

3. Tananaeva, L. I. (2006), *Tri lika pol'skogo moderna* [Three faces of Polish modernism], Saint Petersburg, Aleteyya. (in Russian).
4. Freyd, Z. (1990), *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
5. Boy-Zelenski, T. (2015), *Słówka* [Words], Warszawa, Iskry. (in Polish).
6. Dobrowolsky, T. (1948), *Polskie malarstwo portretowe* [Polish portrait painting], Krakow, PAV. (in Polish).
7. Dobrowolsky, T. (1963), *Sztuka mlodej polski* [Young Polish art], Warszawa, PWN. (in Polish).
8. Kozłowski, J. (1986), *Proletariacka Młoda Polska Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914* [Proletarian Young Polish Visual Arts and their creators in the life of the Polish proletariat 1878–1914], Warszawa, Arkady. (in Polish).
9. Krzysztofowicz-Kozakowska, S. (2004), *Sztuka Młodej Polski* [The Art of Young Poland], Krakow, Kluszczyński. (in Polish).
10. Lorentowicz, Jan (1908), *Młoda Polska. 1* [Young Poland. 1], Warszawa, ST. Sadowski Bookstore. (in Polish).
11. Lorentowicz, Jan (1909), *Młoda Polska. 2* [Young Poland. 2], Warszawa, ST. Sadowski Bookstore. (in Polish).
12. Lorentowicz, Jan (1913), *Młoda Polska. 3* [Young Poland. 3], Warszawa, print of the Tow. Acc. S. Orgelbrand S. (in Polish).
13. Przybyszewski, St. (1899), *Confiteor, Życie* [Life], no. 1, pp. 1–4. (in Polish).
14. Weir, D. (1995), *Decadence and the Making of Modernism*, Boston, University of Massachusetts Press. (in English).
15. Weiss, T. (1987), *Legenda i prawda Zielonego Balonika* [The legend and truth of the Green Balloon], Krakow, Literary. (in Polish).

УДК 747:069:727 “19–20”

Ван Чжаохуй

ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВОГО РІШЕННЯ МУЗЕЙНИХ СПОРУД (XX–XXI СТОРІЧЧЯ)

У статті визначено проблеми в організації художніх музеїв XX – початку XXI ст., відповіді на які стали відправною точкою в пошуку нових архітектурно-дизайнерських рішень експозиційних просторів. Розглянуто видатні музейні споруди, об'ємно-просторова і організаційна структура котрих стала відповіддю на актуальні проблеми, що характеризують етапи розвитку музейної експозиції.

Показано, що хронологічно першим постало питання про формування експозиційного інтер'єру як відкритого простору. З другої половини XX ст. визначилися питання організації музею як поліфункціональної установи. В цей же період відбуваються пошуки розв'язання проблеми театралізації художнього простору. На початку XXI ст. музейний простір уже розглядають як масштабний мистецький об'єкт, дизайн котрого формується як синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиційних засобів і самих експонатів.

Ключові слова: музей, експозиційний дизайн, архітектура, простір, проблема.

**ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ
И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО
РЕШЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ СООРУЖЕНИЙ (XX–XXI ВЕК)**

В статье определены проблемы в организации художественных музеев XX – начала XXI века, ответы на которые послужили отправной точкой в поиске новых архитектурно-дизайнерских решений экспозиционных пространств. Рассмотрены выдающиеся музейные сооружения, объемно-пространственная и организационная структура которых стала ответом на актуальные проблемы, характеризующие этапы развития музейной экспозиции.

Показано, что хронологически первым встал вопрос о формировании экспозиционного интерьера как открытого пространства. Со второй половины XX века стал актуальным вопрос организации музея как полифункционального учреждения. В этот же период происходят поиски решения проблемы театрализации художественного пространства. В начале XXI в. музейное пространство уже рассматривается как масштабный художественный объект, дизайн которого формируется как синтетическое действие, основанное на взаимосвязи архитектуры, экспозиционных средств и самих экспонатов.

Ключевые слова: музей, экспозиционный дизайн, архитектура, пространство, проблема.

Wang Zhaohui

**PROBLEMS OF EXPOSITION ORGANIZATION OF ART MUSEUMS
AND THEIR INFLUENCE ON THE FORMATION OF A NEW ARCHITECTURAL
AND SPATIAL SOLUTION OF MUSEUM STRUCTURES (XX–XXI CENTURY)**

Searches for new approaches to museum representation of art in the twentieth century were associated with current trends of the artistic world, as well as changes in the attitude towards the very work of art as an object of perception.

The purpose of this publication is to identify problems in the organization of art museums throughout the 20th – early 21st centuries, the solution of which served as a starting point in the search for new architectural and design solutions for exposition spaces.

Formation process of architectural space of art museums in the first half of the 20th century was marked by a new approach associated with the transition from a closed, rigidly defined scheme to an open, free planning system. The project of Frank Lloyd Wright for the Guggenheim Museum in New York (USA, 1943–1959) was one of the first implementations of this solution. The scheme for organizing the viewing of the exposition was the novelty. The visitor's route starts from the upper exhibition spaces, an open spacious atrium dominates in the space and descent occurs along the walls, along a screw ramp.

The second half of the twentieth century was characterized by an orientation toward the polyfunctionality of structures in the aspect of museum design. The National Center of Art and Culture of Georges Pompidou in Paris was an important museum building, noted for its novelty. It was designed by Richard Rogers and Renzo Piano (1969–1977). The center united a modern art museum with a cinema-center, a music archive, a library, a restaurant, a bar and a shop, including a public square in front of the building and observation deck at the top. This building marked the formation of a new concept of the museum as an entertainment institution, which later received its active development.

By the end of the 20th century, under the influence of changes in the social demands of society, many museums became cultural and leisure centers, and their spaces acquire one more function, it is gaming function. The Guggenheim Museum in Bilbao (Spain), designed by architect Frank Gehry (1997) is an epochal construction in the development of museum architecture. It was immediately recognized as one of the most spectacular buildings in the world. Its huge interior spaces

represented the notion that modern art requires exhibition spaces of enormous scale and extraordinary character.

The museum practice of the 21st century demonstrates that the modern museum is more aimed at reflecting artistic processes than names in its space. The architectural and spatial organization of interiors of art museums today carries semantic meanings, conditioned by cultural background of a society. The Tate Gallery in London (UK, 2000), housed in the building of a former power station is a famous example. Exposition design of art collection of the 20th–21st centuries is organized in such a way that each block represents a complete finished picture of art of a certain period, refracted through the prism of modernity.

Thus, a number of problems have been identified that have influenced the development of exposition spaces of art museums. Chronologically, the first question was raised about the formation of exposition interior as an open space, allowing the visitor to organize his own route. The Guggenheim Museum in New York (USA, 1959) under the project of Frank Lloyd Wright is a significant construction that marked the new principle of interior space organization.

From the second half of the twentieth century, the problem of organizing the museum as a polyfunctional institution, formed in the framework of new concept of the museum as an entertaining cultural center was identified. The National Center of Art and Culture of Georges Pompidou in Paris became an epochal building designed by Richard Rogers and Renzo Piano (1969–1977). In the same period, there have been searches for the solution of the problem of theatricalization of artistic space. Architectural design solution of the Guggenheim Museum in Bilbao (Spain), designed by Frank Gehry (1997) was the virtuosic outcome of the problem.

By the beginning of the 21st century, museum space was viewed as a large-scale art object, whose design is formed as a synthetic action based on interrelation of architecture, exposition means and exhibits themselves. The problem lies in the orientation of exposition design to maintain reflexive interaction of space with the objects of art that it contains. An example of its successful solution is the design of exhibition space of the Tate Gallery in London (UK, 2000), housed in the building of the former power station.

Key words: *museum, exposition design, architecture, space, problem.*

Пошуки нових підходів до музейної репрезентації мистецтва у ХХ ст. були пов'язані з актуальними тенденціями художнього світу, а також змінами у ставленні до самого твору мистецтва як об'єкта сприйняття. Початок ХХ ст. був характерним зверненням до ірраціональних способів пізнання. У результаті цього твори мистецтва сприймали як замкнений світ, доступний лише до інтуїтивного осягнення. Таке світосприйняття спричинило і нові способи існування твору в просторі музею. Замість простого “виставлення” робіт на показ музей прагнув акцентувати увагу глядача на художній індивідуальності кожного окремого твору за допомогою архітектурних і експозиційних засобів.

Важливо зазначити, що простір сучасного музею мистецтв є цілісним організмом, де архітектура та експозиційний дизайн – це єдина система, підпорядкована загальним завданням. Відповідно, архітектурно-просторові й експозиційні рішення залежні від загальних тенденцій та відповідають на одні й ті ж питання.

Серед ґрунтовних сучасних досліджень, близьких до проблематики публікації, варто виділити дисертаційну роботу М. Майстровської [3]. У ній послідовно простежені композиційно-художні тенденції у зміні формоутворення музейної експозиції, пов'язані з трансформаціями, що відбуваються в мистецтві та суспільстві. Автор зазначив, що нині вже зруйновано уявлення про музеї, “... як про статичну установу культури”. Вона наголосила, що “... нові життєдіяльні форми і функції експозиції та експозиційного дизайну виробляють й активізують її головні еволюційні якості – “гнучкість” і “динамізм” [3]. Важливою публікацією, в якій стисло представлено етапи розвитку музейної експозиції протягом ХХ століття, окреслено нові принципи її формування вже на порозі ХХІ ст., є стаття дослідниці М. Салтанової [5]. Серед зарубіжних досліджень роботою, що дає основу для розуміння взаємозв'язку архітектурної форми музею і його функції, стала публікація професора візуального мистецтва Іллінойського університету Ларрі Шінера “Архітектура і мистецтво:

естетика художнього музею” [10]. У цьому есе автор на прикладі восьми знакових сучасних художніх музеїв досліджує питання взаємозв'язку архітектури і мистецтва у контексті філософії архітектури, приділяючи особливу увагу проблемам функції та символіки.

Мета статті – визначити проблеми в організації художніх музеїв протягом XX – початку XXI століття, розв'язання яких послугувало відправною точкою у пошуку нових архітектурно-дизайнерських рішень експозиційних просторів.

Процес формування архітектурного простору художніх музеїв у XX ст. був відзначений новим підходом, пов'язаним із переходом від закритої, жорстко заданої схеми, до вільної системи планування. Організація експозицій художніх музеїв, побудованих у XIX столітті, відбувалась у просторі анфіладної системи планування. Таке рішення давало змогу демонструвати певну хронологічну послідовність, але однозначність шляху проходження глядача у той же час обмежувала можливості представлення художньої експозиції. Набагато органічнішим для створення такого роду експозицій стала ідея відкритого простору, яка може бути розчленована 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 та філантропа Соломона Гуггенхайма на створення незвичайного музею для розміщення його зростаючої приватної колекції творів мистецтва. Згідно із задумом архітектора будівля музею набула органічної форми, позначеної 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 гвинтовим пандусом. У просторі інтер'єру домінує відкритий просторий атриум, що завершується великим світловим ліхтарем. У відвідувача, який іде вниз по рампі, постійно змінюється зорова перспектива, і він буквально на кожному кроці має змогу поглянути на експозицію з нової точки зору [8].

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 з кіноконцертним залом, музичним архівом, бібліотекою, рестораном, баром і магазином, охоплюючи публічну площу перед будівлею та оглядовий майданчик нагорі. Ця споруда ознаменувала формування нової концепції музею як розважального закладу, котра надалі, відповідаючи новим запитам суспільства, набула активного розвитку. Незважаючи на нестандартність фасадного рішення, інтер'єр було розроблено як великий відкритий майданчик, сформований із урахуванням потреб експозицій, завдяки чому інтер'єр не суперничав з мистецтвом. Таким чином, 80-і роки XX століття, з появою нового за функціональним наповненням музейного закладу, стали початком формування тенденції, яка ґрунтується на тому, що архітектура музеїв може і повинна охоплювати привабливі простори для нових видів діяльності [10].

Зміни у соціальних запитах суспільства привели до того, що до кінця XX ст. багато музеїв поступово стали культурно-дозвільними центрами, а їх простір набув ще однієї функції – ігрової. Виникнення, а потім дедалі більше поширення масової культури змусили державні й приватні музеї і галереї до необхідності вести конкурентну боротьбу за відвідувача, за його увагу. “З комори цінностей, доступної лише вузькому колу дослідників та цінителів, музей поступово прагне перетворитися на театр культури” [4, с. 43]. Тенденція до зростання рекреаційних потреб сучасного суспільства не могла не позначитися на характері експозиційного простору. “Зі звичного вмістилища експонатів музей давно трансформувався у найнесподіваніші образи. Сьогодні він став місцем, де поряд зі звичайними екскурсіями часто відбуваються явища, традиційніші для театру, концертного залу, атракціону або масового майданного дійства” [6, с. 124]. Різноманітні концерти і спектаклі, дефіле та презентації, перформанси й хепенінги все активніше стають невід'ємною частиною функціонування музеїв і галерей, особливо у великих містах світу. Результат цього – театралізація художнього

простору, розширення діапазону запозичених з інших галузей 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 дедалі відкритішим для широкої публіки. Тенденція до надання великого спектру різноманітних послуг (від культурно-дозвіллевих 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.). Будівля, що спроектував архітектор Френк Гері, відразу була визнана однією з найвидовищніших у світі в стилі деконструктивізму. Важливо, що для більшості цей музей почав ототожнюватися із самим містом і його відродженням, оскільки в минулому це був умираючий промисловий центр, який через прояви баскського тероризму відвідувала незначна кількість туристів. Тепер туристи приїжджають, щоб побачити один з шедеврів архітектури, який створений із блискучих титанових криволінійних поверхонь, що формують скульптурний об'єм. Новизною відрізняється і вирішення інтер'єру. Атріум розвивається у висоту на 55 метрів і нагадує гігантську металеву квітку, від якої розходяться протяжні обсяги, де розташовані анфілади виставкових залів для різних експозицій. Величезні внутрішні простори були не просто даниною гігантоманії з боку Ф. Гері, а й відобразили переконаність режисера музею Томаса Кренса в тому, що сучасне мистецтво потребує виставкових просторів величезного масштабу й надзвичайного характеру. За твердженням Ф. Гері, більшість художників хочуть бачити свої роботи в музеї, який сам собою є сильним твором мистецтва. Проте під впливом консультацій із представниками музею архітектор розробив свій проект таким чином, що надав традиційніші прямокутні галереї для ранніх творів модерністського живопису та високі асиметричні галереї з подіумами для творів пізніх модерністських робіт [10].

Висловлюючи ставлення до проблеми створення простору для експонування творів мистецтва, Ренцо Піано, чий Музей Фонду Бейелера (1997 р.) був оцінений як органічна інтеграція архітектури і мистецтва, зазначив наступне: “ви не можете просто будувати нейтральні білі простори. Вони вбивають твори мистецтва так само, як і гіперактивні простори, які роблять будівлю частиною самозадоволення” [9, с. 205].

Музейна практика XXI століття показує, що сучасний музей більше спрямований на відображення у своєму просторі художніх процесів, аніж імен. Так, дослідник проблем репрезентації сучасного мистецтва в просторі музею Ф. Костріц зазначив, що “... можливо, саме проектне бачення завдань сучасного мистецтва підводить до цього. Сучасний погляд на музей, де акцент перенесено “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 залученими в сучасну “територію” мистецтва. Сучасне художнє мислення значною мірою коригує то, що ми називаємо “показом” музейної колекції” [2, с. 151].

Процес формування нових способів організації експозиції актуалізував питання про те, що музейний простір почали розглядати як масштабний мистецький об'єкт, в якому формується синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиції і самих експонатів, будучи при цьому цілісним художнім організмом. І тут доцільно зазначити, що архітектурно-просторова організація інтер'єрів художніх музеїв містить семантичні значення, обумовлені культурним тлом суспільства. Російський культуролог Ю. Іванова у статті “Нові контексти функціонування сучасних художніх творів” охарактеризувала ці зміни. Вона зазначила, що “характерне для XIX – початку XX 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 у даний момент поширені в культурі.

Так, простір “постмодерністських” музеїв, перепланованих з колишніх заводів і електростанцій, або спеціально побудовані для ультрасучасних колекцій будівлі, є великими відкритими просторами з можливістю огляду експонатів з різних сторін та рівнів. Подібні “постмодерністські” музеї розвивають лінійну схему огляду експозиції музею. За складної геометрії музейного простору і можливості вибору напрямку руху з одного залу в інший відвідувач самостійно вибирає порядок огляду й може засвоювати різні елементи світової культурної спадщини у довільному порядку. Але і старі, класичні музеї з поздовжнім розташуванням залів теж починають тяжіти до “нелінійності” або до перебудови постійної експозиції на нових, у нехронологічних засадах або способах інтерпретації класичних експозицій” [1, с. 95].

Ситуацію, що склалася, мистецтвознавець, директор Whitechapel Art Gallery в Лондоні І. Блазвік прокоментувала наступним чином: “Пошук нових способів репрезентації є актуальним відповідно до розвитку сучасного мистецтва. Так, підхід, що покладено в основу постійної експозиції Галереї Тейт у Лондоні, є нині одним з найпопулярніших. Творці нового простору Тейт розмістили в будівлі колишньої електростанції колекцію мистецтва ХХ–ХХІ ст. так, що кожен блок (частина заданого простору) мав становити цілісну закінчену картину мистецтва ХХ ст., до того ж переломлену кризь призму сучасності. Кожен з блоків формували відповідно до заданої теми, якими стали “Навколишнє середовище”, “Тіло”, “Реальне життя”, “Соціум” [7, с. 35].

Важливо зазначити, що на сучасному етапі головною постаттю в організації виставки є її куратор, який вирішує питання репрезентації творів мистецтва і, як результат, їх інтерпретації. Сучасне мистецтво все більше відходить від предметності, не завжди зміст, що закладає автор, лежить на поверхні. Тому фігура посередника виявляється необхідною ланкою між відвідувачами і творами мистецтва. У зв'язку з цим роль музеїв і галерей як просторів репрезентації творів мистецтва неможливо переоцінити. Так, під впливом суспільного запиту, протягом ХХ ст. художні музеї зі сховищ особливо цінних в естетичному плані речей перетворилися поряд з арт-галереями на один з найважливіших інструментів формування культурного ландшафту та організації соціальної взаємодії відвідувачів (від розваги до навчання) [1, с. 98].

Узагальнюючи викладене, можемо констатувати наявність низки проблем, що вплинули на розвиток експозиційних просторів музеїв мистецтв. Хронологічно першим було порушене питання про формування експозиційного інтер'єру як відкритого простору, що дає змогу відвідувачеві самому організувати свій маршрут. Значною будівлею, яка позначила новий принцип організації інтер'єрного простору, є Музей Гуггенхайма в Нью-Йорку (США, 1959 р.) за проектом Френка Ллойда Райта.

Із другої половини ХХ століття окреслилася проблема створення музею як поліфункціональної установи, що сформувалась у рамках реалізації нової концепції організації музею як розважального культурного центру. Епохальною спорудою став Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду в Парижі за проектом Річарда Роджерса і Ренцо П'яно (1969–1977 рр.). У цей же період тривали пошуки шляхів вирішення питання театралізації художнього простору. Віртуозним розв'язанням проблеми стало архітектурно-дизайнерське рішення Музею Гуггенхайма в Більбао (Іспанія), що спроектував Френк Гері (1997 р.).

На початку ХХІ століття музейний простір почали розглядати як масштабний мистецький об'єкт, чий дизайн формується як синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиційних засобів і самих експонатів. Проблема полягає в орієнтації експозиційного дизайну на підтримку рефлексивної взаємодії простору з об'єктами мистецтва, які він містить. Прикладом її успішного вирішення є дизайн експозиційного простору Галереї Тейт у Лондоні (Великобританія, 2000 р.), яка розміщена в будівлі колишньої електростанції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иванова Ю. В. Новые контексты функционирования современных художественных произведений / Ю. В. Иванова // *Studia Culturae*. – 2014. – № 19. – С. 92–101. Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/428/427>.
2. Кострищ Ф. А. Актуальное искусство в пространстве художественного музея. Проблемы репрезентации / Ф. А. Кострищ // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. – 2008. – С. 149–152. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya-problemy-reprezentatsii>.
3. Майстровская М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте архитектуры, искусства, дизайна) : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.06 / М. Т. Майстровская. – М., 2002. – 289 с. Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennyetendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst#ixzz53ahKUbc>.
4. Окладникова Е. А. Этнографический музей сегодня: В поисках перспектив приемлемого будущего / Е. А. Окладникова // *Музей – за горизонтами очевидного. Традиционное искусство в контексте музея*. – СПб. : РАН, МАЭ, 1998. – Вып. 1. – С. 43–50.
5. Салтанова М. В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея / М. В. Салтанова // *Вопросы музеологии*. – 2010. – № 1. – С. 133–140. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-printsipy-v-organizatsii-ekspozitsionnogo-prostranstva-muzeya>.
6. Трошина Т. М. Музей, театр или храм? О некоторых особенностях музейной работы / Т. М. Трошина // *Актуальные проблемы культурологии : материалы науч.-практ. конференции [посвящ. памяти В. И. Колосницына. Екатеринбург, 14–15 апреля 2000 года / М-во образования РФ, Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького]*. – Екатеринбург : изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 123–128.
7. Blazwick I. Showing the Twentieth Century / I. Blazwick, S. Wilson // *TATE Modern. The Handbook* / Edited by Blazwick I., Wilson S. – London, 2000. – 272 p.
8. Gibson E. Frank Lloyd Wright subverted typical art-gallery layouts with spiral Guggenheim museum / Eleanor Gibson // *Dezeen*. – 2017. – 9 June. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://www.dezeen.com/2017/06/09/solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-city>.
9. Jodidio P. Architecture : Art / Philip Jodidio. – Munich : Prestel Verlag, 2005. – 224 p.
10. Shiner L. Architecture vs. Art : The Aesthetics of Art Museum Design / Larry Shiner // *Contemporary Aesthetics (CA)*. – 2007. – Vol. 5. – Режим доступа : <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0005.009/--architecture-vs-art-the-aesthetics-of-art-museum-design?rgn=main;view=fulltext>.

REFERENCES

1. Ivanova, Yu. V. (2014). New contexts of the functioning of contemporary artistic works, *Studia Culturae* [Studia Culturae], no. 19, 92–101, available at: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/428/427>. (in Russian).
2. Kostrishch, F. A. (2008). Actual art in the space of an art museum. Problems of representation, *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University], pp. 149–152, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya-problemy-reprezentatsii>. (In Russian).
3. Maystrovskaya, M. T. (2002), “Compositional and artistic trends in the formation of the museum exposition (in the context of architecture, art, design, Thesis abstract for *doctor’s Sciences* (p. 22). Moscow. available at: <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennyetendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst#ixzz53ahKUbc>. (in Russian).
4. Okladnikova, Ye. A. (1998), *Ethnographic museum today : In search of prospects for an acceptable future, Muзей — za gorizontami ochevidnogo. Traditsionnoye iskusstvo v kontekste*

- muzeya* [Museum – beyond the horizons of the obvious. Traditional art in the context of the museum], Issue 1, St. Petersburg, RAN, MAE, pp. 43–45. (in Russian).
5. Saltanova, M. V. (2010), The principles of game in organization of exhibition's space of contemporary museum, *Voprosy muzeologii* [Questions of Museology], no. 1, pp. 133–140. available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-printsipy-v-organizatsii-ekspozitsionnogo-prostranstva-muzeya>. (in Russian).
 6. Troshina, T. M. (2001), A museum, a theater or a temple? On some features of museum work, *Aktual'nyye problemy kul'turologii* [Actual problems of culturology] Proceedings of scientific-practical conference, Ekaterinburg, April 14–15, 2000, Ekaterinburg, Publishing house of the Ural University, pp. 123–128. (in Russian).
 7. Blazwick, I. & Wilson, S. (Eds). (2000), Showing the Twentieth Century, *TATE Modern. The Handbook*, Edited by Blazwick I., Wilson S, London. (in English).
 8. Gibson, E. (2017, 9 June). Frank Lloyd Wright subverted typical art-gallery layouts with spiral Guggenheim museum. *Dezeen*. available at: <https://www.dezeen.com/2017/06/09/solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-city>. (In English).
 9. Jodidio, P. (2005), *Architecture : Art*, Munich, Prestel Verlag. (in English).
 10. Shiner, L. (2007). *Architecture vs. Art : The Aesthetics of Art Museum Design. Contemporary Aesthetics (CA)*, Vol. 5. available at: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0005.009/--architecture-vs-art-the-aesthetics-of-art-museum-design?rgn=main;view=fulltext>. (In English).

УДК 712.253 Гульд:94(477.73) “17/18”

Валерій Атланов

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІЛЬЯМА ГУЛЬДА ТА СТВОРЕННЯ З ЙОГО ІНІЦІАТИВИ БОГОЯВЛЕНСЬКОГО ПАРКУ В 1790–1792 РОКАХ

На основі літературних джерел, архівних даних та досліджень садово-паркових композицій авторства Вільяма Гульда розглянуто загальні принципи та особливості авторських прийомів створення парків пейзажного типу з метою реконструкції втраченого парку в селищі Богоявленськ (нині частина обласного центру міста Миколаєва). Досліджено особливості місцевості, що вплинули на паркову композицію, історичні умови, та суб'єктивні фактори, що відобразилися на цьому творінні майстра. Запропоновано кілька рекомендацій, що дадуть змогу реконструювати парк максимально близько до оригіналу.

Ключові слова: Гульд, Богоявленськ, англійський пейзажний парк, садово-паркова композиція, реконструкція.

Валерій Атланов

ПРОФЕСИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВИЛЬЯМА ГУЛЬДА И СОЗДАНИЕ ПО ЕГО ИНИЦИАТИВЕ БОГОЯВЛЕНСКОГО ПАРКА В 1790–1792 ГОДАХ

На основе литературных источников, архивных данных и исследований садово-парковых композиций авторства Уильяма Гульда рассмотрены общие принципы и особенности авторских приемов создания парков пейзажного типа с целью реконструкции утраченного парка в поселке Богоявленск (ныне часть обласного центра города Николаева). Исследованы особенности местности, повлиявшие на парковую композицию, исторические условия и субъективные факторы, отразившиеся на данном творении мастера. Предложено несколько рекомендаций, которые дадут возможность реконструировать парк максимально близко к оригиналу.

Ключевые слова: Гульд, Богоявленск, английский пейзажный парк, садово-парковая композиция, реконструкция.