

осмислюється не відразу. Той, хто зуміє раніше розібратися у цьому, має шанс вибрати цікаві своєю довготривалістю пріоритети.

Уявляється, що для дизайну країн Центрально-Східної Європи ними мають бути такі, що виходять із зазначеного принципу та узгоджуються із досить скромним поки що станом національних економік.

Наприклад, до пріоритетів ми могли б віднести:

- дизайн у сільськогосподарському машинобудуванні;
- дизайн побутової техніки;
- дизайн, що межує з прикладним мистецтвом;
- мультимедіа-дизайн;
- дизайн архітектурного середовища у галузі котеджного будівництва, а також малоповерхового – цивільного та житлового;
- ландшафтний дизайн неіндустріальних ландшафтів.

Інтегральним пріоритетом може виступити залучення до сучасної проектної практики пересомислених художніх форм з глибинних пластів місцевої матеріальної культури.

Те, що притаманне дизайну Центрально-Східної Європи, стосується і українського дизайну.

Спрямування дизайнерських зусиль за конкретними напрямками, а не за усіма підряд, які тільки існують у світі, – це спосіб бодай у чомусь досягти успіху на світовому рівні, а не розпорошувати зусилля на все і в результаті ніколи того успіху не мати. Тож прицільна праця за напрямком має шанс увінчатися певним інновативним успіхом, а значить, і можливістю вирватися з кайданів копіювання західного дизайну та з обіймів адаптації західного досвіду під місцеві реалії. Відтак стати законодавцями мод за окресленими тут приблизно напрямками або близькими до них.

Отже, підсумовуючи сказане, відповідаємо на запитання, що сформульовано на початку статті, таким чином:

- дизайн України розвивався у ХХ столітті із запізненням (часом дуже суттєвим) у порівнянні з провідними дизайнерськими країнами;
- місце України у сучасному світовому розподілі дизайнерської праці вельми скромне – таке саме, як в інших країн Центрально-Східної Європи;
- на близьке майбутнє варто визначити такі пріоритети розвитку українського дизайну, які стосуються у цілому країн Центрально-Східної Європи, що викладено у попередніх абзацах.

1. Нога О. Іван Левинський. – Львів, 1993.

2. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. – Харків; Нью-Йорк, 2002.

3. Даниленко В. Дизайн Центрально-Східної Європи. – Х.: ХДАДМ, 2009.

Дмитро СМІРНИЙ,
мистецтвознавець

ДИЗАЙН МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

Дизайн є галуззю науки та мистецтва, що узагальнює художні та функціонально-технічні вимоги до організації музейної експозиції. Сьогодні його актуальним завданням є комплексний розгляд взаємодії функціонально-технічних характеристик архітектури та художньо-образних характеристик музейних предметів у музейному середовищі в процесі організації дизайну музейної експозиції.

Термін «дизайн експозиції» вперше зустрічається 1989 року в статті М.Т. Майстровської «Очерк развития современного экспозиционного дизайна». З цього приводу дослідниця зауважує: «Експозиційне середовище як окремий напрямок мистецтва розвивається від Галереї Уффіці часів Від-

родження. У XVIII–XIX ст. домінував термін «архітектурна побудова музейного інтер'єру»; з початку XX ст. – розповсюджується термін «художнє оформлення»; в 60–70 рр. XX ст. – поширюється словосполучення «архітектурно-художнє рішення» музейної експозиції, і лише зараз (1989 р. – Д.С.) на зміну таких визначень прийшов «експозиційний дизайн» [1, с. 54].

Водночас проблеми створення експозиції з окремих музейних предметів вперше розглядаються ще у XVI ст. в роботі Фломаського вченого С. Квіккеберга (Мюнхен, 1565 р.). Автор пропонує проект «ідеального музею», розробляє методику колекціонування предметів [2, с. 9]. Сучасні видання з культурології, мистецтвознавства послідовно досліджують проблеми експозиції, зокрема в контексті формування художньо-образних та стилістичних ознак. Від 20-х років XX ст. до нашого часу у хронологічній послідовності це питання висвітлювали дослідники Ф.І. Шміт, Н.М. Дружинін, Ю.К. Мілонов, А.І. Михайловська, А.Б. Закс, Т.П. Поляков, Л.П. Велика та інші, які визначають методи організації експозиції залежно від добору, розміщення, взаємозв'язку й характеру подання музейних предметів [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9]. Водночас у виданнях з теорії архітектури, зокрема в роботах М.Т. Катерноги, А.Я. Розена, В.І. Ревякіна, Р.А. Карпова, досліджується функціональна та об'ємно-просторова структура експозиційних приміщень [10, 11, 12, 13, 14]. Аналізуються взаємозв'язки між характеристиками архітектури та вимогами експозиції. Значна увага приділяється оптимізації умов візуального огляду музейних предметів відвідувачами.

Загальновідомим є визначальне значення архітектури, зокрема її просторових засобів, для композиційної та художньо-образної організації експозиції. Проте питання комплексного розгляду проблем музейної експозиції розроблено недостатньо, мало уваги приділено науковому узагальненню засад теорії архітектури та мистецтвознавчих досліджень (Л.П. Велика, аналізуючи структуру системи експозиції як мистецтва, розглядає архітектуру лише як художній засіб. Функціональні та технічні характеристики архітектури залишаються поза увагою дослідниці [9, с. 47, 76]).

Отже, метою та завданнями даної статті є висвітлити еволюцію розвитку і сучасні тенденції експозиційного дизайну, проаналізувати прийоми, визначити засоби сучасного експозиційного дизайну як передумову впровадження різноманітних способів організації експозиції в сучасне музейне середовище.

Основним принципом організації музейної експозиції є цілісність – гармонійна єдність художньо-образного, функціонального, конструктивно-технічного та економічного аспектів, що організує музейні предмети за їх інформативними та атрактивними змістовими ознаками [15, с. 72–74]. Основа цілісності – єдність художньо-образного, функціонального, конструктивно-технічного та економічного аспектів [16, с. 3]. Сучасні музейні експозиції формуються як синтез наукового, технічного та художнього усвідомлення явищ сучасності [17, с. 3].

Усі визначення цілісності музейної експозиції вкладаються в п'ять принципів, сформульованих В.А. Ганzenом: 1) повторюваність цілого в його частинах; 2) супідрядність частин у цілому; 3) співмірність частин щодо цілого; 4) врівноваженість частин у цілому; 5) єдність цілого [18, с. 60–62].

Еволюцію дизайну музейної експозиції пов'язують із трактуванням принципів цілісності, які історично визначилися в теорії музейної архітектури [1–18]. Узагальнюючи основні тези перелічених видань, можна назвати чотири принципові періоди еволюції музейної експозиції.

Перший період пов'язаний з розвитком протомузейних форм архітектури – храмових комплексів Стародавнього Сходу та античної Греції. Дослідники вважають культові споруди того періоду взірцем синтезу мистецтв і вказують на взаємозв'язок між об'ємно-просторовими характеристиками архітектури, змістовими й зовнішніми ознаками творів мистецтва та характером функціональних процесів [9, с. 11].

Головним видом образотворчого мистецтва того часу вчені називають скульптуру, проте визначальним методом формування середовища були тектонічні закономірності архітектури, а саме – єдність конструкції, форми та змісту. Поєднання інформативних, експресивних та атрактивних ознак предметного наповнення з семантикою архітектури забезпечувало цілісність середовища [9, с. 10]. Прикладом такого синтезу є ордерні системи.

Подальший розвиток протомузейної форми експозиції у Стародавньому Римі призвів до її поділу на два окремі напрямки: приватну та культову форми експозиції. Культова форма експозиції іс-

торично продовжувала зберігати первісну загальну цілісність і певною мірою збереглася до нашого часу. Інший напрямок – приватна форма експозиції – за часів Римської імперії заклав в експозиційний дизайн логічне сприйняття, «усвідомлення та поширення певних істин розумом» [9, с. 17].

Таким чином, характерною ознакою експозиційного дизайну першого, «протомузейного» періоду було трактування цілісності середовища як синтезу образотворчих мистецтв та архітектури. Впродовж даного періоду розвитку експозиційного дизайну виникли два його напрямки: один з них і сьогодні простежується в дизайні культових споруд і в даному дослідженні не аналізується; другий напрямок пов'язаний з приватними зібраннями і став основою сучасного експозиційного дизайну.

Наступний історичний період припадає на часи Середньовіччя. Обидві форми експозиції опинились у подвійній залежності від закономірностей архітектурних форм та від релігійних канонів. Зовнішні ознаки предметів образотворчого мистецтва формувалися відповідно до його місця в структурі архітектури. «Церковні дароносиці робили у вигляді мініатюрних соборів; у ваз з'явилися контрфорси, стрілчасті арки; їх членування відповідали готичним профілям стрілчастої арки. Стрілчаста арка стала основним мотивом плоских орнаментів. Архітектурні форми домінували в усіх формах мистецтв та ремесел» [19, с. 23]. Змістові ознаки окремого предмета визначались відповідно до релігійних канонів і мали відповідати його матеріальній цінності. Експозиція розуміється як «абетка для неписьменних».

Отже, в «середньовічний» період цілісність виникала як результат домінування ідеологічних та релігійних канонів і формувалася за рахунок дотримання принципів цілісності архітектурної форми, а також підпорядкування образотворчого мистецтва об'ємно-просторовим вимогам архітектури. Внаслідок цього об'єкти мистецтва набували ознак архітектурного декору.

Третій період розвитку експозиційного дизайну пов'язують з відмовою від релігійної догматики на користь наукового пізнання. Розвиваються ідеї профілювання музеїв, закладаються основи сучасного наукового опису та систематизації колекцій. «Експозиційне образотворення перемістилося з мистецької сфери у наукову» [9, с. 23].

В образотворчому мистецтві домінує станковий живопис. У музеях усіх профілів розповсюджуються килимовий або багаторядний прийом експонування (див. іл. 1).

Такий прийом експонування створював незадовільні умови для візуального огляду музейних предметів. Була поширена практика розрізання полотна з метою приведення його до певних розмірів [14, с. 139]. Прикладом такого прийому експозиційного дизайну є експозиція картинних залів Єкатерининського палацу, Санкт-Петербург, Росія, XVIII ст. Полотна італійських, голландських, французьких та німецьких майстрів XVI–XVIII ст. зведено у формальні симетричні композиції. Окремі предмети розташовані суворо симетрично, відповідають одне одному за розміром, кольором, колоритом без урахування тематичних, хронологічних, стилістичних ознак кожного з них. Окремі полотна вочевидь обрізані. Як результат – музейне середовище в той час значною мірою втратило загальну цілісність, адже було перевантажене музейними предметами; цінність останніх була значною мірою знівельована.



Приклади килимового прийому дизайну експозиції в мистецьких творах XVI ст.:

а) інтер'єр музею Каспіана, Болонья, Франція. 1677 р.;

б) картинна галерея в Брюсселі, Бельгія. 1651 р.

Другим прийомом експозиційного дизайну, що зародився в цей період, є оформлення музейних предметів. Зокрема, для станкового мистецтва використовувалися широкі багети зі співвідношенням ширини рами до найбільшого габаритного розміру картини – 1/6. Таке співвідношення ґрунтувалося на принципах архітектури і відповідало конструктивно необхідній висоті дерев'яної балки перекриття. Р.А. Карпов зазначає, що аналогічним чином виконувалося облицювання вікон, дверей, архівольтів арок та ін. [14, с. 151].

Таким чином, упродовж третього періоду розвитку експозиційного дизайну, в XV–XIX ст., у ролі цілого виступало архітектурне середовище, цілісність якого розумілась як домінування засобів архітектури. Предметам мистецтва відводилася роль архітектурного опорядження, а прийоми дизайну експозиції базувалися на архітектурних аналогіях.

Початок четвертого, сучасного періоду еволюції експозиційного дизайну пов'язаний з розвитком на кінець XIX – початок XX ст. науки, техніки, мистецтва, зокрема зі збільшенням номенклатури видів мистецтва, усвідомленням цінності музейного предмета, розвитком теорій інформації та комунікації.

В експозиційному дизайні, згідно з результатами досліджень А.І. Михайловської, М.Б. Гнедовського, Д.А. Равіковича, Є.А. Розенблюма та інших, з середини XX ст. розвивається сучасний підхід до цілісності музейної експозиції, за яким під «цілим» розуміється загальний експозиційний комплекс, а частинами цілого вважаються окремі експозиційні групи [20, 21, 22]. Новий підхід до цілісності спричинив кілька тенденцій в експозиційному дизайні та призвів до суттєвого урізноманітнення прийомів експонування

Перша тенденція виникла внаслідок усвідомлення взаємозв'язків між просторовим середовищем та музейним предметом. Така тенденція мала два характерні напрямки розвитку, один з яких досліджує взаємозв'язки між окремими музейними предметами. Експозиція розглядається як ієрархія музейних предметів, що організуються змістовно та композиційно. Для організації та гармонізації експозиції залучаються композиційні засоби: симетрія, метр, ритм, положення, статика, масштаб, пропорції, членування тощо. Другий напрямок такої тенденції досліджує взаємозв'язки музейного предмета з об'ємно-просторовим середовищем. У роботах Р.Р. Клікса, К. Рождественського, Р.А. Карпова та інших дослідників розглядається відповідність об'ємно-просторових характеристик архітектури характеру музейних предметів з позицій масштабності, пропорційності, відповідності за стильовими ознаками. Аналізується вплив композиційних засобів, що підсилюють емоційну виразність: колір, тон, фактура, матеріал [23, 24, 14]. В окремих виданнях аналізуються вимоги до візуального огляду [11, 12, 13, 14, 20, 25].

Результатом розвитку даної тенденції стало поступове зменшення кількості музейних предметів в експозиційному середовищі та посилення уваги до умов експонування. Килимовий прийом поступово еволюціонував до багаторядного, а з часом до трирядного, дворядного і – домінуючого на сьогодні – однорядного прийому експонування. З середини XX ст. у музеях з'являються також окремі зали для одного експоната (див. іл. 2). Змінилось і ставлення до прийому оформлення творів мистецтва. Такий прийом, окрім декоративних функцій, набуває ознак самодостатнього способу вирішення композиційних та тематичних завдань – ізоляції, групування або об'єднання окремих музейних предметів.

Друга тенденція, що також складається з двох напрямків, зумовлена вдосконаленням технічного забезпечення експозиції. Перший напрямок – пошуки принципово нових типів музеїв та прийомів експозиційного дизайну, побудованих на інноваційних можливостях техніки. Так, у 1935 році І.С. Золотаревським було розроблено систему переміщення експонатів та механізованого руху аудиторії з глядачами [14, с. 145]. На жаль, цей експеримент не одержав підтримки та подальшого комплексного розвитку.

Другий напрямок цієї тенденції – залучення в експозицію технічних засобів: новітніх матеріалів та конструкцій; аудіовізуального, кінопроекційного та світлового обладнання. З початку XX ст. музеї залучають технічні засоби як допоміжні предмети експозиції музеїв усіх профілів. У 60-ті рр. таке використання технічних засобів було визнано неперспективним. За експериментальними дослідженнями

ми фахівців, атрактивність технічних засобів суттєво перевищує атрактивність традиційних музейних предметів: живопису, скульптури, графіки, декоративно-прикладного мистецтва. Так, Ю.П. Пищулін доводить тотожність атрактивних змістових ознак предмета з естетичними вподобаннями відвідувачів і встановлює рівень атрактивності для кіномистецтва – 80 %, для музики – 54 %, тимчасом як для традиційного живопису – 9 %, для скульптури – 3 % [26].



а)



в)



б)



г)

Розвиток килімового прийому дизайну експозиції в музеях ХХ ст.:

а) багаторядний прийом. Літературний музей. Москва. 1949 р.;

б) трирядний прийом. Музей М.І. Калініна. Москва. 1956 р.;

в) дворядний прийом. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, Germany. 1985 р.;

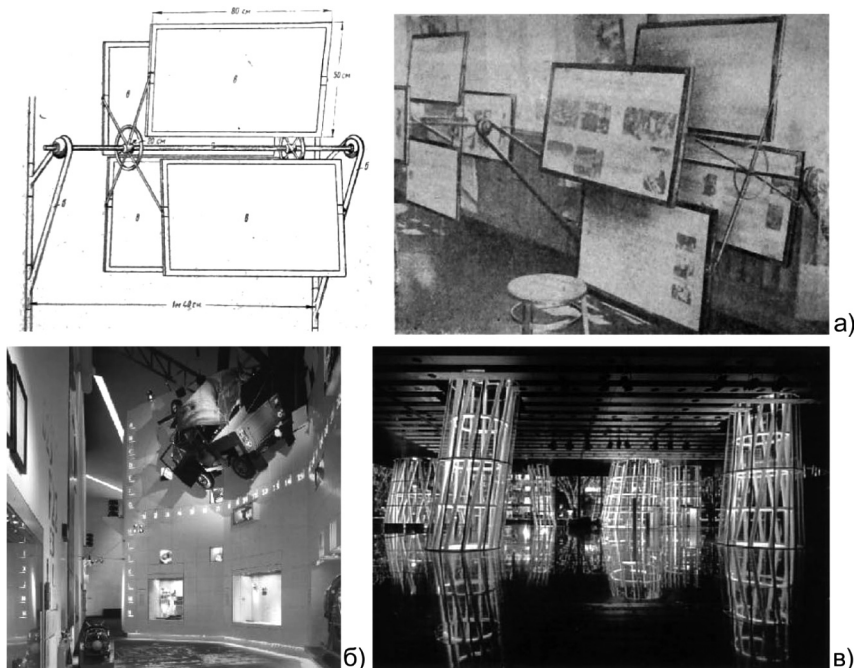
г) однорядний прийом. Wallraf-Richartz-Museum. Cologne, Germany. 1990 р.

Усвідомлення високої атрактивності технічних засобів у музейному середовищі спричинило диференційований підхід до самих засобів, а також до їх використання в експозиціях різних профілів. Так, з середини 60-х рр. ХХ ст. у профільних експозиціях технічні засоби використовуються як провідний експозиційний матеріал [27, с. 88; 28, с. 146]. У традиційних експозиціях технічні засоби використовуються обмежено, а функціонально необхідні – приховуються.

Слід відмітити, що використання технічних засобів суттєво урізноманітнює прийоми експонування. Всі сучасні прийоми експонування не можуть бути описані в рамках даного дослідження, оскільки автори кожної експозиції шукають нові, оригінальні прийоми її дизайну. Так, узагальнюючи практичний досвід створення експозицій у Центральному виставковому залі в Москві, їх автори називають такі прийоми експозиційного дизайну: «акцентування тлом»; «акцентування світлом»; «звуковий супровід»; «включення в конструкцію»; «відкрита демонстрація»; «приховане підвішування» та інші [29, с. 114–123]. Характерна риса таких пошуків полягає в тому, що використання технічних засобів, зокрема нових матеріалів, звуку та світла, перетворює традиційні «багаторядні» або «однорядні» прийоми на об'ємні та просторові експозиції. На початок ХХІ ст. виявлення об'єму стає обов'язковою вимогою будь-якої експозиції [30, с. 85]. Вищесказане доводять приклади об'ємних експозицій, організованих за допомогою технічних засобів (див. іл. 3).

Третя тенденція спричинена розвитком теорії комунікації та появою інтерактивного мистецтва, яке в 20–30 рр. ХХ ст. мало назву «кінетична форма мистецтва» або «трансформативне мистецтво»

[31, с.10]. Така тенденція зумовлена бажанням показати процеси або явища за рахунок появи інтерактивних експонатів. На першому етапі, на початку століття в експозиції вводяться рухомі моделі та об'єкти (працююче обладнання, рухомі макети). У 30–40 рр. XX ст. в експозиції з'являються живі експонати – звірі або люди, що ілюструють або відтворюють певне явище [20, с. 230] (див. іл. 4 а).



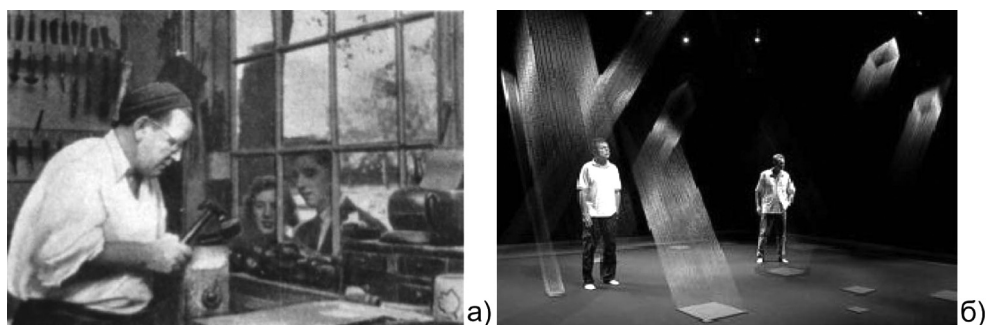
Еволюція прийомів експонування в музеях XX ст. Технічні засоби:

а) прилад автоматичної зміни експонатів. Креслення.

Приклад використання в експозиції. 1941 р.;

б) об'ємно-просторова експозиція Імперського музею північних війн. Манчестер, Англія. 1988 р.;

в) просторова експозиція приміщень Сендайської медіатеки. Сендай, Японія. 2000 р.



Еволюція прийомів експонування в музеях XX ст. Мультимедійні засоби:

а) демонстрація роботи майстра-чоботаря. Колоніальний музей, Вірджинія, США. 1957 р.;

б) сучасна мультимедійна експозиція на 53-му Венеціанському Бієнале.

З 70-х років XX ст. починаються експерименти із залучення в експозицію самих відвідувачів. Першими напрямком такого залучення стала можливість знайомства з музейними предметами шляхом їх функціонального використання. Другим напрямком стало створення відвідувачами самих музейних предметів та експозиції шляхом використання технічних засобів, а також інтерактивних комп'ютерних технологій (див. іл. 4 б). Яскравим прикладом використання інтерактивних технологій у музеї є діяльність компанії ARS Electronika, що висвітлюється у низці статей [32, 33, 34].

Отже, сучасні тенденції розвитку дизайну експозиції зумовили включення до експозиції простору, технічного обладнання та функціональних процесів. Актуальними тенденціями дизайну експозиції є:

1. Зменшення кількості музейних предметів в експозиції.
2. Створення оптимальних умов для візуального огляду експозиції.
3. Включення в експозицію довколишнього простору.
4. Формування за допомогою технічних засобів об'ємних експозицій.
5. Формування за допомогою інтерактивних технологій комунікації між відвідувачами та експозицією.

Новий підхід до цілісності як єдності науки і техніки спричинив якісну зміну підходу до формування середовища в цілому. Так, під «цілим» нині розуміється музейне середовище, а під «частиною цілого» – засоби формування даного середовища. Такі традиційні компоненти середовища, як предметне наповнення, опорядження, інженерне та технічне обладнання, в сучасному музейному середовищі трактується як засоби дизайну експозиції. Експозиційний дизайн у музейному середовищі XXI ст. став тотожним дизайну середовища.

Таким чином, засобами дизайну в сучасному музейному середовищі стали не тільки традиційні музейні предмети, а й засоби композиції, засоби об'ємної та просторової організації, технічні засоби та інтерактивні технології. Цілісність сучасного середовища трактується як синтез перелічених формотворчих засобів.

Прийоми експозиційного дизайну XXI ст. доцільно розглядати не як прийоми організації експозиції окремих музейних предметів, а як прийоми організації комплексу засобів дизайну музейного середовища, що поділяються на три великі групи:

- прийоми ізоляції;
- прийоми зближення;
- прийоми об'єднання.

При цьому ступінь ізольованості окремого предмета або засобу дизайну серед інших зростає від першої групи до третьої, і відповідно змінюється положення окремого предмета в ієрархії «ціле – частина цілого». Ізольованість предметів визначається візуально.

Перспективою подальшого вивчення проблеми вважаємо розгляд вимог до засобів дизайну, встановлення їх вагомості в процесі організації музейної експозиції, визначення практичних способів формування музейного середовища на принципах його загальної цілісності.

1. Майстровская М.Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна // На пути к музею XXI века. – М., 1989.

2. Пантелейчук І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття): Дис... канд. істор. наук. (17.00.01) / КНУКіМ. – К., 2006. – 204 с.

3. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Л., 1929.

4. Дружинин Н.М. Методы историко-революционной экспозиции // Музей революции СССР. – М., 1927. – Вып. 1.

5. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. Организация и техника. – М., 1969.

6. Зак А.Б. Методика построения экспозиции по истории СССР. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Экспозиционная работа в музеях // Музееведение и охрана памятников. Обзорная информация. – М.: Госкультпросветиздат, 1957. – 124 с.

7. Зак А.Б. Экспозиционная работа в музеях // Музееведение и охрана памятников. Обзорная информа-

ция. – М.: Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 1982. – Вып. 1. – 40 с.

8. Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: Сб. науч. тр. – М.: НИИ культуры, 1989. – С. 35–54.

9. Велика Л.П. Музейне експозиційне мистецтво – Х.: ХДАК, 2000. – 160 с.: іл.

10. Катернога М.Т. Архитектура музейных и выставочных зданий. – К.: Издательство академии архитектуры УССР, 1952. – 124 с.

11. Ревякин В.И. Художественные музеи. – М.: Стройиздат, 1974. – 151 с.

12. Ревякин В.И., Розен А.Я. Историко-краеведческие музеи. – М., 1983. – 134 с.

13. Ревякин В.И. Музеи мира. – М.: Стройиздат, 1983. – 240 с.

14. Карпов Р.А. К вопросу об организации экспозиционного пространства // Художественное оформление музеев. – М., 1965. – Вып. 14. – С. 137–190.

15. Соустин А.С. Этапы и основные технические приемы проектирования современных музейных экспозиций // Искусство музейной экспозиции. Современные тенденции архитектурно-художественного решения. – М., 1983.

16. Рязанцев И. Искусство советского выставочного ансамбля 1917–1970. – М., 1976.

17. Тимрот А.Д. Проблема образности в архитектурно-художественном решении экспозиции музеев // Искусство музейной экспозиции. Современные тенденции архитектурно-художественного решения. – М., 1983.

18. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. – Л., 1981.

19. Зампер Г. Практическая эстетика. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.

20. Михайловская А.И. Музейная экспозиция (Организация и техника). – М.: Советская Россия, 1964. – 409 с.: ил.

21. Проект словника (Материалы для обсуждения) / Сост. В.Ю. Дукельский, М.Б. Гнедовский, Д.А. Равикович. – М.: НИИ культуры, 1987. – 173 с.

22. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.: ил.

23. Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиции. – М.: Высшая школа, 1979. – 368 с.: ил.

24. Проект словника (Материалы для обсуждения) / Сост. В.Ю. Дукельский, М.Б. Гнедовский, Д.А. Равикович. – М.: НИИ культуры, 1987. – 173 с.

25. Полевичок М.О. Принципи формування синтезу мистецтв в інтер'єрах громадських споруд (на прикладах навчально-виховних будівель): Дис...канд. арх. (18.00.01) / НАОМІА. – К., 1999. – С. 95–103.

26. Пищулин Ю.П. Кино в музее // Художественное восприятие. – Л.: Наука, 1971. – Сб. 1. – С. 146–149.

27. Гуральник Ю.У. Практика и перспективы использования в музеях аудиовизуальной техники // Искусство музейной экспозиции. Современные тенденции архитектурно-художественных решений. – М., НИИ культуры, 1982. – С. 87–92.

28. Пищулин Ю.П. Кино в музее // Музей и современность. Проблемы совершенствования экспозиции по истории советского общества. – М., НИИ культуры, 1975. – С. 146–150.

29. Воронов Н.В. Экспозиционный опыт Центрального выставочного зала в Москве (1957–1961) // Художественное оформление музеев. – М., 1965. – Вып. 14. – С. 106–126.

30. Блек С. Паблик Рилейшнз: что это такое? – М.: Новости, 1990. – 242 с.

31. Колейчук В.Ф. Кинетизм. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.: ил.

32. Смирний Д.В. Цифрові інтерактивні технології та дизайн-проекування музеїв майбутнього // Мистецтвознавчі записки. – К., 2006. – Вып. 9.

33. Смирний Д.В. Цифрові інтерактивні технології та дизайн-проекування музеїв майбутнього: Європейський досвід // Contemporary art. Нові території: Міжнародна науково-практична конференція. Тези.

34. Смирний Д.В. Новітні засоби дизайну у середовищі музейних комплексів // Дизайн. Архітектура. Образотворче мистецтво. Археологія. – Полтава, 2007. – Вып. 4.