.com/2017/06/09/solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-city/> (дата звернення: 19.08.2016).

189. Giovannini J. Taiyuan Museum of Art, Designed by Preston Scott Cohen. 2014. URL: http://www.architectmagazine.com/design/buildings/taiyuan-museum-of-art-designed-by-preston-scott-cohen_o (дата звернення: 15.02.2016).

190. Griffiths A. Bricklaying robots create bulging brick facade for Shanghai arts centre <https://www.dezeen.com/2016/06/07/shanghai-arts-centre-robotic-brick-facade/> URL: *Dezeen*. 2016.

www.dezeen.com/2016/11/01/bricklaying-robots-bulging-masonry-facade-china-shanghai-arts-centre-archi-union-architects (дата звернення: 15.02.2016).

191. Griffiths A. Studio Pei-Zhu converts a Beijing factory into Minsheng Contemporary Art Museum. *Dezeen*. 2015. URL: <http://www.dezeen.com/2015/09/10/studio-pei-zhu-converts-beijing-factory-minsheng-art-museum-china/> (дата звернення: 20.12.2017).

192. High Modernism: The Avant-Garde in the Early 20th Century, Chapter 8: Early 20th Century Avant-Garde. URL: https://www.csun.edu/sites/default/files/Media08—Early_20_cent_A-G.pdf (дата звернення: 2.10.2017).

193. Holl S. Steven Holl discusses the Sifang Art Museum in Nanjing. *Designboom*. 2014. URL: <https://www.designboom.com/architecture/steven-holl-nanjing-sifang-art-museum-03-13-2014/> (дата звернення: 3.11.2017).

194. Hope St John. Urban revolutions: museums, spectacle, and development in reform era. *University of Washington Tacoma*, 2014 URL: <http://digitalcommons.tacoma.uw.edu> (дата звернення: 13.11.2016).

195. Hudson D. Archi-union interprets jade museum from 3d calligraphy. *Designboom*. 2017. URL: <https://www.designboom.com/architecture/archi-union-jade-museum-shanghai-china-01-21-2017/> (дата звернення: 22.01.2017).

196. Hudson D. Zhanghua Architects' Yu Qingcheng Gallery Emphasizes Journey Over Destination. *Designboom*. 2016. <https://www.designboom.com/architecture/zhanghua-architects-yu-qingcheng-gallery-china-11-19-2016> (дата звернення: 16.07.2018)

197. Kengo Kuma: Xinjin Zhi Museum URL: <https://cfileonline.org/architecture-kengo-kuma-xinjin-zhi-museum> (дата звернення: 6.05.2017)

198. Krukar J. The Influence of an Art Gallery's Spatial Layout on Human Attention to and Memory of Art Exhibits. *Thesis of Doctor of*

Philosophy. 2015. URL: <http://krukar.staff.ifgi.de/pdf/Krukar-PhD.pdf> (дата звернення: 10.01.2016).

199. Langfitt F. China Builds Museums, But Filling Them Is Another Story. 2013 URL: <http://www.npr.org/sections/parallels/2013/05/21/185776432/china-builds-museums-but-will-the-visitors-come> (дата звернення: 12.12.2017).

200. Lewis G. D. Types of museum. *Encyclopaedia Britannica*. [1998]. URL: <https://www.britannica.com/topic/types-of-museums-398830> (дата звернення: 19.02.2017).

201. Luyeyuan Stone Sculpture Art Museum (Mrgadava Museum) Buddha in Bamboo Forest. *Home in Chengdu*. 2007–2018. URL: <http://homeinchengdu.cn/jzcdculture/201708/634.html> (дата звернення: 16.02.2018).

202. Maak N. Klonk C. and Demand T. The white cube and beyond Museum display. 2011. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond> (дата звернення: 14.10.2016)

203. Mairs J. Vector Architects drapes steel mesh to create new entrance to M Woods museum in Beijing. *Dezeen*. 2016. URL: <https://www.dezeen.com/2016/08/29/vector-architects-m-woods-museum-entrance-beijing-steel-mesh/> (дата звернення: 17.11.2016).

204. Museum Ideas 2019 International Conference – Call for Papers <https://museum-id.com/museum-ideas-2019-international-conference-call-for-papers/> (дата звернення: 27.12.2017).

205. Ordos Art Gallery by DnA. *Inkedinblack*. 2011. URL: <https://inkedinblack.wordpress.com/2011/10/15/ordos-art-gallery-by-dna> (дата звернення: 01.05.2016).

206. Pollack B. Shanghai's Tricky Museum Transformation. *ARTNEWS*. 2014. URL: <http://www.artnews.com/2014/03/17/shanghais-tricky-museum-transformation> (дата звернення: 16.12.2017).

207. Power Station of Art / Original Design Studio. *ArchDaily*. 2012. URL: <https://www.archdaily.com/293515/power-station-of-art-original-design-studio> (дата звернення: 12.12.2017).

208. Shanghai art museum by Atelier Deshaus brings together vaulted columns and an industrial relic URL: <http://www.dezeen.com/2015/06/07/shanghai-art-long-museum-west-bund-atelier-deshaus-vaulted-columns-coal-industrial-relic/> (дата звернення: 23.12.2017)

209. Shanghai Museum of Glass Opens. *SENATUS*. 2011. URL: <https://senatus.net/article/shanghai-museum-glass-opens/> (дата звернення: 12.11.2017).

210. Shanghai museum of glass unveils new design wing by coordination asia URL: <http://www.designboom.com/design/shanghai-museum-of-glass-coordination-asia-design-wing-china-05-23-2016/> (дата звернення: 12.11.2017).

211. Shanghai's Tricky Museum Transformation URL: <http://www.artnews.com/2014/03/17/shanghais-tricky-museum-transformation> (дата звернення: 3.10.2017).

212. Sheikh S. Positively White Cube Revisited URL: <http://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited/> (дата звернення: 20.11.2017)

213. Shiner L. Architecture vs. Art : The Aesthetics of Art Museum Design. *Contemporary Aesthetics*. 2007. URL: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487> (дата звернення: 11.01.2017).

214. Smith H. Shanghai museum of glass unveils new design wing by coordination Asia. *Designboom*. 2016. URL: <http://www.designboom.com/design/shanghai-museum-of-glass-coordination-asia-design-wing-china-05-23-2016/> (дата звернення: 23.07.2018).

215. Sustainable development URL: http://www.legrand.com/EN/sustainable-development-description_12847.html (дата звернення: 2.10.2017).
216. Staggered J. Terraces cover roof of Beijing art museum by Praxis d'Architecture URL: <https://www.dezeen.com/2016/01/02/spring-art-museum-praxis-d-architecture-beijing-china-staggered-roof-terraces/>(дата звернення: 9.08.2017).
217. Studio Pei-Zhu converts a Beijing factory into Minsheng Contemporary Art Museum URL: <http://www.dezeen.com/2015/09/10/studio-pei-zhu-converts-beijing-factory-minsheng-art-museum-china/>(дата звернення: 8.09.2017).
218. Sustainable development. *Legrand*. [2017]. URL: http://www.legrand.com/EN/sustainable-development-description_12847.html (дата звернення: 18.10.2017).
219. Suzhou Museum In China. *The Landscape*. 2014. URL: <https://thelandscape.org/2014/08/27/suzhou-museum-in-china> (дата звернення: 8.09.2017).
220. Tianjin Bridge Culture Museum. *e-architect*. 2009. URL: <http://www.e-architect.co.uk/china/tianjin-bridge-culture-museum> (дата звернення: 4.09.2017)
221. Taiyuan Museum of Art, Designed by Preston Scott Cohen URL: http://www.architectmagazine.com/design/buildings/taiyuan-museum-of-art-designed-by-preston-scott-cohen_o (дата звернення: 23.09.2017)
222. Varutti M. Museums in China: The Politics of Representation after Mao. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt3fgkxb> (дата звернення: 4.09.2017)
223. Viollet-le-Duc E. The Foundations of Architecture. Selections from the Dictionnaire raisonne / translation by Kenneth D. Whitehead. New York : George Braziller, 1990. 272 p. : ill. URL:

<https://trove.nla.gov.au/work/17746722?q&versionId=20818205> (дата звернення: 14.05.2016).

224. Wang Shu. Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Building a Different World in Accordance with Principles of Nature /transl. K. Horko. Paris : Editions des Cendres, 2012. 128 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/20570790-wang-shu> (дата звернення: 14.05.2016).

225. What is the museum of the future? URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/what-museum-future> (дата звернення: 11.11.2017).

226. Xhambazi A. Thinking Architecture through the Traits of Extroversion and Introversion : Territory as a Question of Environmental Orientation and Autonomy. *International Journal of Contemporary Architecture "The New ARCH"*. 2015. Vol. 2, No. 3. P. 11–24. URL: <http://the-new-arch.net/Articles/v02n03a02—Arta-Xhambazi.pdf> (дата звернення: 14.07.2018).

227. Zhanghua architects' yu qingcheng gallery emphasizes journey over destination URL: <https://www.designboom.com/architecture/zhanghua-architects-yu-qingcheng-gallery-china-11-19-2016/> (дата звернення: 12.10.2017).

228. “日本近代建筑史”中的“日本建筑史”（翻译） — 豆瓣. («Історія японської архітектури» в «Історії сучасної японської архітектури» (переклад) — Дубан). URL: <https://www.douban.com/note/477782121/> (дата звернення: 18.05.2016)

229. 2013年一级注册建筑师近代建筑史复习大纲(一) (2013 Першокласні зареєстровані архітектори. Сучасна архітектурна історія. Огляд нарису (1). URL: http://www.xhcedu.com/html/2013/ksfd_0617/6454.html

230. 傳統而莊嚴的地方: 被隈研吾喜愛的知・美術館 (Традиційне та урочисте місце: Відомий Ю. Янву • Музей мистецтв). URL: <https://read01.com/z0ggO7.html> (дата звернення: 2.07.2017).

231. 刘东: 不能任由中国文化凋敝下去 (Лю Донг: Не можна дозволити китайській культурі знизитися) <http://cul.qq.com/a/20151201/051839.htm>

232. 博物馆类型 (Тип музею). URL: <http://www.wenku1.com/list/博物馆类型/> (дата звернення: 16.07.2018).

233. 历史主义、后现代主义、政治暴力与人心封闭 (Історизм, постмодернізм, політичне насильство та закриття людей). URL: <http://wangyujian.hku.hk/?p=6606> (дата звернення: 18.05.2016).

234. 后现代主义之后: 形而上美学的重建 (Після постмодернізму: Реконструкція метафізичної естетики). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/41453907.pdf> (дата звернення: 13.05.2016).

235. 四方当代美术馆观察之三: "重建平衡" – 追求建筑与环境的平衡 (Третій Музей сучасного мистецтва четвертого: "Баланс реконструкції" – дотримання балансу між архітектурою та навколишнім середовищем) URL: http://news.artron.net/20131106/n530573_2.html (дата звернення: 20.05.2016).

236. 陈耀光: 设计将这个世界变得绚丽和魔幻 (Чень Яогуанг: Дизайн робить світ прекрасним і чарівним) URL: http://www.sohu.com/a/166844040_684779 (дата звернення: 18.05.2016).

237. 建筑与都市055 (a+u 中文版) 近代建筑遗产的复兴 (Відродження сучасної архітектурної спадщини архітектури та міста 055 (китайська версія)). URL: <https://book.douban.com/subject/25928164/> (дата звернення: 6.04.2018).

238. 杨廷宝 (Ян Тинбао). URL: <https://baike.baidu.com/item/杨廷宝> (дата звернення: 18.05.2016).

239. 梁思成 (Лян Сичен). URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/梁思成>(дата звернення: 28.02.2017).

240. 梁思成 : 古建筑学研究的拓荒者. (Лян Сичен : піонер досліджень давньої архітектури). (2005年09月29日). URL: <http://theory.people.com.cn/GB/40552/3736736.html> (дата звернення: 15.07.2017).

241. 清华大学建筑学院的创办者——梁思成与林徽因. 清华大学校友网. (Засновник архітектурної школи університету Цинхуа — Лян Сичен та Лін Хуейін. Випускники університету Цінхуа). (原始内容存档于2015-06-10) . URL: <http://www.tsinghua.org.cn/publish/alumni/4000359/10008628.html>. (дата звернення: 16.07.2017).

242. 温玉清. 桃李不言下自成蹊——天津工商学院建筑系及其教学体系评述. (Вень Юцин. Дао Лі не говорить за себе — Огляд департаменту архітектури та навчальної системи Тяньцзіньського інституту бізнесу та технологій). 2006. URL: <http://www.zxhsd.com/kgsm/ts/2006/04/06/0626816.shtml> (дата звернення: 16.07.2018).

243. 王贵祥. 建筑学专业早期中国留美生与宾夕法尼亚大学建筑教育. 建筑史. (Ван Гісянг. Студенти ранньої китайської архітектури в галузі архітектури та архітектурної освіти в Пенсильванському університеті. Історія архітектури). 2003, 2. URL: <http://www.jinxingrh2.com/lists3/n24353172.htm> (дата звернення: 23.02.2018).

244. 解构后现代主义 (Деконструкція посмодернізму). URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_5c59f1e90102vfk6.html (дата звернення: 13.05.2016).

245. 陈建明 (Чень Цзяньмін) 从博物馆的定位看其类型研究与实践
《中国国家博物馆馆刊》 (Від орієнтації музею, щоб побачити його тип
досліджень і практики) URL:
<http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/84922/frtid/467/Default.aspx>
(дата звернення: 18.05.2016).

246. 陈建明从 (Чень Цзяньмін) 博物馆的定位看其类型研究与实践
(Орієнтація музею, його дослідження та практики. *Національний музей
Китаю*, №8, 2012). URL:
<http://www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/84922/frtid/292/Default.aspx>
(дата звернення: 16.07.2018).

247. 陈耀光: 银川 韩美林 艺术馆 设计 (Чень Яогунг: Дизайн
художнього музею Інчуань Хан Мейлін) URL:
<http://www.designwire.com.cn/mix/11020> (дата звернення: 18.05.2016).

248. 隈研吾 成都 知•美术馆 开馆 来源 / 四川 日报 (Ченду •
Джерело мистецтва Музею мистецтв / Sichuan Daily) URL:
<http://www.archreport.com.cn/show-11-2789-1.html> (дата звернення:
3.05.2017).

ДОДАТОК А**ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ**

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

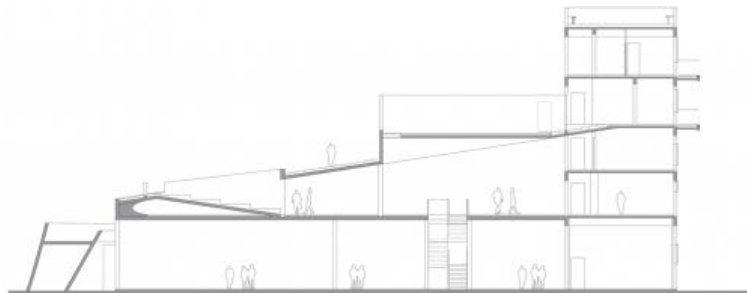


Рис. 2.1 Музей народного искусства в районе Сунчжуан у Пекина (2012 г. Daifu Architects) (фасад, внутренний двор, разрез)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

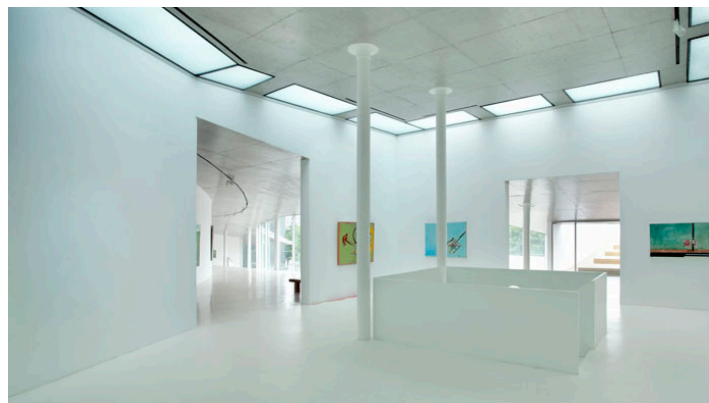


Рис. 2.2 Музей народного мистецтва в районі Сунчжуан у Пекіні (2012 р. Daipu Architects)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

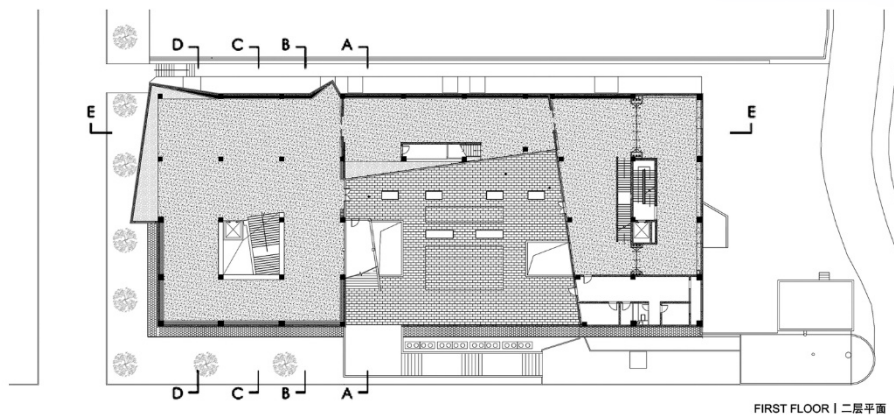


Рис. 2.3 Весняний художній музей (Spring Art Museum, англ.) у Сунчжуані у передмісті Пекіну (2010–2015 рр., Praxis D'Architecture (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

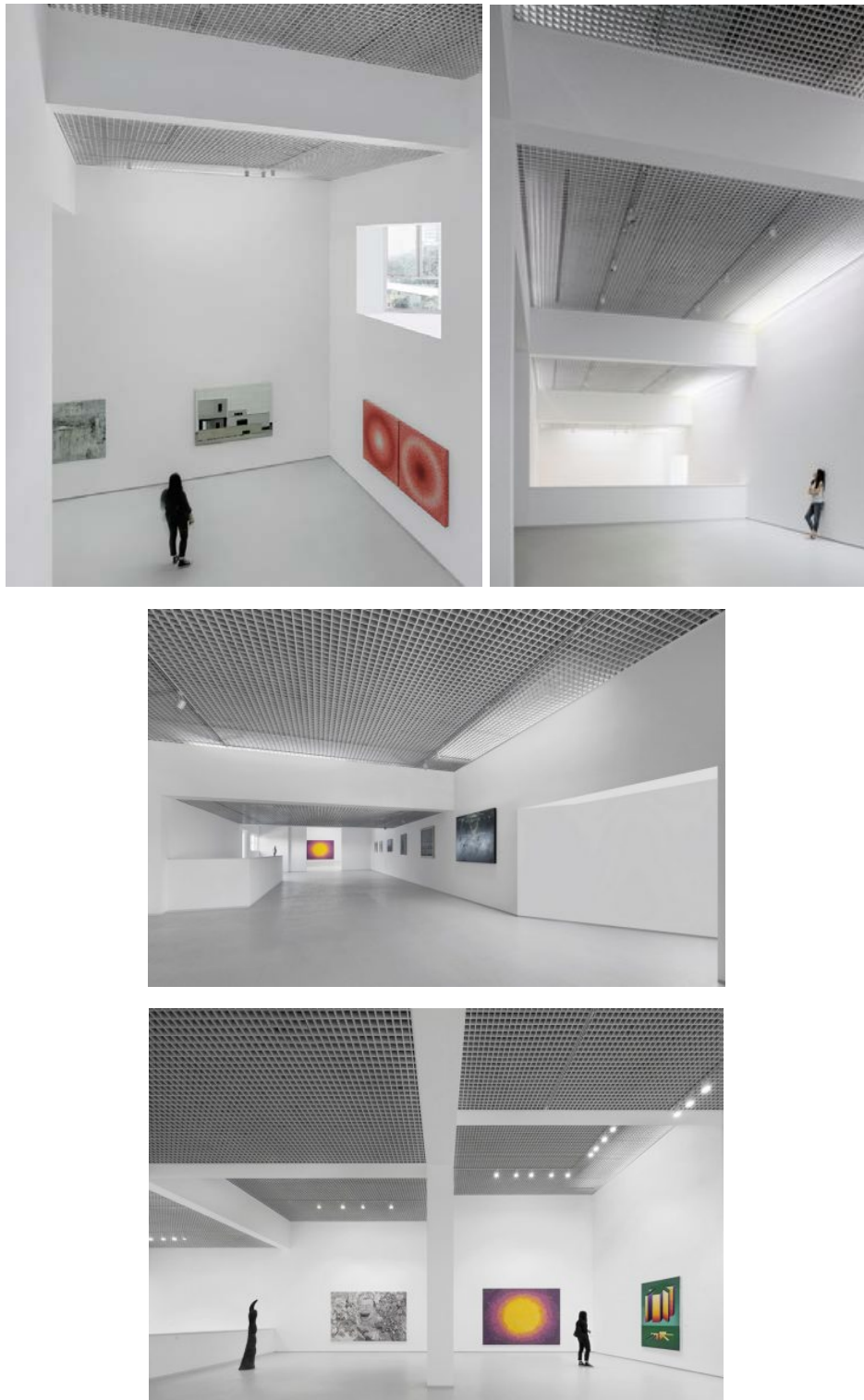


Рис. 2.4 Весняний художній музей (Spring Art Museum, англ.) у Сунчжуані в передмісті Пекіну (2010–2015 рр., Praxis D'Architecture (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

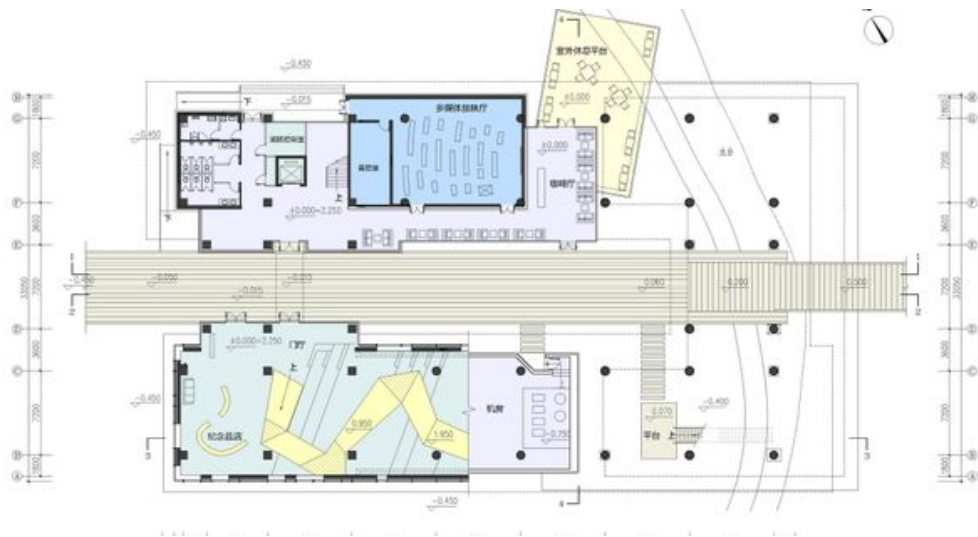
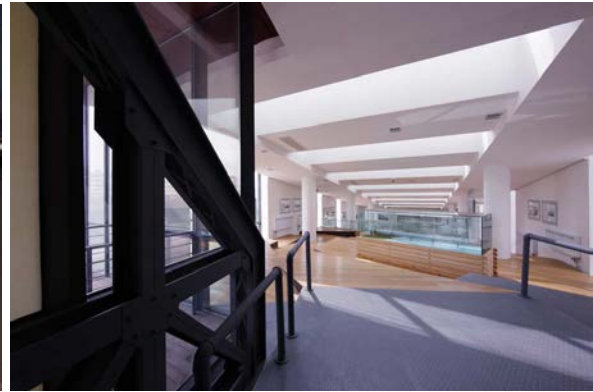
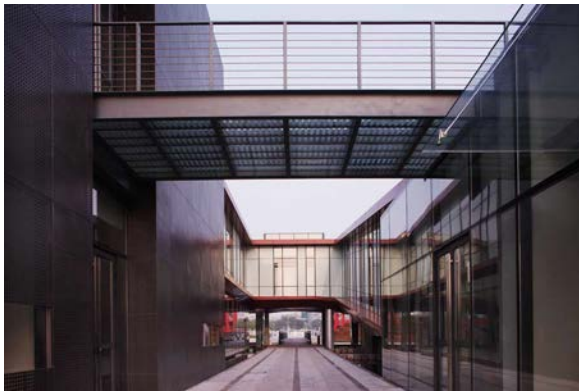


Рис. 2.5 Музей культури Тяньцзінського мосту (Tianjin Bridge Culture Museum, англ.) у м. Тяньцзін (2009 р., Beijing Sunlay Architectural Design (КНР) (фасад, інтер'єр експозиційного простору, план)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

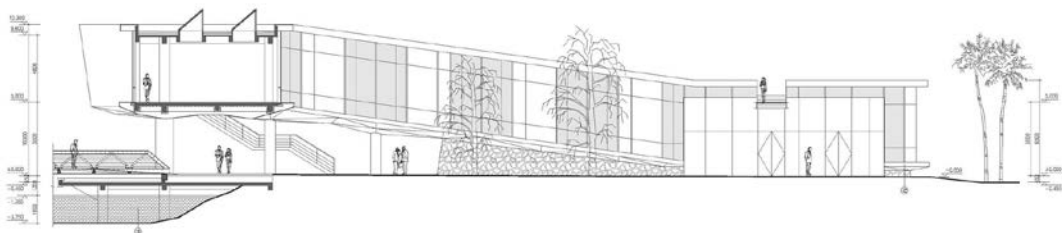


Рис. 2.6 Музей культури Тяньцзіньського мосту (Tianjin Bridge Culture Museum, англ.) у м. Тяньцзінь (2009 р., Beijing Sunlay Architectural Design (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

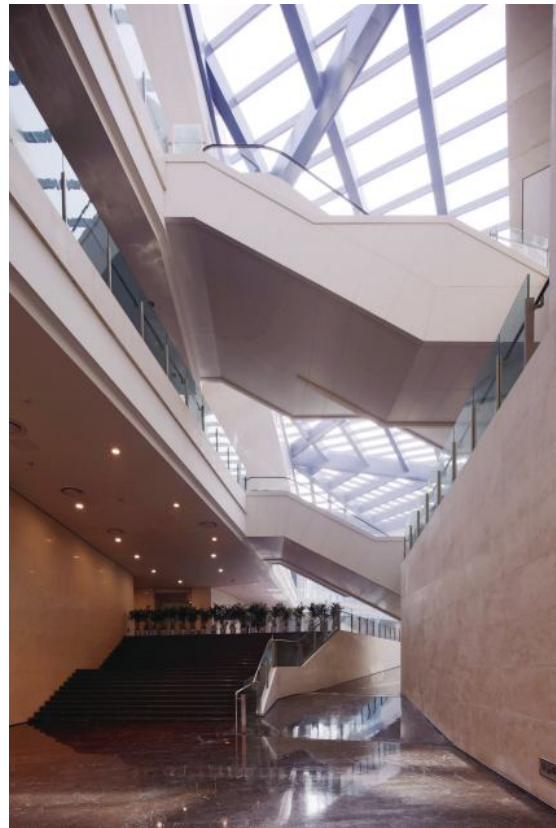
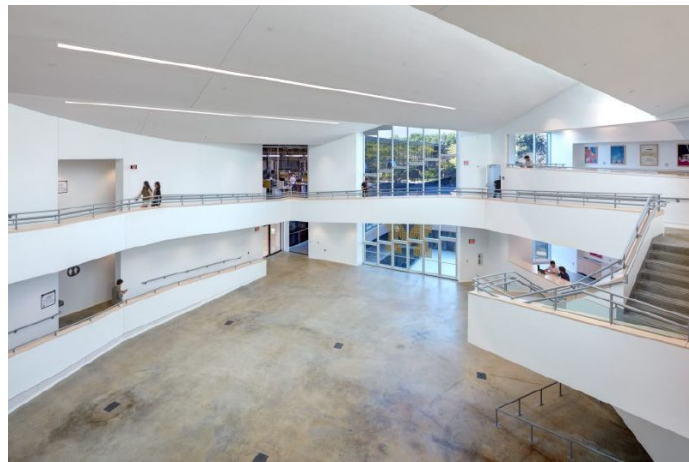
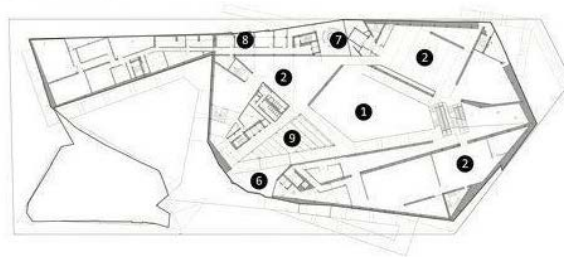


Рис. 2.7 Художній музей Тайюань, м. Тайюань (2011 р., арх. Престон Коен (США))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ



Second-Floor Plan



- | | |
|--------------|--------------------|
| 1. Atrium | 6. Lounge |
| 2. Gallery | 7. Conference room |
| 3. Courtyard | 8. Offices |
| 4. Shop | 9. Garden |
| 5. Library | 10. Restaurant |

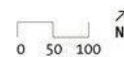
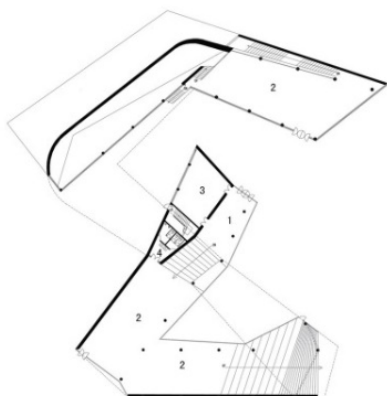
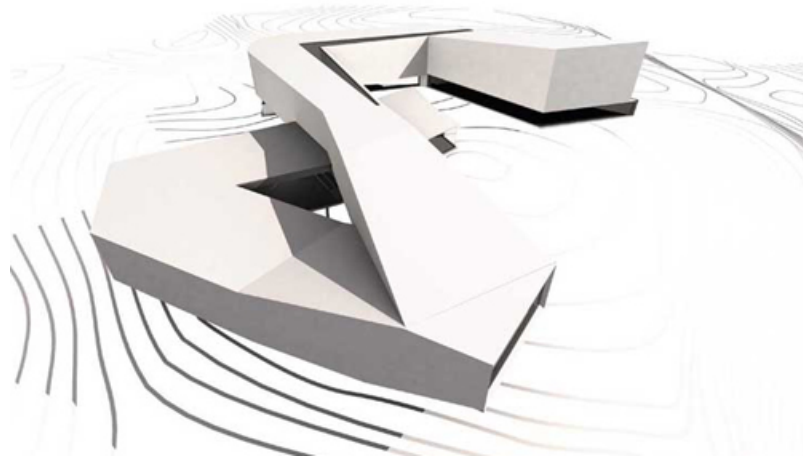
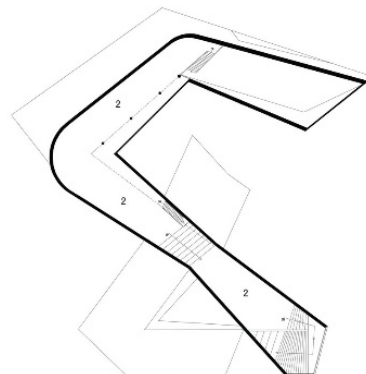


Рис. 2.8 Художній музей Тайюань, м. Тайюань (2011 р., арх. Престон Коен (США))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ



一层展厅平面
1st Floor Plan
1 大厅/Lobby
2 展厅/Gallery
3 办公室/Office
4 厕所/Toilet



二层展厅平面
2nd Floor Plan
2 展厅/Gallery

Рис.2.9 Художня галерея Ордос, м.Ордос, Внутрішня Монголія (Ordos Art Gallery, англ.) (2001–2007 pp. , DnA (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

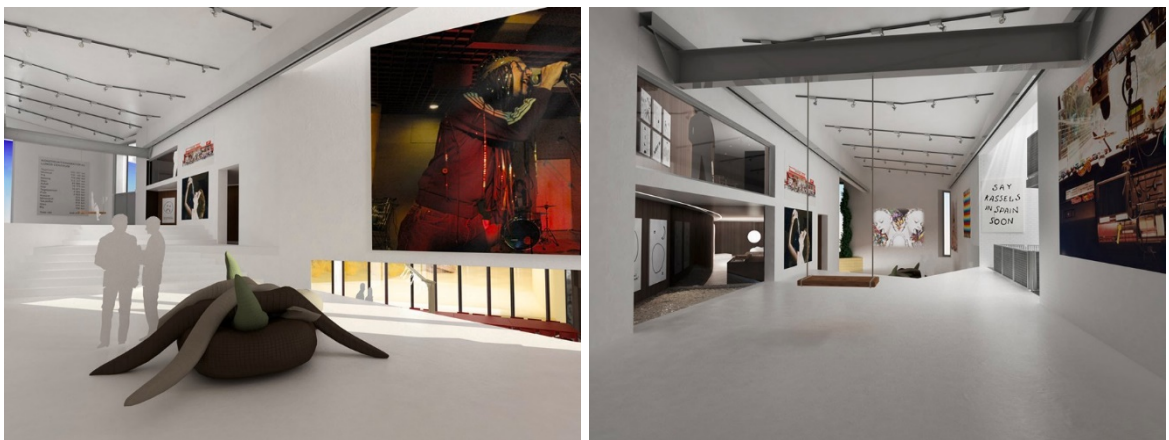


Рис.2.10 Художня галерея Ордос, м.Ордос, Внутрішня Монголія (Ordos Art Gallery, англ.) (2001–2007 рр. , DnA (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

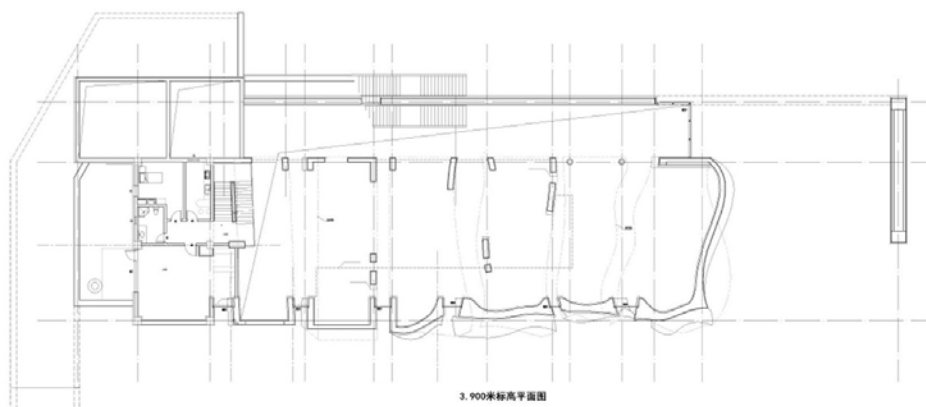


Рис. 2.11 Галерея Yu Qingcheng, м. Тяньцзінь (архітектурна студія Zhanghua (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

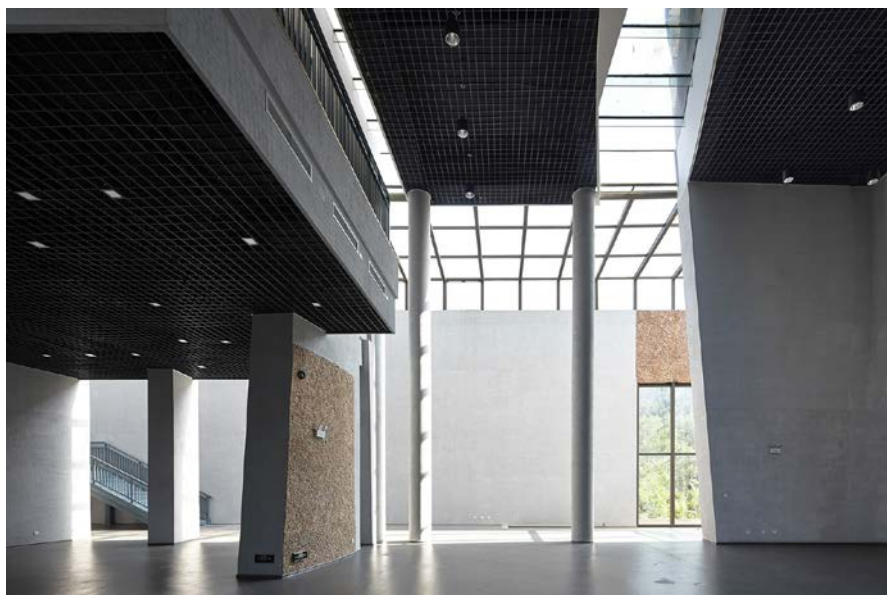
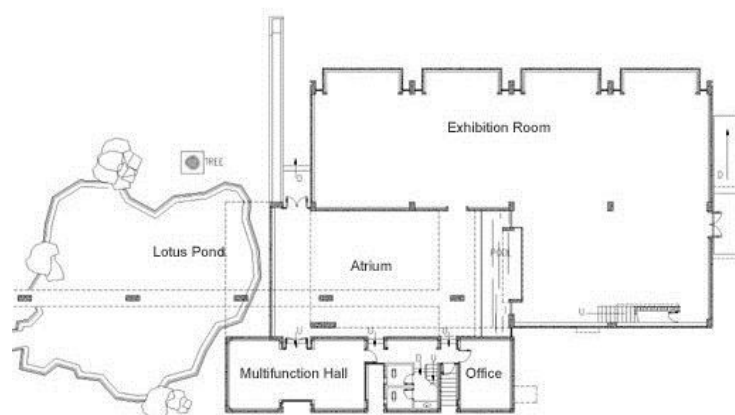


Рис. 2.12 Галерея Yu Qingcheng, м. Тяньцзінь (архітектурна студія Zhanghua (КНР))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ



FIRST FLOOR 1:100 0/4

Рис.2.13 Люйюанський музей кам'яної скульптури (Luoyuan stone sculpture museum (англ.), (2002 р., архітектурна група Jiakun architects (КНР)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

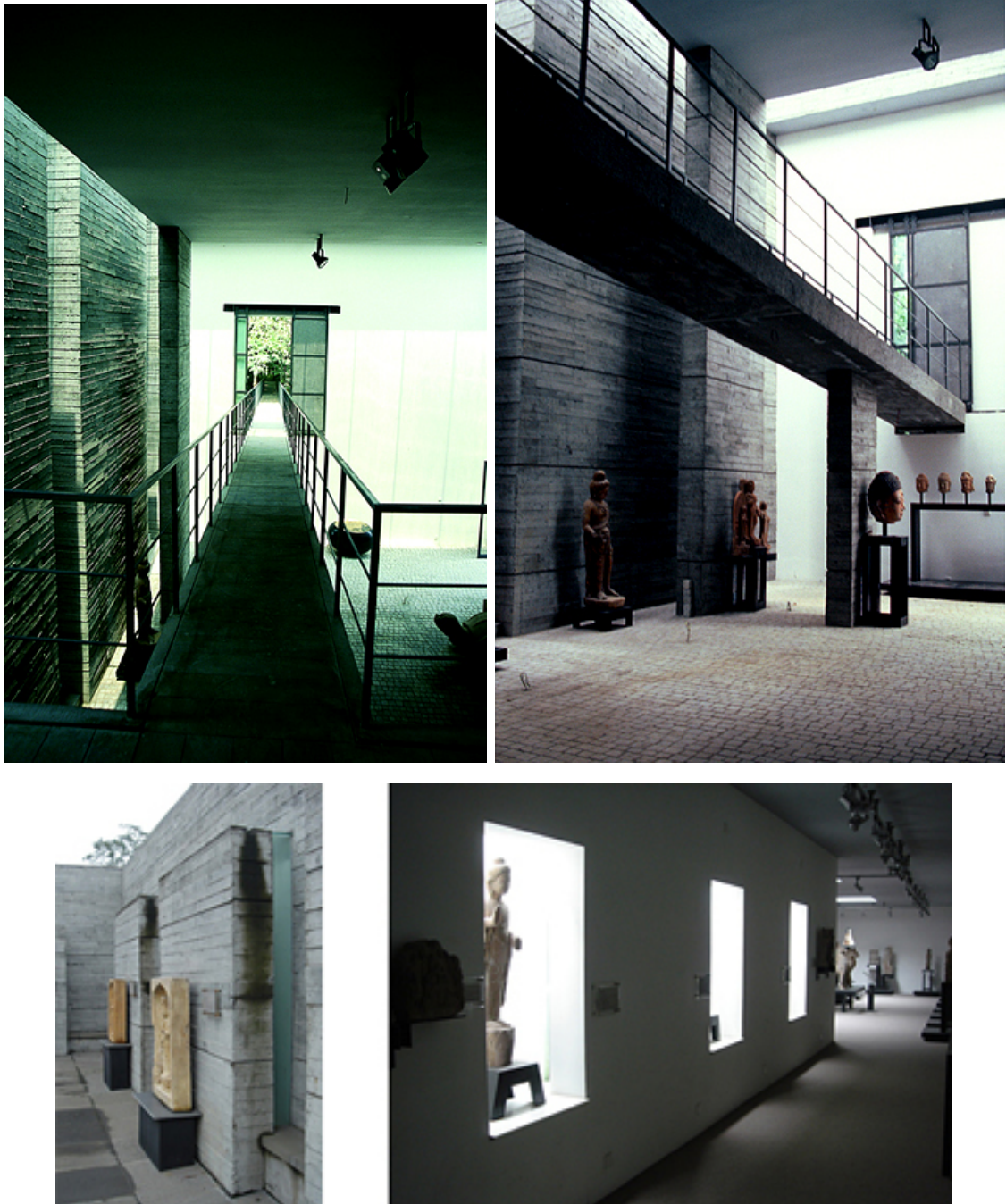
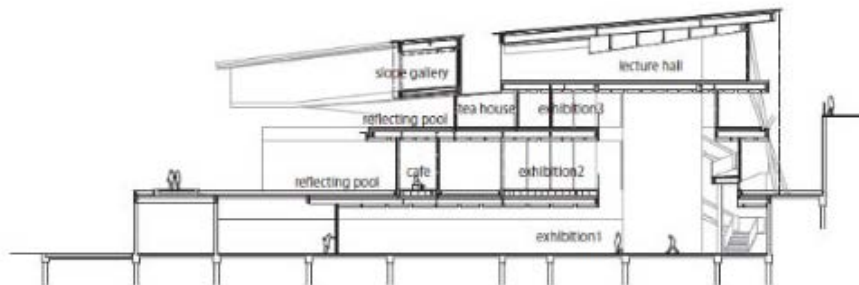
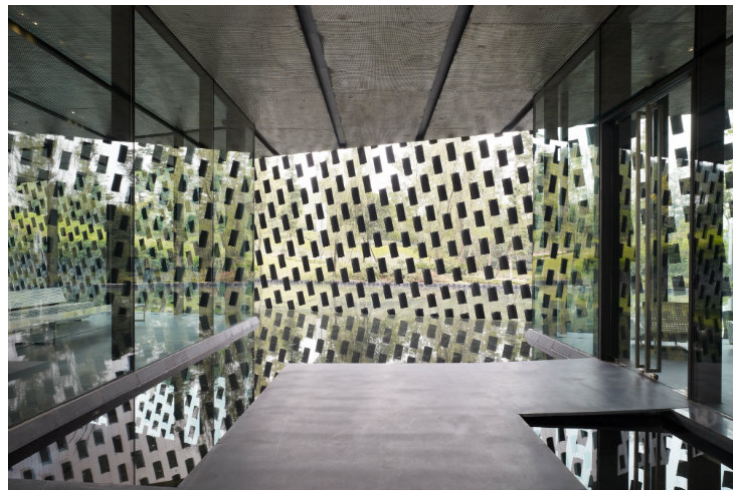


Рис.2.14 Люйюанський музей кам'яної скульптури (Luoyuan stone sculpture museum (англ.), (2012–2016 рр., архітектурна група Jiakun architects (КНР)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ



section 1
1/400

Рис.2.15 Музей Синьцзин Чжі у Ченду (2011 р., арх. Кенго Кума)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

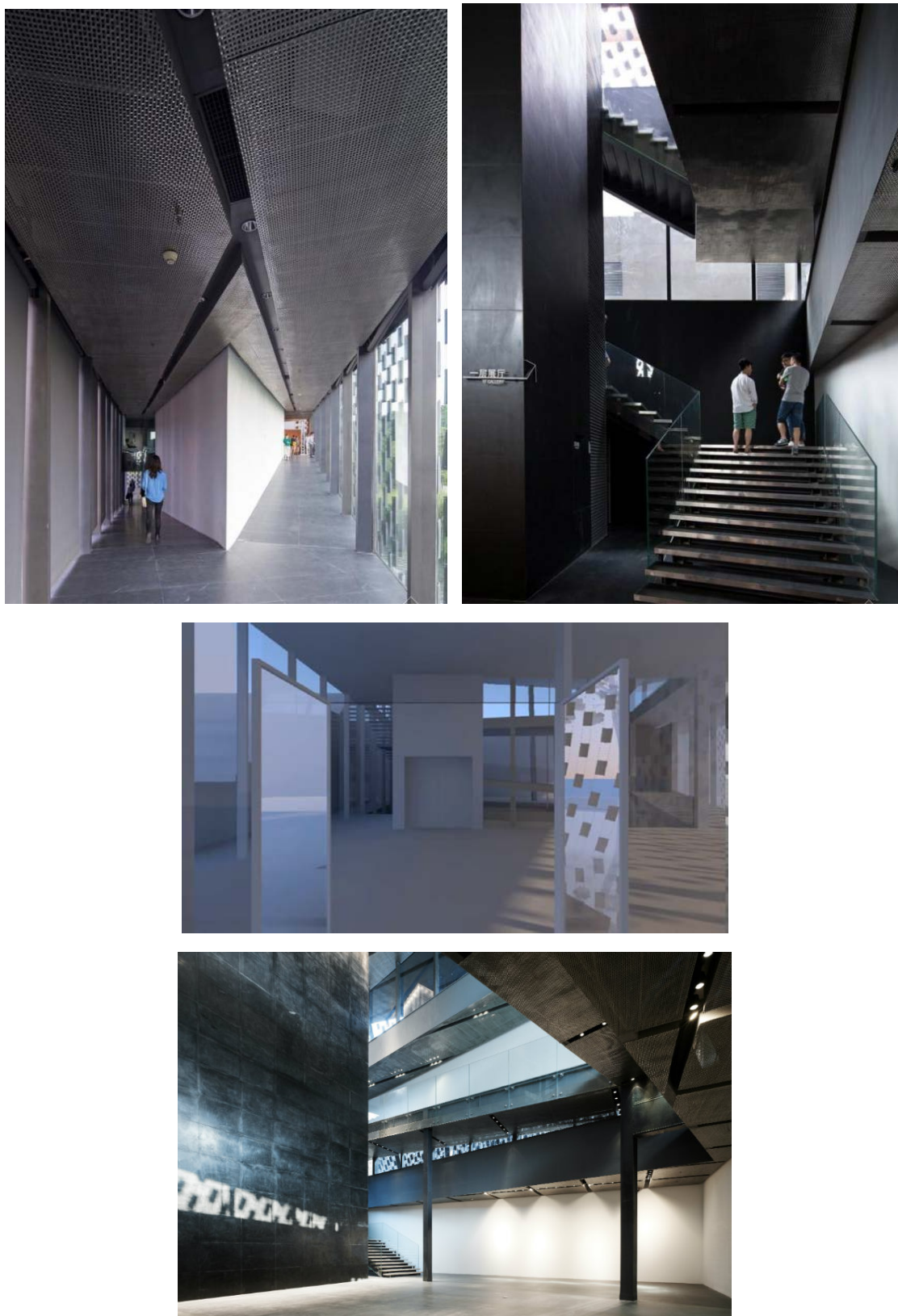
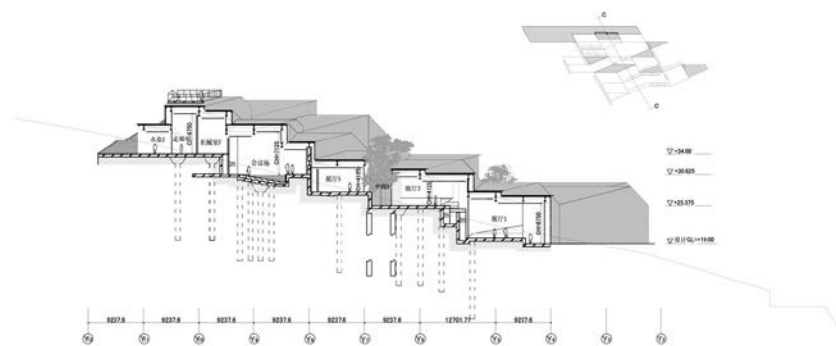
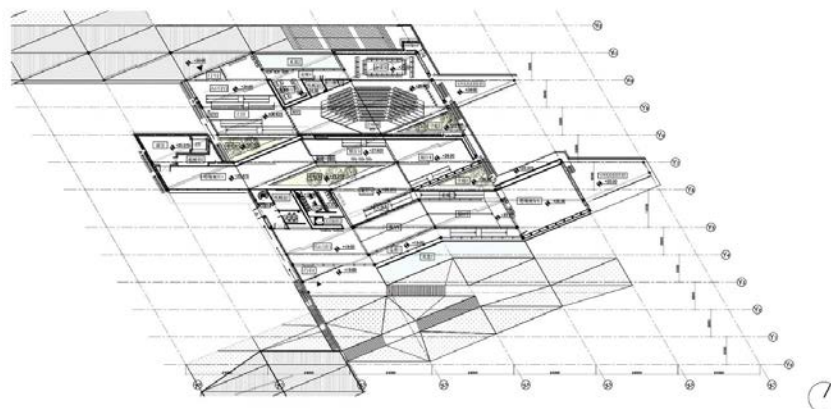


Рис.2.16 Музей Синьцзин Чжі у Ченду (2011 р., арх. Кенго Кума)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ, ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ



AL 1/100



1/1000

Рис.2.17 Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв (Folk-art galleries for China Academy of Arts, англ.) японська фірма Kengo Kuma & Associates під керівництвом Кенго Кума)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ЕКСТРАВЕРТИВНОГО ТИПУ

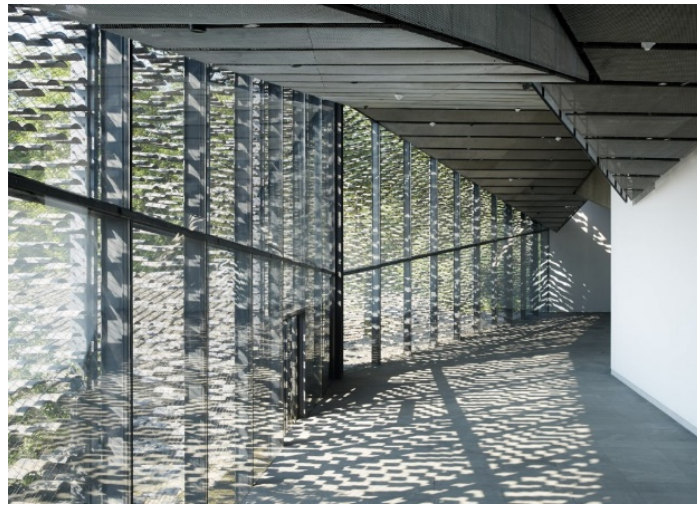


Рис.2.18 Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв (Folk-art galleries for China Academy of Arts, англ.) японська фірма Kengo Kuma & Associates під керівництвом Кенго Кума)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

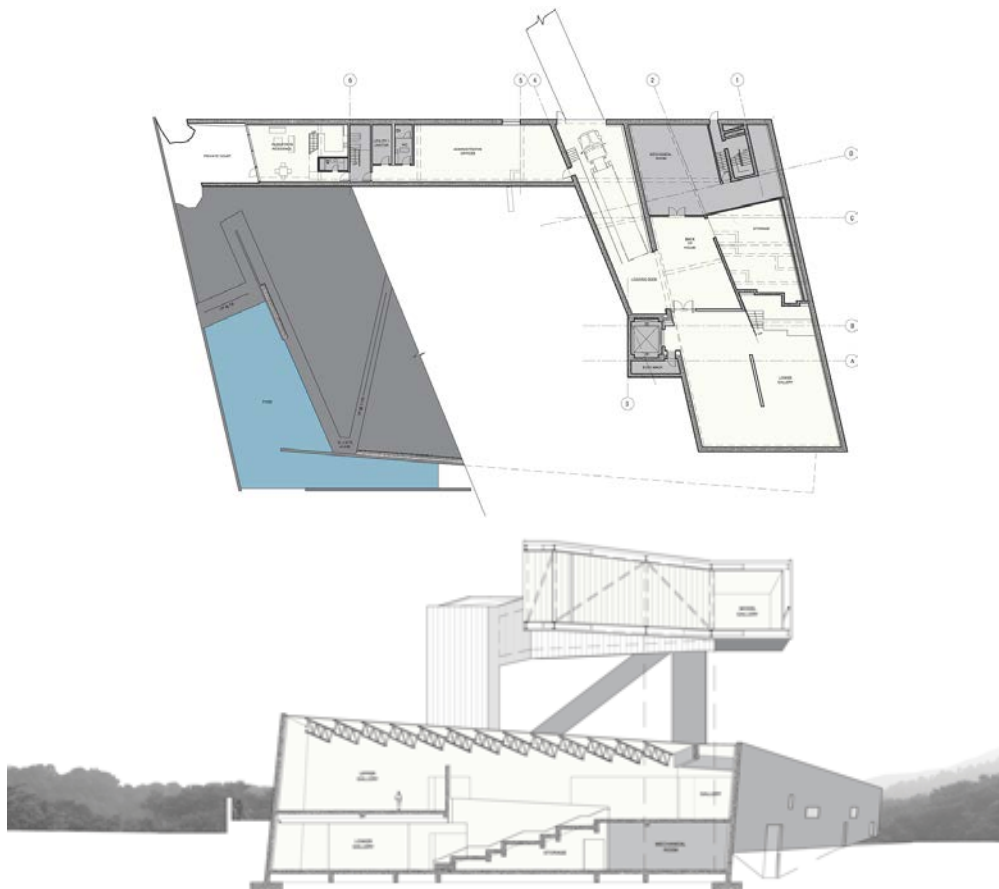


Рис.2.19 Художній музей Нанкін Сифанг (Nanjing Sifang Art Museum англ.), (2011р, арх. Стівен Холл, США).

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

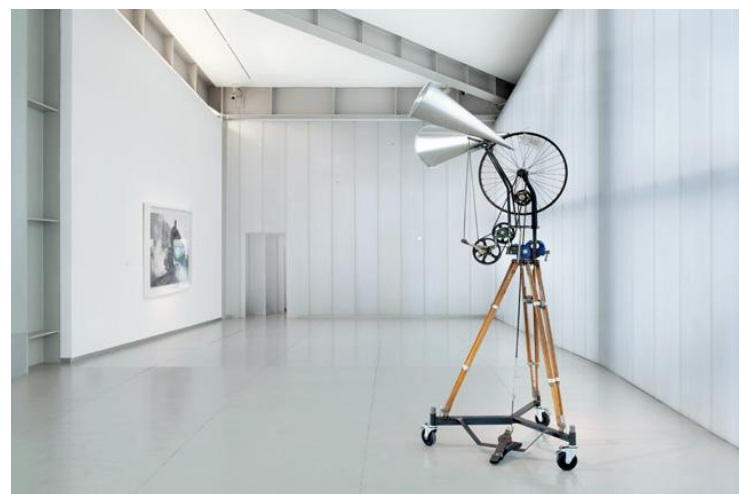
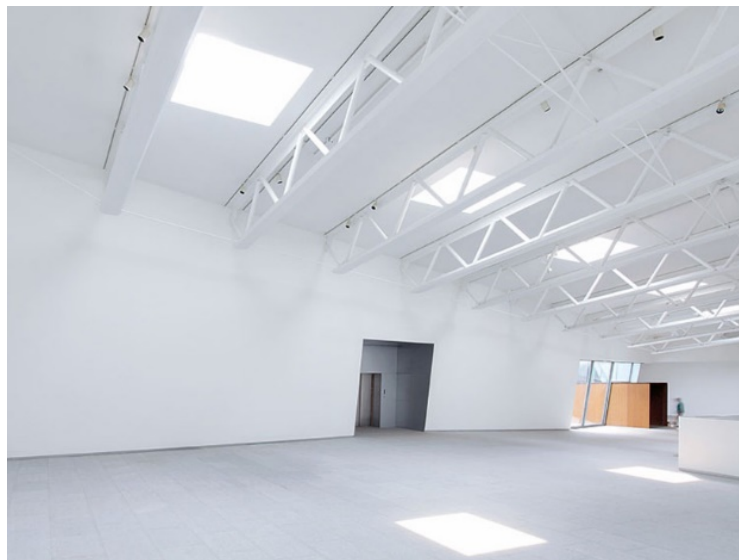
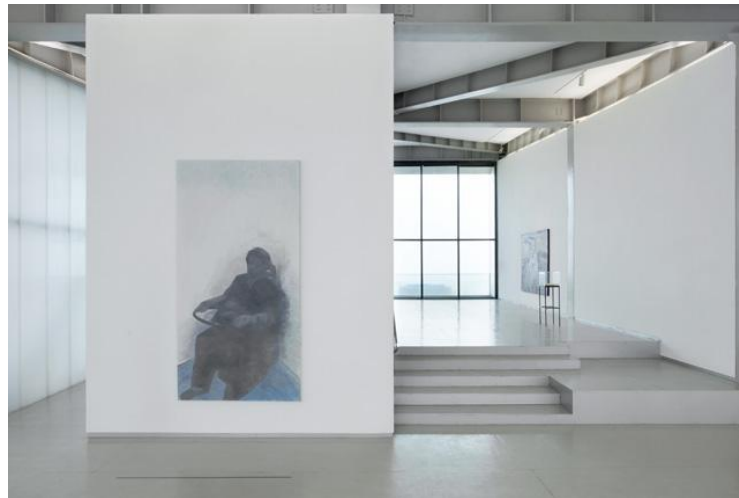


Рис.2.20 Художній музей Нанкін Сифанг (Nanjing Sifang Art Museum англ.), (2011р, арх. Стівен Холл, США).

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

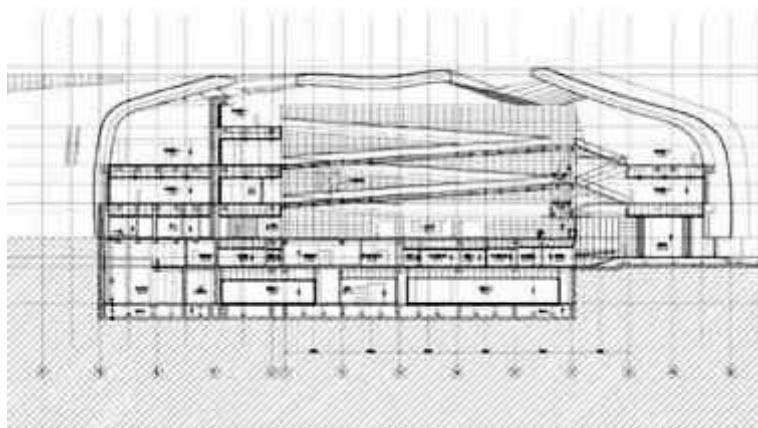
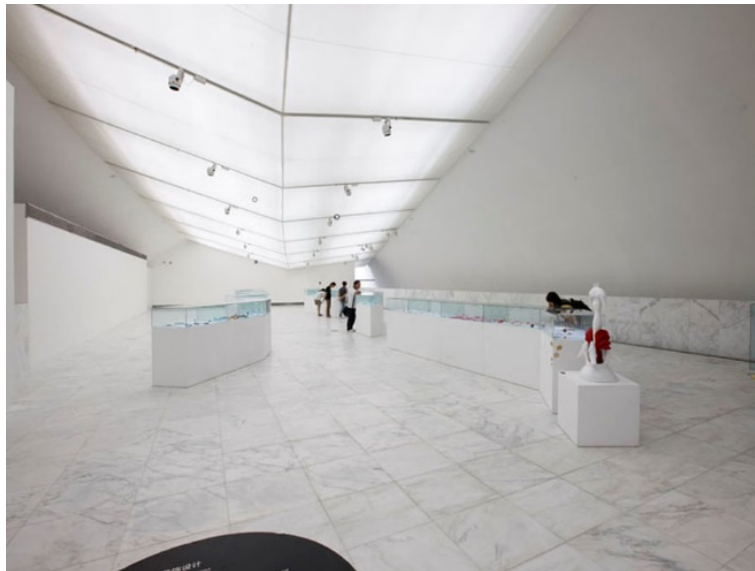


Рис.2.21 Художній музей Китайської академії красних мистецтв (Пекін,
арх. Арата Ісозакі (Японія))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.22 Художній музей Китайської академії красних мистецтв (Пекін, арх. Арата Ісозакі (Японія))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

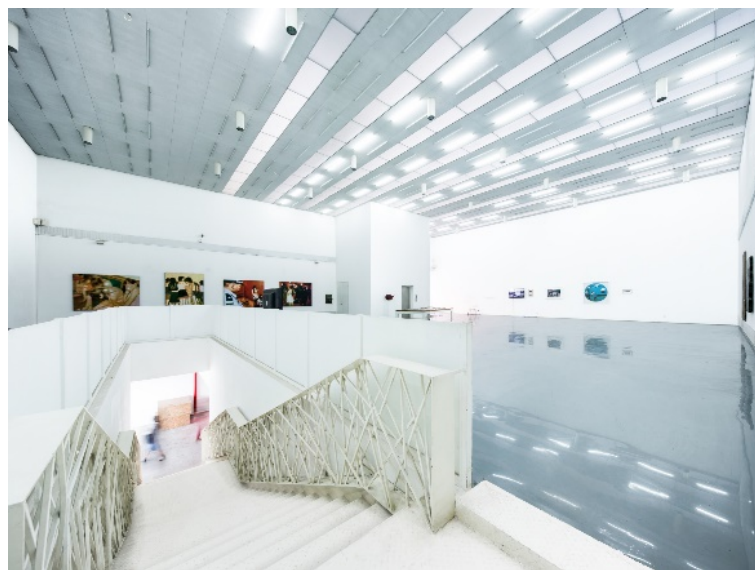
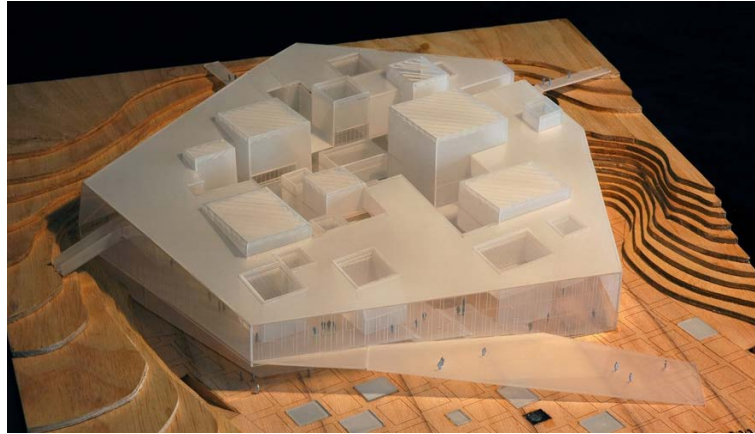
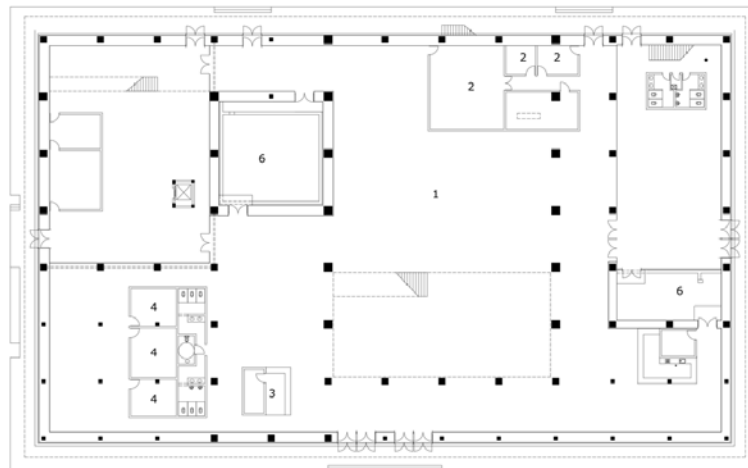


Рис.2.23 Художній музей Сончжуан (Songzhuang) у Тунчжоу (2008 р., група DnA (Design and Architecture) КНР)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



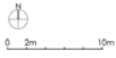

 First floor plan
 1 Gallery
 2 Office
 3 Reception
 4 Audio-visual room
 5 Cafe
 6 Yard

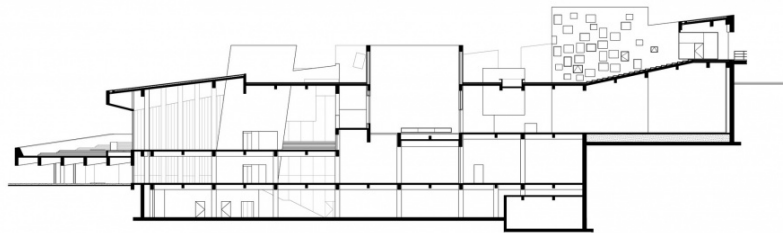
Рис.2.24 Художній музей Сончжуан (Songzhuang) у Тунчжоу (2008 р., група DnA (Design and Architecture) КНР)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.25 Художній музей Dafen (2007 р., Urbanus Architecture & Design Inc. (Китай))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ, ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



2-2 剖面

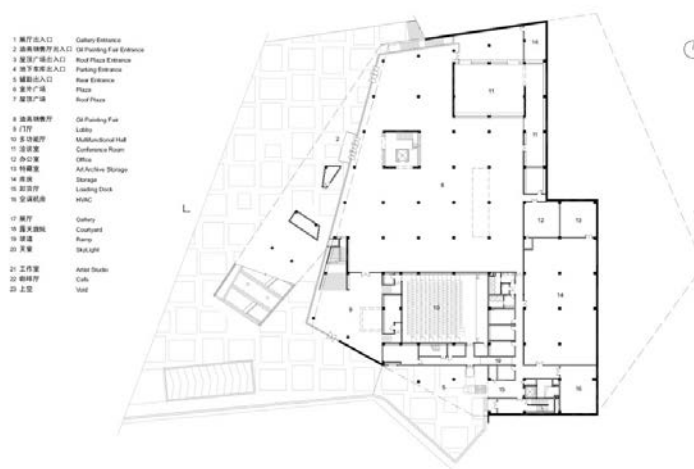


Рис.2.26 Художній музей Dafen (2007 р., Urbanus Architecture & Design Inc. (Китай))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

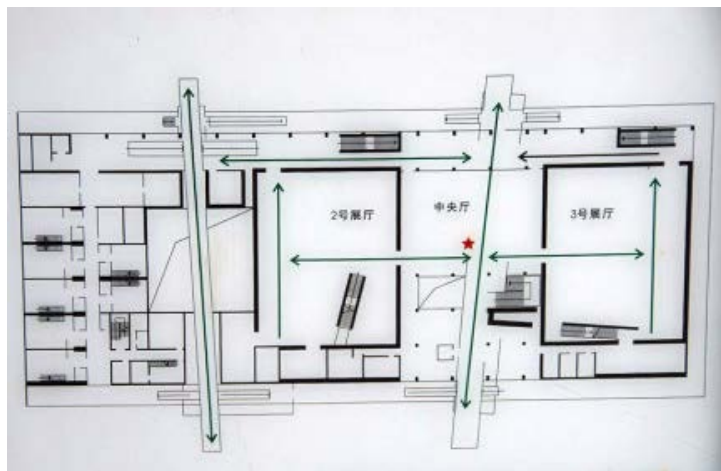


Рис.2.27 Музей сучасного мистецтва в Нінбо (2001–2005 рр., арх. Ван Шу (Китай))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

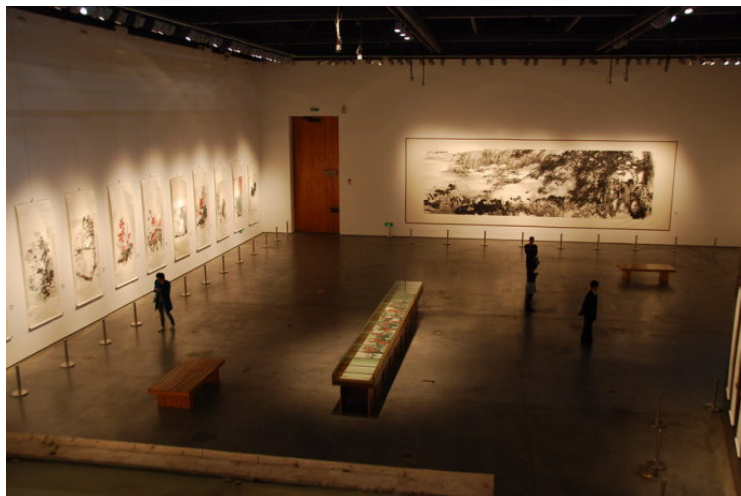


Рис.2.28 Музей сучасного мистецтва в Нінбо (2001–2005 рр., арх. Ван Шу (Китай))

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.29 Іньчуаньський Хан Мейлін художній музей (2015 р.)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

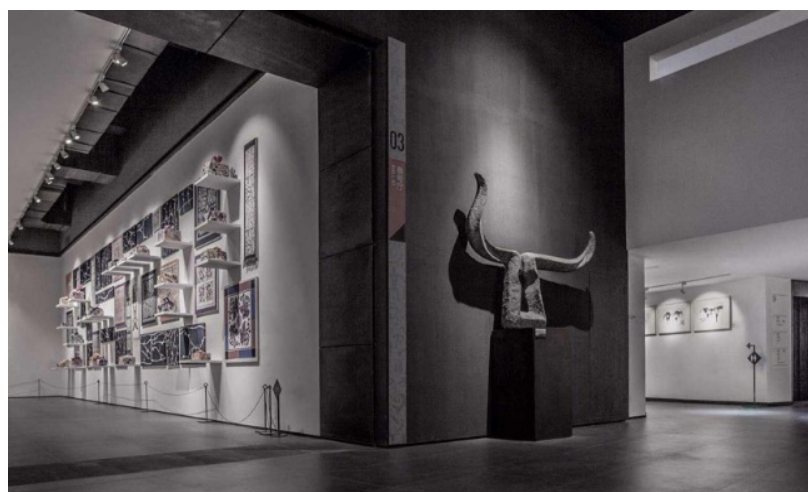


Рис.2.30 Інчуаньський Хан Мейлін художній музей (2015 р.)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.31 Музей гуманітарних наук і мистецтв у Чжунцзяцзяо Шанхай (2010 р., Zhujiajiao Museum of Humanities & Arts, *англ.*).

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ

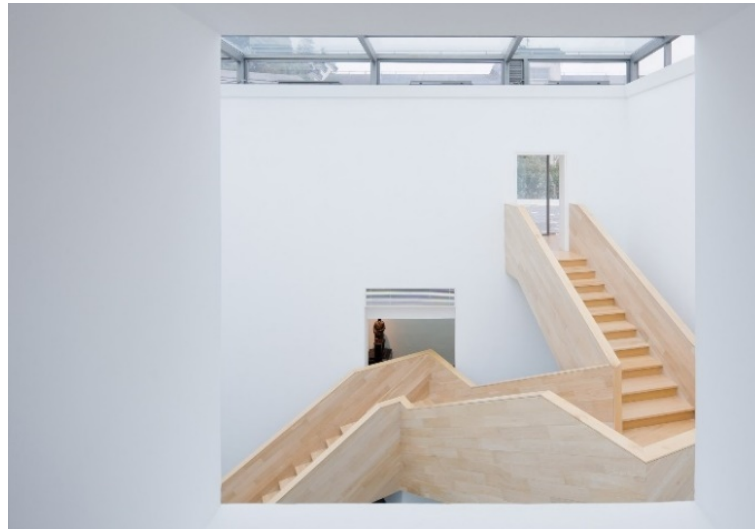


Рис.2.32 Музей гуманітарних наук і мистецтв у Чжуцзяцзяо Шанхай (2010 р., Zhujiajiao Museum of Humanities & Arts, *англ.*).

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.33 Музей Сучжоу (І.Пей, США)

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ТА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ
МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ,
ЩО ВІДНОСЯТЬСЯ ДО ІНТРОВЕРТИВНОГО ТИПУ



Рис.2.34 Музей Сучжоу (І.Пей, США)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

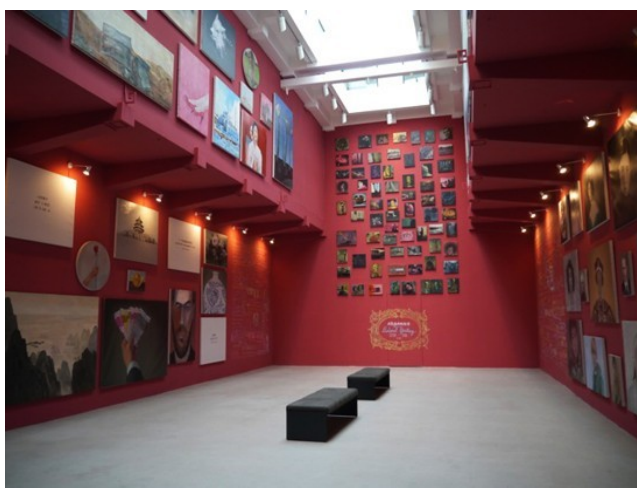


Рис.3.1 Музей сучасного мистецтва Rockbund (2005 р., Д. Чіпперфілд, Великобританія)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ



Рис.3.2 Музей сучасного мистецтва Rockbund (2005 р., Д. Чіпперфілд, Великобританія)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

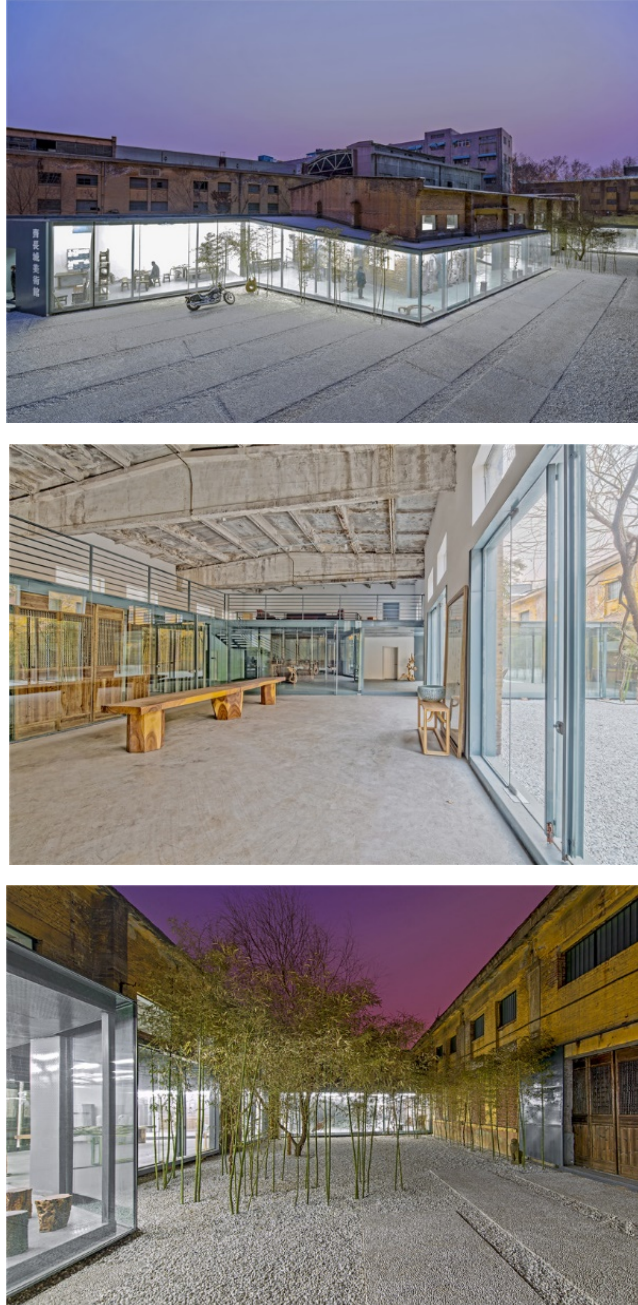


Рис. 3.3 Музей сучасного мистецтва у Цзибо (2015 р., архітектурна фірма Archstudio)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

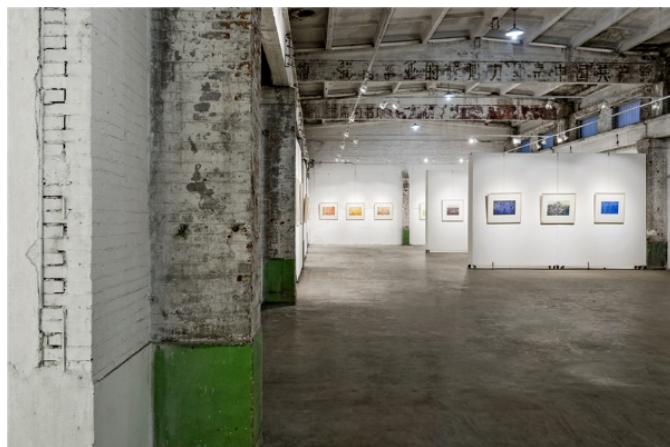
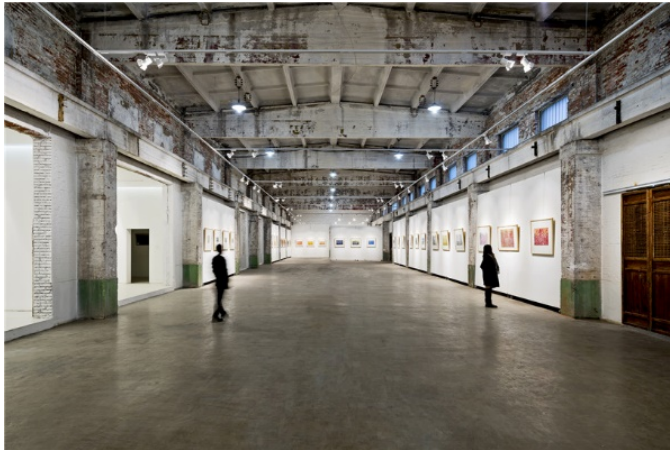


Рис. 3.4 Музей сучасного мистецтва у Цзи Бо (2015 р., архітектурна фірма Archstudio)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

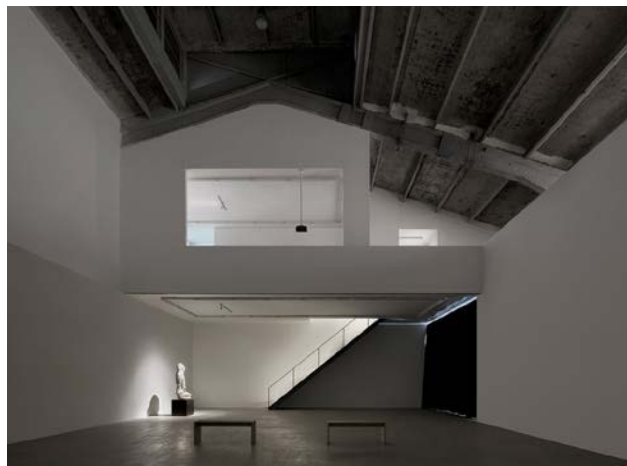


Рис.3.5 Музей M WOODS у Пекіні (2016 р., студія Vector Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ



Рис.3.6 Музей M WOODS у Пекіні (2016 р., студія Vector Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

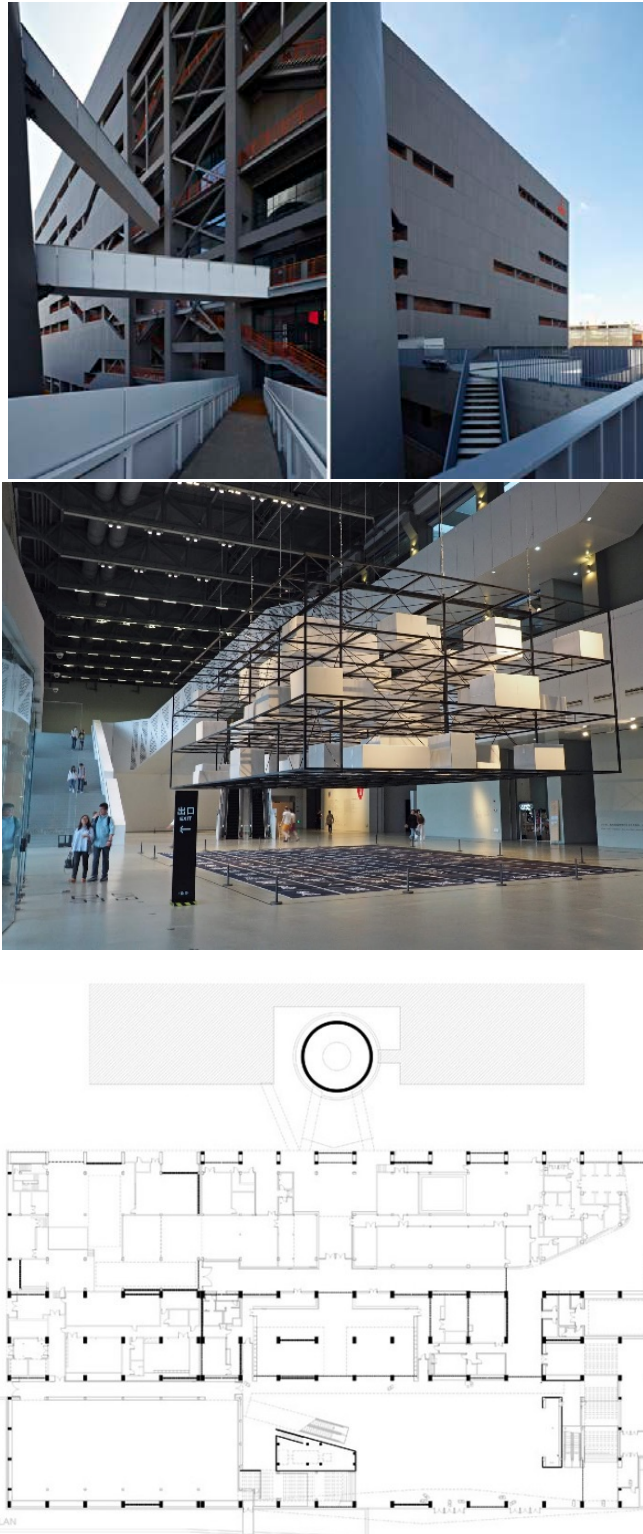


Рис.3.7 Power Station of Art (2011 р, Original Design Studio (KHP))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

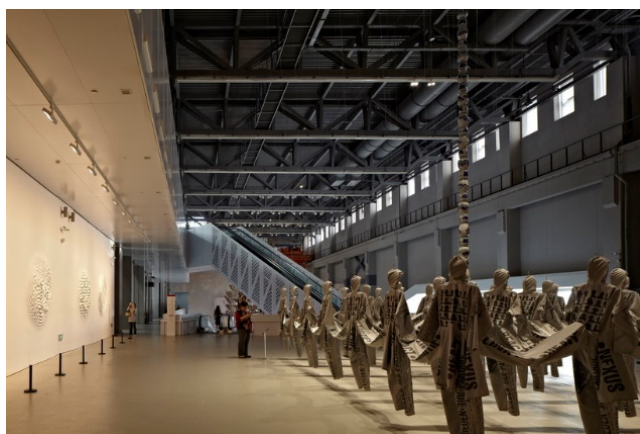


Рис.3.8 Power Station of Art (2011 р, Original Design Studio (KHP))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

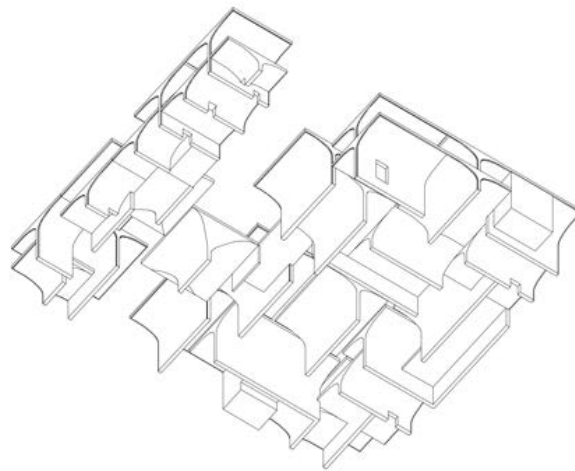
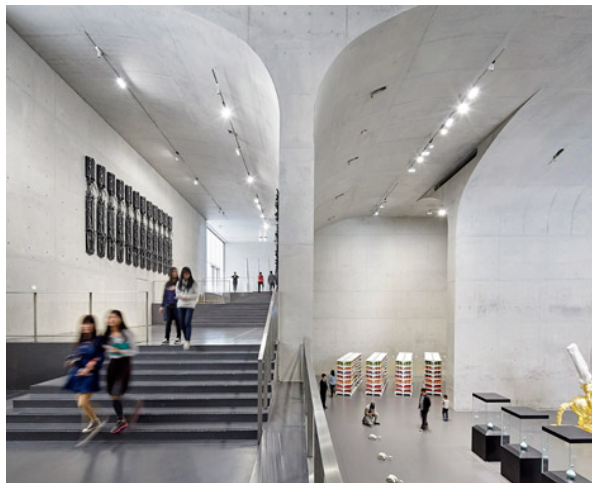


Рис.3.9 Галерея сучасного мистецтва в Шанхаї (фірма Shanghai firm Atelier Deshaus (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

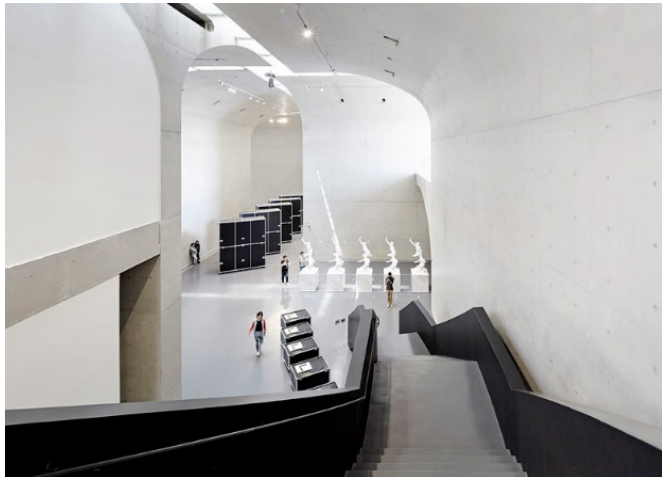


Рис.3.10 Галерея сучасного мистецтва в Шанхаї (фірма Shanghai firm Atelier Deshaus (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

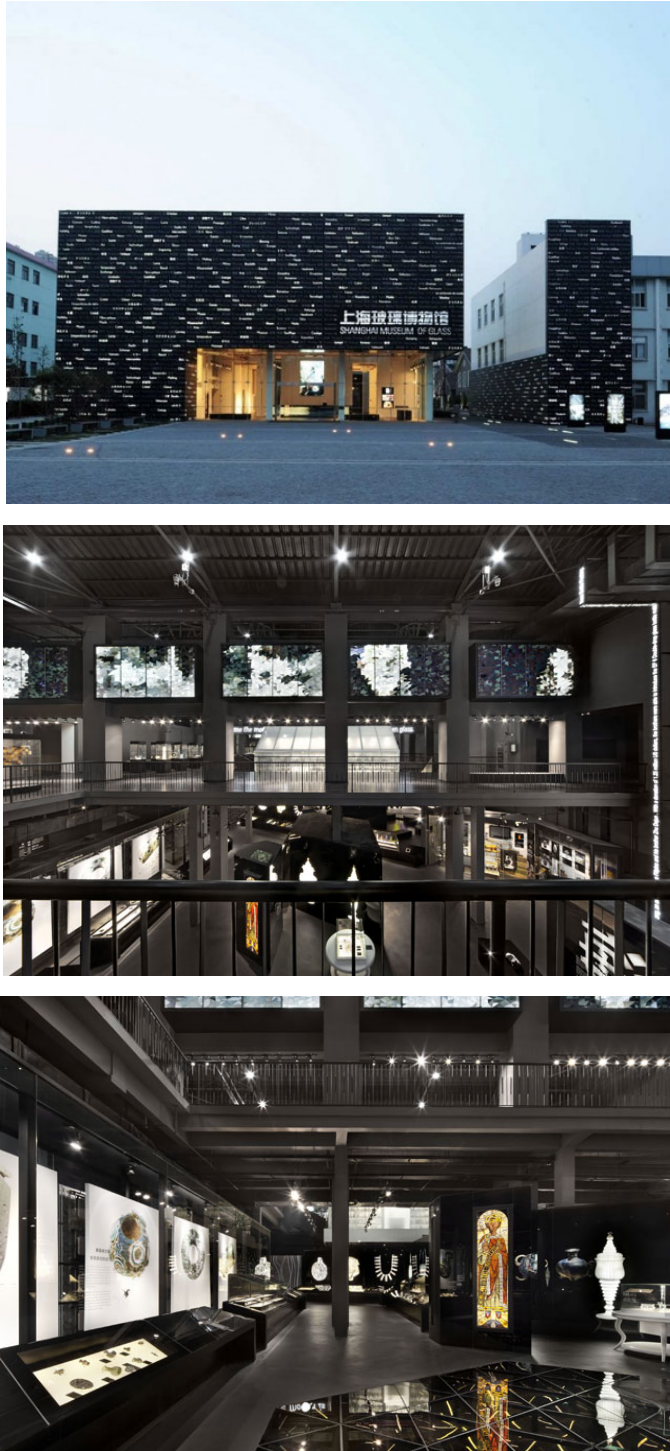


Рис.3.11 Шанхайський музей скла (2011 р., Shanghai Art Design Company (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

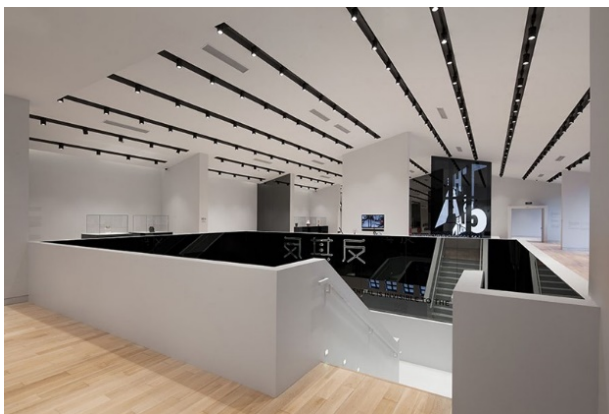
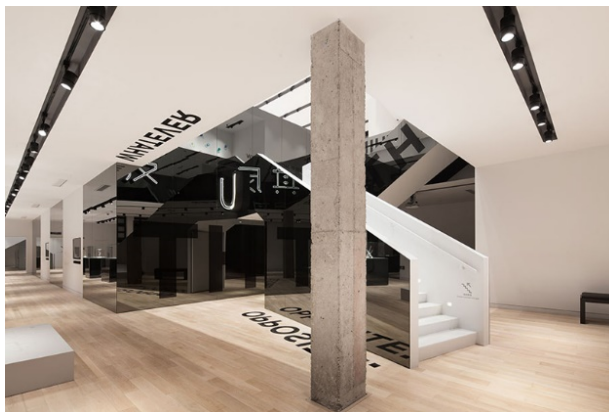
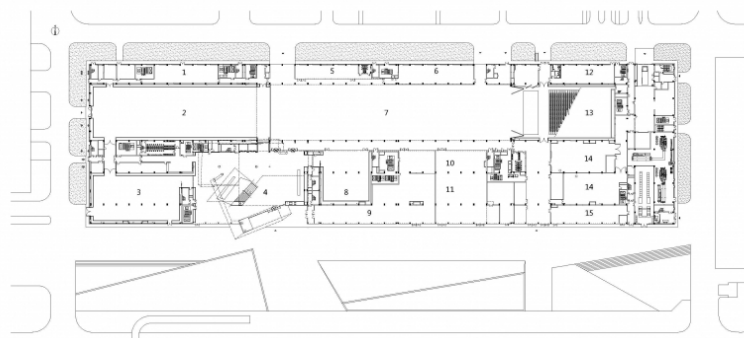


Рис.3.12 Шанхайський музей скла (2011 р., Shanghai Art Design Company (КНР)

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ



Level 1

9.9.10.09

- | | | |
|------------------------|-------------------------|---------------------|
| 1 Artist Studio 艺术家工作室 | 6 VIP VIP室 | 11 Restaurant 餐厅 |
| 2 Big Box 大盒子空间 | 7 Courtyard 中心庭院 | 12 Dressing 更衣室 |
| 3 Medium Box 中盒子空间 | 8 Small Box 小盒子空间 | 13 Black Box 黑盒子空间 |
| 4 Lobby 大厅 | 9 Design Bookstore 设计书店 | 14 Art Storage 艺术库房 |
| 5 Cafe 咖啡厅 | 10 Art Bank 艺术银行 | 15 Film Shop 电影商店 |

Рис. 3.13 Minsheng Музей сучасного мистецтва в Пекіні
(архітектурна фірма Studio Pei-Zhu. (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ



Рис. 3.14 Minsheng Музей сучасного мистецтва в Пекіні
(архітектурна фірма Studio Pei-Zhu. (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

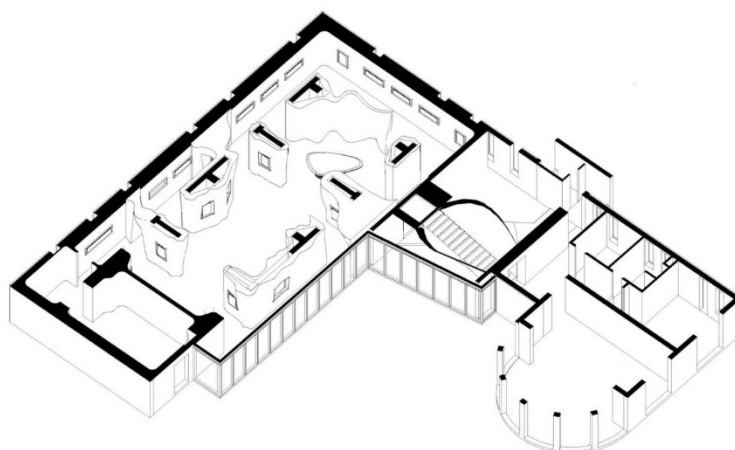
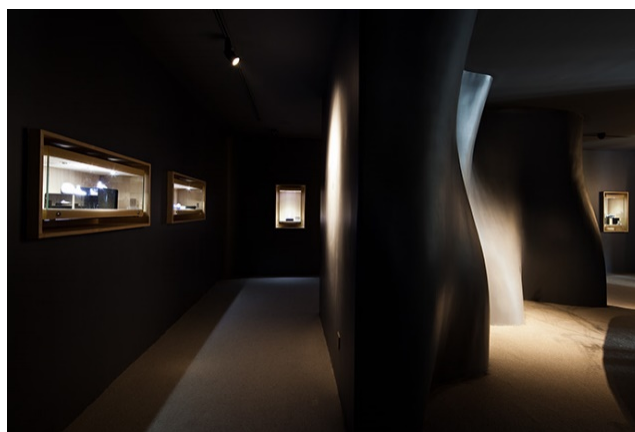


Рис. 3.15 Музей нефритового мистецтва (Jade art museum, *англ.*) (2013 р., група Archi–Union Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ



Рис. 3.16 Музей нефритового мистецтва (Jade art museum, *англ.*) (2013 р., група Archi–Union Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

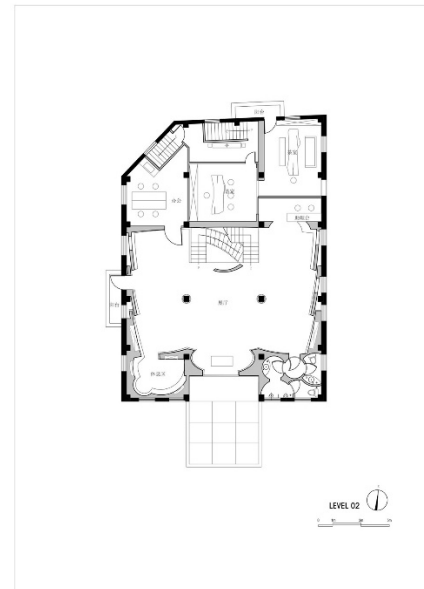
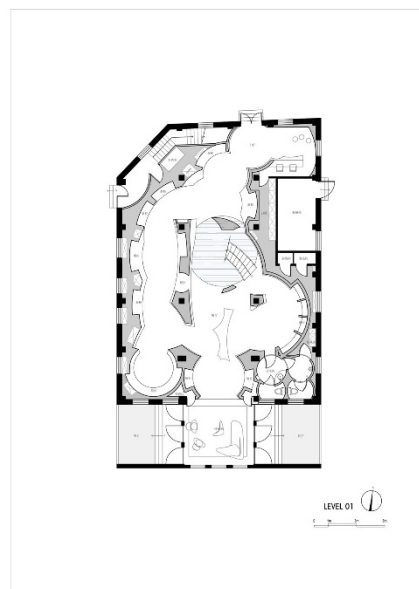


Рис. 3.17 Музей нефриту у Шанхаї (Jade museum, *англ.*) (2016 р. група Archi–Union Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

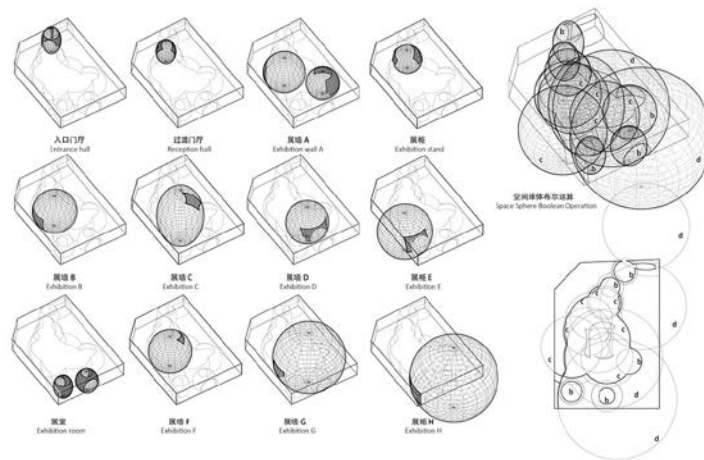


Рис. 3.18 Музей нефриту в Шанхаї (Jade museum, *англ.*) (2016 р. група Archi–Union Architects (КНР))

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ
РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ

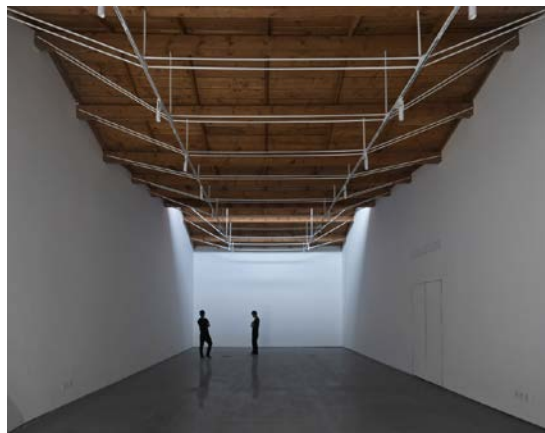


Рис.3.19 Картинна галерея в Шанхаї у районі Вест-Бунд (група Archi-Union Architects (КНР))

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Музей народного мистецтва, район Сунчжуан м.Пекин (2012 р. Daipu Architects);
2. Весняний художній музей (Spring Art Museum, англ.), район Сунчжуан м.Пекин (2010–2015 рр., Praxis D'Architecture (КНР));
3. Музей культури Тяньцзіньського мосту (Tianjin Bridge Culture Museum, англ.), м. Тяньцзінь (2009 р., Beijing Sunlay Architectural Design (КНР));
4. Художній музей Тайюань, м. Тайюань (2011 р., арх. Престон Коен (США));
5. Художня галерея Ордос, м.Ордос Внутрішня Монголія (Ordos Art Gallery, англ.) (2001–2007 рр. , DnA (КНР));
6. Галерея Yu Qingcheng, м.Тяньцзінь (архітектурна студія Zhanghua (КНР));
7. Люйюанський музей кам'яної скульптури, м. Ченду (Luyeyuan stone sculpture museum, англ.), (2002 р., архітектурна група Jiakun architects (КНР));
8. Музей Синьцзин Чжі, м.Ченду (2011 р., арх. Кенго Кума);
9. Музей народного мистецтва Китайської академії мистецтв (Folk-art galleries for China Academy of Arts, англ.), м. Ханчжоу (японська фірма Kengo Kuma & Associates під керівництвом Кенго Кума);
10. Художній музей Нанкін Сифанг (Nanjing Sifang Art Museum англ.), м. Нанкін (2011р, арх. Стівен Холл, США);
11. Художній музей Китайської академії красних мистецтв, м. Пекин (арх. Арата Ісозакі (Японія));
12. Художній музей Сончжуан (Songzhuang), м.Тунчжоу (2008 р., група DnA (Design and Architecture) КНР);
13. Художній музей Dafen, с.Дафен м.Шеньчжень, (2007 р., Urbanus Architecture & Design Inc. (КНР));

14. Музей сучасного мистецтва в Нінбо (2001–2005 рр. Ван Шу (Китай)
15. Інчуанський Хан Мейлін художній музей, м.Інчуан (2015 р., Beijing Trycool Culture & Art Development Co., Ltd.);
16. Музей гуманітарних наук і мистецтв у Чжуцзяцзяо, м.Шанхай (Zhujiajiao Museum of Humanities & Arts, *англ.*) (2010 р.);
17. Музей Сучжоу, м.Суджоу (І.Пей, США);
18. Музей сучасного мистецтва Rockbund, м. Шанхай (2005 р., Д. Чіпперфілд, Великобританія);
19. Музей сучасного мистецтва у Цзи Бо (2015 р., архітектурна фірма Archstudio);
20. Музей M WOODS, м. Пекін (2016 р., студія Vector Architects (КНР);
21. Power Station of Art, м. Шанхай (2011 р, Original Design Studio (КНР);
22. Галерея сучасного мистецтва у Шанхаї (фірма Shanghai firm Atelier Deshaus (КНР);
23. Шанхайський музей скла (2011 р., Shanghai Art Design Company (КНР);
24. Minsheng Музей сучасного мистецтва, м.Пекін (архітектурна фірма Studio Pei–Zhu (КНР).
25. Музей нефритового мистецтва (Jade art museum, *англ.*), м.Шанхай (2013 р., група Archi–Union Architects (КНР).
26. Музей нефриту м.Шанхай (Jade museum, *англ.*) (2016 р. група Archi–Union Architects (КНР).

ДОДАТОК Б

ТИПОЛОГІЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ

ЕКСТРАВЕРТИВНІ	<p>- візуально відкриті екстер'єрному оточенню експозиційні простори;</p> 
ІНТРОВЕРТИВНІ	<p>- ізольовані від навколишнього оточення простори, що концентрують увагу глядача виключно на творах мистецтва;</p> 

Табл. Б. 1 Типологія організації експозиційних просторів у художніх музеях КНР

**ПЕРЕУСВІДОМЛЕННЯ ОЗНАК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
В ДИЗАЙНІ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ
ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КИТАЮ**








	<p>система традиційних понять щодо формування гармонійних відносин між природою і людиною реалізується через відсутність кордонів й протиставлення зовнішньому середовищу</p>	
	<p>у планувальній організації огляду експозиції рух вгору сприймається як символічне сходження до неба, а можливість обрання напрямку огляду як концепт про природність знаходження в світ</p>	
	<p>реалізація у нових варіаціях планувального рішення традиційного житлового дому із так званим u-подібним планом</p>	
	<p>застосування матеріалів, традиційних для даної місцевості, або ж повторне використання елементів, що вже були у вжитку чи їх виготовлення за старими технологіями</p>	

Табл. Б.2. Переусвідомлення ознак національної ідентичності в дизайні експозиційних просторів художніх музеїв Китаю

ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КНР

ЕКСТРАВЕРТИВНИЙ ТИП

	<p>наявність денного світла та візуального зв'язку із екстер`єрним середовищем;</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ○ застосування білих експозиційних поверхонь; ○ використання білого для інших поверхонь інтер`єру, що візуально розширює простір;
	<p>тональні контрасти</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ між світлою площиною стін і темною підлогою або стелею
	<p>динамічне формоутворення шляхом застосування:</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ ламаних або криволінійних площин стін, ○ -похилої поверхні підлоги, ○ ритмічно організованих членувань стелі, ○ перетину під різними кутами поверхонь стелі і стін

Табл. Б.3 Підходи та засоби дизайну експозиційних просторів художніх музеїв КНР, виконаних за екстравертивним типом

ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ КНР

ІНТРОВЕРТИВНИЙ ТИП

	<p>збереження традиції застосування білої експозиційної стіни;</p>
	<p>розсіяне природне світло;</p>
	<p>динамічне формоутворення завдяки використанню</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ перепадів рівня стелі; ○ похилим стінам; ○ криволінійним дугоподібним елементам;
	<p>обмежено застосовується тональний контраст за умови відсутності денного світла</p>

Табл. Б.4 Підходи та засоби дизайну експозиційних просторів художніх музеїв КНР, що виконані за інтровертивним типом

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ КИТАЮ

ЗБЕРЕЖЕННЯ ХАРАКТЕРИСТИК ПРОСТОРУ, ЯКИЙ ПЕРЕПРОФІЛЮЄТЬСЯ

	<p>збереження об'ємно-просторової і конструктивної системи інтер'єру</p>
	<p>консервація принципів елементів, які транслюють «пам'ять місця»</p>
	<p>контраст між гладкими білими експозиційними площинами і</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ законсервованими поверхнями, що зберігають патину часу;
	<p>контраст між гладкими експозиційними площинами і</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ виявленим технологічно-комунікаційним обладнанням;

Табл. Б.5 Засоби дизайну експозиційних просторів художніх музеїв КНР, рішення яких ґрунтується на збереженні характеристик простору, що перепрофілюється

ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ХУДОЖНІХ ЕКСПОЗИЦІЙ В ОБ'ЄКТАХ РЕНОВАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ КИТАЮ

ЗМІНИ В ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОМУ РІШЕННІ СПОРУДИ

	<p>збереження традиції застосування білої експозиційної стіни;</p>
	<p>ахроматичне рішення</p>
	<p>прийом контрасту:</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ тональний між білими поверхнями стін й окремими конструктивними складовими (підлогою, стелею, сходами і т.ін.); ○ світловий між яскраво освітленими і затіненими зонам;
	<p>збереження автентичних поверхонь використовується вкрай обмежено</p>

Табл. Б.6 Художні музеї КНР, що виконані у об'єктах реноваційної архітектури. Засоби дизайну експозиційних просторів, рішення яких ґрунтується на зміні в конструкції або об'ємно-просторовому рішенні споруди