

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет мистецтв
Кафедра ДПМ та дизайну

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри
_____ Томашевський В.В.
« ____ » _____ 20__ р.

Реєстраційний № _____
« ____ » _____ 20__ р.

**ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙН-ГРАФІЧНОМУ
ПРОЕКТУВАННІ ТА ОФОРМЛЕННІ МУЗЕЮ КЗОШ № 1**

Кваліфікаційний проект студента
групи ДІ-16
ступінь вищої освіти
«бакалавр»
Спеціальності 022 Дизайн
Лебеда Іллі Леонідовича
Керівник: ст. викладач
Школяр А. В.

Оцінка:

Національна шкала: _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ. ДИЗАЙН-ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ПРИМІЩЕННЯ МУЗЕЮ ЗАГАЛЬНО-ОСВІТНЬОЇ ШКОЛИ.....	5
1.1.. Історичний розвиток підходів до концептуалізації музейного дизайну.	5
1.2. Методика побудови дизайну музейної експозиції.....	11
1.3. Використання елементів графічної дидактики при оформленні інтер'єру шкільного музею.	15
Висновки до першого розділу.....	19
ДРУГИЙ РОЗДІЛ. ЕТАПИ РОЗРОБКИ ГРАФІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ «ЕТНОХАТА» КЗОШ № 1.	21
2.1. Постановка технічного завдання на проектування та технічне дослідження приміщення призначеного до розміщення шкільного музею.	21
2.2. Розробка концепції оформлення приміщення шкільного музею, ескізу та необхідної технічної документації.	22
2.3. Розробка конструкції елемента оформлення музею.....	25
Висновки до другого розділу.....	26
ВИСНОВКИ.....	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	30
ДОДАТКИ.....	34
Додаток А.....	35
Додаток Б.	40

ВСТУП

Музейні формування освітніх організацій стали центрами цивільно-патріотичного і духовно-морального виховання підрастаючого покоління в результаті організації туристично-краєзнавчої роботи, пошуку інформації щодо необхідної педагогам і учням тематиці.

Розробка музейної експозиції є однією з форм реалізації документувальної функції шкільного музею. Також художнє оформлення шкільного музейної експозиції повинно нести дидактичну функцію і тому дуже важливою є потреба в методичній розробці всіх необхідних засад в розробці дизайнерської складової концепції шкільного музею.

Актуальність теми обумовлена необхідністю осмислення сучасної концептуалізації музейної діяльності, поглиблення на цій основі методики художнього оформлення музейної експозиції та втілення її в практичну діяльність в сфері створення художньої концепції шкільного музею.

За **мету** дослідження ми вважаємо досить детальну розробку методики практичної розробки проекту художнього оформлення експозиції шкільного музею з урахуванням його дидактичної значимості.

В якості **завдань** дослідження ми встановили наступне:

По-перше – дослідити основні сучасні засоби художнього проектування експозиції шкільного музею:

- виявити основні сучасні тенденції в сфері світової музейної діяльності;
- дослідити основні методичні етапи художньої розробки музейної експозиції;
- вказати методично-практичні рекомендації по створенню художнього оформлення проекту експозиції шкільного музею з урахуванням його дидактичних властивостей.

По-друге – виконати необхідні етапи розробки та застосування методично-практичних рекомендацій на прикладі художнього оформлення експозиції існуючого шкільного музею:

- виконати технічне дослідження приміщення музею та постановку задачі на проектування;
- розробити концепцію художнього оформлення експозиції шкільного музею, ескізу та необхідної технічної документації;
- виконати загальний проект схеми конструкції всього фризу, кожного з елементів оформлення експозиції шкільного музею та його роздрукування на папері з клейкою основою.

Об’єктом нашого кваліфікаційного дослідження являються сучасні засоби методик художнього оформлення музейної експозиції та їх концептуалізація.

Предметом нашого дослідження являється виявлення специфіки розробки художнього оформлення експозиції шкільного музею та засоби його практичного втілення.

Методами дослідження, були обрані наступні:

- аналіз літератури по обраній темі;
- аналіз сучасних концепцій, що використовуються в художньому оформленні музейних експозицій;
- виявлення за допомогою дедукції найбільш загальних рис, характерних різним концепціям художнього оформлення музейних експозицій;
- аналіз та узагальнення сучасної практики художнього оформлення музейної експозиції;
- моделювання практики оформлення музейної експозиції на прикладі існуючого шкільного музею.

Практичним значенням одержаних результатів вважаємо використання матеріалів нашого дослідження в якості методології при розробці художнього оформлення експозиції шкільного музею.

Робота складається зі вступу, двох розділів, кожен розділ складається з трьох частин, необхідних висновків, списку використаної літератури з 37-и джерел, та додатків – 17 позицій.

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ.

ДИЗАЙН-ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ПРИМІЩЕННЯ МУЗЕЮ ЗАГАЛЬНО-ОСВІТНЬОЇ ШКОЛИ.

1.1. Історичний розвиток підходів до концептуалізації музейного дизайну.

При проектуванні навіть шкільної музейної експозиції дуже важливим є комплексний концептуальний підхід, який не може бути можливим без розуміння музею взагалі як феномену культури, його активної семантичної ролі. Музейний дизайн можна назвати одним з істотних інструментів виробництва смислів, він виступає посередником між глядачем і музейним предметом, свого роду, «тлумачем» посилення, яке за допомогою музейних експонатів транслюється суспільству.

Музейний дизайн можна визначити таким чином, що він є все, що не являється музейним предметом і архітектурою [7, с. 82]. До нього можна віднести: етикетки, анотації, організацію виставкового простору, обладнання, світло, мультимедіа, веб-сайти, доповнену реальність і т.п.. Також сам принцип відбору і поєднання об'єктів показу можна вважати компонентом експозиційного дизайну. Дуже важливим є поняття концептуалізації музейного дизайну в культурології і яким чином всі його вищеперелічені елементи допомагають музею виконувати свої соціокультурні функції.

Слід розрізняти практику музейного дизайну як специфічну діяльність і способи її осмислення. Сама діяльність значно старше, вона існує стільки ж, скільки і музей, в той час як спроби поглянути на неї з філософської та культурологічної точки зору почалися в ХХ столітті.

Так, в XVIII-XIX століттях вживався термін «архітектурна побудова», який означав верховенство архітектури, експозиція підпорядковувалася інтер'єру, його загальному стильовому рішенню. З початку ХХ століття почав використовуватися термін «художнє оформлення» і з'явилася тенденція до верховенства експоната - експозиційне оточення або розвивало тему, задану музейним предметом, або було для нього максимально нейтральним фоном.

У 60-70-ті роки ХХ століття вживався термін «архітектурно-художнє рішення», який відкривався як створення цілісного концептуального експозиційного ансамблю, де основну роль грав справжній експонат, а інші компоненти створювали разом з ним гармонійне середовище [17, с. 54-55].

Сучасна практика названа музейним, або - експозиційним дизайном. Під цим розуміється «мистецтво середовищного проектування (формоутворення), що використовує комплекс естетичних, конструктивних, технологічних та інших засобів для створення художньообразного ладу виставок» [17, с. 50].

Літератури на тему створення експозицій чимало. Умовно її можна розділити на три групи: практичні керівництва, художньо-естетичний аналіз і дослідження, що зміщують фокус уваги з естетичного і практичного сприйняття на когнітивні ефекти. [13, с. 5-6].

Важливим етапом осмислення музейного дизайну є період 1920-30-х років. Тоді про експозиційний простір писали як теоретики (В. Бреннет, С.С. Гейчеко, Н.М. Дружинін, М.В. Фармаковский, А.А. Федоров-Давидов, А.В. Шеманській, Ф.І. Шміт), так і художники (К. Малевич, Е. Лисицький, А. Родченко).

Один з найбільших теоретиків музейної справи Ф.І. Шміт [37] розглядав музейну експозицію як текст і вводив поняття «повість» і «драма», замінюючи ними категорію «ансамбль». Він рекомендував визначити головну тему і, відкидаючи всі зайві речові еквіваленти, довести кожен предмет до рівня символу, який створює переконливий текст «повісті». Шміт пропонував при побудові експозиції використовувати «музейнообразний метод», який реалізується за допомогою порівняння, метафори, алегорії. Виділяючи в якості однієї зі специфічних рис музею його освітню діяльність і закріплюючи за музеєм статус джерела знання, він, спираючись на потреби відвідувачів, виділяв науковий, навчальний і публічний типи музеїв [36].

Роботи Ф.І. Шміта справили великий вплив на подальший розвиток експозиційної справи, ним було закладено багато актуалізованих сьогодні

підходів, наприклад, семіотичний, комунікаційний, сценарний. В 1920-ті роки широко застосовувався запропонований Шмітом тематичний метод [11]. Суть якого була в розкритті будь-якої теми за допомогою ретельно відібраного експозиційного матеріалу з можливістю привнесення не автентичних речей або документів, причому, як оригіналів, так і копій.

Про тематичний метод писав і А.А. Федоров-Давидов [33], який в 1929 році запропонував план «соціологічна експозиція» для сприйняття творів мистецтва всього лише як «документів епохи», що мали «матеріально-побутову і ідеологічну значимість» [31, с. 199].

В цей же час були сформульовані принципи соціологічного підходу [15]. М.В. Фармаковский описав його основні положення і позначив типи історико-побутових експозицій: серіальні, комплексні, справжні пам'ятники побуту складного типу (житло людини), синтетична реконструкція [32].

Н.М. Дружинін виділяв дві основні категорії експонатів - справжні «речові реліквії», які він вважав головними, і «допоміжні посібники» (макети, діаграми, картограми, схеми і плани), які роз'яснюють і доповнюють зміст перших [9]. Приділяючи велику увагу естетичній стороні експозиції музеїв, він детально описав різноманітні прийоми компонування експозиційного матеріалу. [28, с. 23].

Наступним етапом культурологічного осмислення музейного дизайну стали 1960-80-ті роки, що обумовлено декількома факторами. По-перше, до цього часу було вже накопичено велику кількість методик організації експозицій, різноманітних підходів до візуальної складової музею і прийомів її створення.

По-друге, до цього часу міцно утвердилася дизайнерська практика, а сам дизайн був визнаний в 1953 році в Лондоні Міжнародною Радою організацій промислового дизайну самостійною професією.

По-третє, зміна соціальної ролі музею в результаті «музейного буму» другої половини ХХ століття вимагало вирішення невластивих раніше завдань, а, отже, і появи фахівців, здатних це зробити. В результаті «музейна

експозиція і проектування були вперше осмислені як гідні і престижні суспільно значущі об'єкти для проектування» [16, с. 16].

До цього періоду відносяться спроби проаналізувати і теоретично осмислити минулий досвід. Яскравим прикладом такого роду узагальнень є книга А.І. Михайловської [21], яка розглядає музейну експозицію, перш за все, як реалізацію концептуального задуму за допомогою візуальних образів. [21, с. 91] А.І. Михайловська розуміє експозиційний дизайн як важливу складову музейної роботи.

Погляд на музейний дизайн як на явище естетичного порядку отримав своє остаточне оформлення в кінці 80-х років. Так, Т.П. Поляков [28] в якості основного методу побудови сучасної експозиції називає «образносюжетний» або «художньо-міфологічний», який «виводить музейну експозицію на рівень самостійного виду мистецтва, який синтезує елементи архітектури, дизайну, живопису, скульптури, драматургії, театру і т.п.» [28, с. 56].

Відомий мистецтвознавець М.Т. Майстровська визначає музейну експозицію як «самостійний синтетичний жанр художньої творчості» [18, с. 4].

Серед елементів музейної дизайну в літературі того часу, особливо виділяли музейне обладнання. Так А. І. Михайловська детально описує всілякі вітрини, щити і стенди. Тій же темі були присвячені альбоми креслень, монографії та збірники наукових праць [4; 8; 12]. Інтерес до експозиційного обладнання був викликаний по-перше, його вирішальним значенням для збереження музейного предмета, а по-друге, у зв'язку зі зростанням впливу на формування кінцевого художнього образу експозиції.

90-ті роки ХХ століття стали початком нового етапу концептуалізації музейного дизайну, який осмислювався тепер не з практичних чи естетичних позицій, а з точки зору когнітивних ефектів. Нова область дослідження – музеологія зазвучала в академічному дискурсі слідом за публікацією однойменної антології Пітера Верги [3]. Ідеї нової музеології є невід'ємною

частиною сучасного філософсько-культурологічного підходу до феномену музею.

З опорою на теорію М. Фуко музей розуміється як **ідеологічна інстанція**, але під ідеологією тут мається на увазі не пряме соціальне замовлення або кон'юнктура, а роль музею в процесі виробництва значень і додання їм статусу норми і очевидності.

З точки зору **візуальних досліджень** музейний дизайн розглядається як екран. Так, Валері Кейсі пропонує теоретичну модель взаємовідносин між відвідувачем і музейним об'єктом як між Суб'єктом і Об'єктом, спираючись на лаканівський концепт Погляду [2]. Суб'єктно-об'єктні взаємини завжди опосередковані «екраном». Роль такого екрану (display), в концепції Кейсі, грає музейний дизайн. Він діє як посередник в комунікації глядача і музейного предмета, дозволяючи інтерпретувати предмет, наділяючи його значенням, визначаючи його місце в експозиційній ієрархії.

Деяка схожість з розумінням музейного дизайну як екрану, має погляд на нього як на раму (фрейм). Так, О.Ю. Тарасов [31], спираючись на Ж. Лакана, особливо на його концепцію візуального семантичного поля, вважає, що в основі музейної експозиції лежить розуміння погляду як «вже наявної в суспільстві знакової системи структурування навколишнього світу» [31, с. 13].

З точки зору **музейної комунікації** (Д. Кемерон [1]) музейний предмет виступає джерелом послання / повідомлення, а глядач - одержувачем. Згідно Е.Н. Мастеніце, основні принципи комунікаційного підходу пов'язані з відходом від ідеї самоцінності предмета на користь суб'єкта сприйняття (глядача, відвідувача); з визнанням ролі знаків і символів, а не тільки матеріальних об'єктів, як носіїв культурних норм; визнання множинності моделей сприйняття, тобто орієнтації на різноманітність глядачів, їх бажань, установок, потреб, а не універсальну норму [19, с. 297-298].

З розуміння музейного дизайну як **посередника в комунікації** глядача і музею природним чином впливає його сприйняття як елемента семіотичної

системи. Наприклад, Н.А. Нікішин пропонує вважати, що «в основі музею лежить особлива знакова система або «мова»[26, с. 24], яка складається з декількох знакових підсистем.

Ще один погляд на музейний дизайн пропонує досить популярний **сценарний** підхід, при якому творці нової експозиції прогнозують комплекс емоційних реакцій і почуттів, які розраховують пробудити у відвідувача. «Розробляючи сценарну структуру, експозиціонер, що володіє образним мисленням, по суті, складає п'єсу на ту чи іншу історичну тему і відбирає не тільки майбутніх " дійових осіб ", але і " виконавців "»[28, с. 57], - стверджує Т.П. Поляков і визначає музейний дизайн (точніше, художнє рішення експозиції) як втілення сценарної концепції в пластичному творі.

Етапи концептуалізації музейного дизайну збігалися з періодами активного зростання музеїв і одночасно зі зміною соціально-політичного клімату, який диктував нові завдання музеям і експозиціям, а також з трансформаціями самої професії музейного дизайнера. У самій же концептуалізації на теперішній час виділяють три основні підходи[7]. Перший (1920-1930-і роки) пов'язаний з легітимацією музейного дизайну як просвітницького та політичного інструментарію. Другий - 1960-1980-і - претендує на твердження музейного дизайну в якості художньої діяльності, а експозиції в статусі творів мистецтва. Третій, що почався в 1990-і, йде декількома потоками. Один з них - це переінтерпретація звичної діяльності з художнього оформлення експозицій в нових термінах теорії комунікації, семіотики, що імпліцитно має на увазі пріоритет музейного предмета на тлі дизайну. Другий - в критичному аналізі простору музею, в якому музейний дизайн претендує на роль активного суб'єкту у виробництві значень і смислів. Третій - в легітимації музейного дизайну як активного суб'єкту виробництва смислів і перекладу теоретичного інструментарію в реальну практику[7, с. 87].

1.2. Методика побудови дизайну музейної експозиції.

У наш час перед початком створення музейної експозиції є дуже важливою послідовна розробка трьох основних документів, що дозволяють об'єктивно підійти до постанови та вирішення всіх завдань, що можуть бути поставленими перед музейною експозицією: по-перше це наукова концепція, по-друге – експозиційний сценарій, по третє – художній проект.[14]. В процесі розробки музейної експозиції дуже важливими є: 1) взаємодія між собою всіх видів проектування (наукового, сценарного та художнього), 2) визначення ролі спеціалістів різних профілів, що залучаються до загального процесу розробки проекту, 3) визначення місця художника-дизайнера в цьому процесі.

Головною метою традиційного музейного проекту можна назвати виклик зацікавленості експозицією у відвідувача музею. В ході розробки проекту експозиції або виставки, проектувальник оперує специфічною музейною мовою, яка має свою знакову систему: - експонати, етикетки, світло, звук, колір і т.п..

В своїй роботі проектувальник умовно проходить чотири фази роботи:

– аналіз ситуації, на цьому етапі проектувальник вивчає з різних сторін об'єкт проектування, всі доступні інформаційні матеріали пов'язані з ним, його тонкощі та специфіку, проводить дослідження аналогів та інше;

– розробка концепції (проектного наміру), цей етап супроводжується попередніми нарисами (концепт-ескізами), більшість з яких навряд-чи будуть втілені у реальність, але також стануть необхідними елементами в майбутній реалізації проекту;

– формулювання цілей, на цьому етапі проектувальник ставить перед собою цілі, що необхідно в кінцевому підсумку реалізувати;

– реалізація, це підсумковий етап на якому проектувальник втілює в реальності всі результати попередніх етапів:

Сучасні культурологи «аналіз ситуації» і «реалізацію» відносять до реального світу, а «формулювання цілей» і «проектні наміри» - до ідеального, світу помислів, цілей і проектного задуму [6].

Така класифікація фаз роботи проектувальника не є непорушною і обов'язковою до виконання в повному обсязі. Так, наприклад, в своїй роботі проектувальник може перейти від першої фази до четвертої в найбільш простих, ясних ситуаціях, але при розробці чогось нового та креативного виникає необхідність проходження всіх стадій проектування. А етапи розробки концепції та формулювання цілей можуть постійно взаємодіяти. Але важливим можна визначити одне: **проектування це завжди системний процес.**

При розробці проекту музейної, експозиції на стадії аналізу, перш за все треба визначити який з відомих видів проектування буде прийнятий за основний. В класичній музеєзнавчій літературі процес проектування музейної експозиції умовно поділяють на два види – науковий і художній.

Науковий вид передбачає реконструкцію історичної реальності за допомогою методів раціонального (абстрактно-логічного) мислення: систематичний (колекційний), ансамблевий, ландшафтний, тематичний (ілюстративно-тематичний). Під науковою концепцією експозиції мається на увазі цілісне розуміння завдань музею в області експозиційної роботи і система основних тем, ідей і проблем, які буде розкрито в експозиції, наукова концепція визначає цілі, завдання і способи їх вирішення на рівні змісту експозиції [24]. Суто науковий підхід передбачає в кінцевому результаті такі типи експозицій як, – наукова, середовищна науково-популярна та тематично-науково-популярна. Науковий підхід серед культурологів музеології часто вважається дуже жорстко обмеженим та позбавленим місця для творчості.

Художній вид, навпроти, передбачає інтерпретацію минулого засобами мистецтва, до цього виду проектування відносять музейно-подібний та сюжетно-образний (або художньо-міфологічний) методи [28]. Суто художній

підхід, заснований на метафоричній інтерпретації і такий, що прагне надати субмерсивний (занурення) вплив на відвідувача, передбачає синтетичний тип експозиції.

Але сьогодні деякі культурологи розрізняють ще і складові підходи до проектування музейної експозиції: комплексний та синтетичний [5].

Комплексні експозиції створюються на базі наукового підходу ґрунтованого на не одному, а на комплексі наукових методів, відносяться до категорії науково-популярних.

Синтетичні експозиції, засновані на конгломераті методів в поєднанні з зонами практичного досвіду, як правило, переслідують дидактичні або емотивні мети і в переважній більшості адресовані дітям. Експозиції подібного типу нерідко називають «інсценівками, атракціонами історії», в якості основних експонатів в них часто виступають декорації, бутафорія, відтворення.[5].

Поляков Т.П., (відомий дослідник і публіцист в області методики музейно-експозиційного проектування), також він виділяє наступні етапи традиційного проектування музею:

1. Розробка наукової концепції та архітектурно-художньої концепції (АХК), як втілення експозиційного образу, знайденого художником (суто на базі наукової концепції). Виконується АХК зазвичай у формі макета, ніж та завершується перший етап проектування.

2. На другому етапі повинні взаємодіяти розширена тематична структура - тематична розробка експозиції, деталізована до рівня окремих тематичних комплексів (групи експонатів, що ілюструють локальну тему), і експозиційний проект, тобто розгорнута АХК, деталізована до рівня локальних тем і включає детальне опрацювання просторового і колірної рішення.

3. Третій, завершальний, етап починається з розробки тематико-експозиційного плану (ТЕП) і закінчується складанням монтажних листів (МЛ). ТЕП включає найменування розділів, тем, підтем, тематичних

комплексів, провідні тексти, анотації, перелік експонатів із зазначенням їх характеру, розмірів, місця зберігання і багато іншого. МЛ - креслення ділянок експозиційної поверхні, на яких вказано розміщення конкретних експонатів.[28].

В сучасній практиці дуже велику роль в розробці проекту музейної експозиції приділяють сценаристу [10].

Сценаристу віддається роль режисера, він творчо інтерпретує і знаходить експозиційні засоби, виходячи з власних знань, свого бачення і розуміння теми, він стурбований і проблемою комунікації, оскільки образи сценарію повинні потім переселитися в свідомість художника і відвідувача, насичені деталями, враженнями та спостереженнями. Сценарій закономірно вбудовується в технологічний ланцюжок проектування. Сценарій бере на себе функцію носія проектного початку на всьому протязі роботи над експозицією. Наукова концепція, з цієї точки зору, залишається вихідним документом передпроектної стадії і основним продуктом роботи співробітників музею як наукового колективу. Наукова концепція оперує фактами, що не суперечать сучасним науковим уявленням, і тільки, але зате, в разі грамотного наповнення, абсолютно необхідна в якості технічного завдання на проектування[10].

Сценарист, як людина, що володіє і системою наукових знань і образним мисленням, розбирається в області музейно-експозиційної специфіки, повинен виступати посередником між науковцем і художником, який не завжди володіє (та і не повинен володіти) мовою профільної науки, її сумою понять і уявлень. Таким чином написання сценарію становиться однією зі стадій експозиційного проектування.[10].

Таким чином, у сучасній практиці проектування музейної експозиції, склалася наступна схема співпраці при розробці проекту музейної експозиції:

1. Розробка наукової концепції, яка розробляється відповідними профільними спеціалістами в області науки в узівські професори і вчені з

академічних інститутів. Але, у музейній практиці наукова концепція може не писатися повністю, в значній мірі, залишаючись в головах експозиціонера.

2. Розробка експозиційного проектного сценарію, що, виступаючи в ролі посередника та тлумача між науковою та художньою концепціями, повинен створити єдину гармонійну експозиційну дію, завдати їй ритм.

3. Розробка художнього проекту.

Художній проект, в такому контексті, становиться завершальною стадією проектної діяльності спеціалістів з профільної наукової області та сценариста проекту. Головною задачею дизайнера художнього проекту музейної експозиції можна вважати те, що, користуючись художніми засобами, втілення в життя у матеріальному вигляді всіх ідей експозиційного проектного сценарію, який в свою чергу, базуючись на точних наукових даних привносить в них емоційно-художні аспекти, надаючи музейній експозиції характер шоу, динамічного видовища.

1.3. Використання елементів графічної дидактики при оформленні інтер'єру шкільного музею.

Поняття «шкільний музей» дає уявлення про статус музею, його основні функції та місце в музейній мережі. Воно вказує на те, що музей належить до виду недержавних музеїв, до типу музеїв, які працюють на громадських засадах, призначених для ведення дидактично-виховної діяльності, це музей, в якому основні музейно-професійні функції виконують діти і його дидактично-виховний потенціал спрямований на реалізацію педагогічних завдань [35].

При розробці концепції шкільного музею перш за все визначається його профіль. Саме профілю музею підпорядковується стилістика його оформлення. Часто буває, що організатори музею вказують або об'ємну тематику (наприклад, військово-історичний музей), або, навпаки, звужують до однієї вузької теми (історія села або школи), хоча обидва варіанти відносяться до історичного профілю.

Профіль музею - категорія класифікації музеїв; спеціалізація музейної колекції, експозиції і діяльності музею, обумовлена його зв'язком з конкретною профільною дисципліною, областю науки, техніки, культури або мистецтва, що визначає характер документувальної функції музею. Профіль музею визначається завданнями муніципального освітнього закладу, в якому він організовується [20].

Можна визначити такі основні профільні групи: історичні, літературні, природничо-наукові, художні, музичні, театральні, технічні, сільськогосподарські та ін.

Але, шкільні музеї, створюються в процесі творчості дітей та педагогів і тому, в більшій частині вільні від жорсткого контролю з боку державних органів і можуть відповідати якомусь профілю лише частково або поєднувати в собі декілька профілів, а також можуть міняти свій профіль у міру розвитку музейної колекції.

Особливістю шкільних музеїв є їх краєзнавчий характер, тобто вони вивчають більшою мірою події і явища, пов'язані з історією та природою рідного краю. Тому шкільні музеї, які стосуються будь-якого профілю, з повною підставою можуть вважатися краєзнавчими, адже краєзнавство є основним принципом формування музейних колекцій та створення експозиції шкільного музею.

Історичні музеї - профільна група музеїв, зібрання яких документують історію розвитку людського суспільства. Вони підрозділяються на музеї: загальноісторичних (історії країни, краю, населеного пункту); військово-історичні (бойової слави), археологічні, етнографічні; історії окремих установ (наприклад, історії школи) і громадських організацій; музеї, присвячені видатним історичним подіям і діячам, в тому числі меморіальні [30].

Широке поширення в навчальних установах України отримали музеї історії освітніх організацій, сіл, селищ, музеї бойової і трудової слави, краєзнавчі.

Музеї комплексного профілю - краєзнавчі музеї, зібрання яких документують історію, культуру і природу краю, міста, району, селища, села. У них можуть бути розділи природи, геології, археології, літературної творчості, народного прикладного мистецтва, дитячої художньої творчості, історії міста (села, мікрорайону), школи, а також розділи, присвячені знаменитим землякам, випускникам та ін. Цей тип музею є одним з найбільш розповсюдженим в загальноосвітніх школах, сільських музеях, музеях установ додаткової освіти і т.п.. В таких музеяхшироко використовується метод інтер'єрного показу побуту[27].

Другим фактором, що впливає на створення та розробку концепції музею можна визначити закладений в нього від самого початку функціонал. Музей освітньої організації, як один із соціальних інститутів, здійснює властиві тільки йому набір соціальних функцій: освітню, виховну та функцію документування.

Документувальна функція здійснюється в трьох формах: комплектування фондів, фондова робота, створення експозицій.Однією з найважливіших і найефективніших форм реалізації документувальної функції музею є експозиційна робота. Створюючи розділи експозиції або виставки, організатори музею прагнуть документально точно реконструювати події з історії населеного пункту, окремої установи, природні явища[23].

Але часто, при розробці концепції шкільного музею чи організації експозиції, його художнє рішення може бути досить спростованим, та навіть зневаженим. Зазвичай це є причиною не достатньої компетенції організаторів музейної експозиції в області музеєзнавства взагалі, та дизайну окремо. На наш погляд у таких випадках, дуже важливою є потреба в залученні до розробки спеціалістів в області дизайну для більш професійноїрозробки дизайну оформлення музейної експозиції. Виважене художнє оформлення експозиції дозволить,за допомогою різного роду візуальних організаційних та інформаційних елементів а також: світла, кольорових схем, історично

сталого символіки, тощо, надати глибинних дидактичних властивостей вже самій її організації, побудові та загалом художньому рішенню.

Так освітньо-виховна функція шкільного музейного формування за звичайполягає в тому, що дитина виступає тут як активний творець музейного продукту: діти приймають участь в здійсненні різних напрямків музейної діяльності: в пошуково-збиральній роботі, вивченні та описі музейних предметів, створенні експозиції, проведення екскурсій, масових заходів та інше.

Проте, освітньо-виховна функція шкільного музею не обмежується активною діяльністю учнів в відтворенні, так званого, музейного продукту. Вона також проявляється в умовно «пасивній» формі, де учень виступає вже як споживач продукту музейної діяльності, споживач, що являється об'єктом впливу всієї музейної експозиції, тим спостерігачем, для якого все і робилося. Тому, дуже важливою, на наш погляд є професійна організація візуальної складової музейної експозиції, задля найбільш глибокого дидактичного впливу на спостерігача. Спостерігання не можна назвати цілком пасивною діяльністю, вона також являється «психологічним дослідницьким методом, що полягає в цілеспрямованому і організованому сприйнятті і реєстрації досліджуваного об'єкта»[25] (в нашому випадку об'єктом спостерігання виступає сама експозиція шкільного музею), а візуальна графічна організація тільки допоможе цьому спостеріганню. В якості візуальних художніх елементів, що мають дидактичні функції можна виділити, наприклад, кольорову схему притаманну етнічній культурі, що являється предметом музейної експозиції, також графічні елементи і символіка, шрифти написів, матеріали оформлення (оригінальні чи імітація) і таке інше.

Система орієнтування в музеї, є також дуже важливою складовою експозиції шкільного музею. Для цього служить така система візуально-графічних елементів як: покажчики, блоки змістовних текстів і етикетаж.

Зазвичай ця система починає розроблятися на стадії формування концепції експозиції і постійно деталізується на всіх наступних етапах: тематико-експозиційний план, сценарій експозиції, архітектурно-художнє проектування, монтаж експозиції. Якщо вся система показників, змістовних текстових блоків, етикетажу, схем огляду і т.п. виконана на високому професійному рівні, то і вся музейна експозиція набуває солідного вигляду.

Добре продумана система показників, етикетажу, змістовних і пояснювальних текстів також має дидактичні властивості, вона допомагає відвідувачам самостійно ознайомитися з експозицією, отримати досить повне уявлення про її науковий зміст, а для екскурсоводів ці тексти виконують роль своєрідних тез при проведенні екскурсій, а також дозволяє відвідувачам музею як би самостійно «читати» експозицію без допомоги екскурсовода. [34; 29].

Висновки до першого розділу.

Перехід концептуалізації музейного дизайну наприкінці ХХ століття від практичних чи естетичних позицій в сферу когнітивних ефектів породив декілька нових течій. Де-які з них зберегли класичний підхід до музейної практики художнього оформлення виносячи на передній план пріоритетність музейного предмету на тлі дизайну, але при цьому користуються сучасною термінологією комунікативної теорії та семіотики. Другі надають дизайну в контексті простору музею роль активного суб'єкту у виробництві значень і смислів. Треті вже узаконюють музейний дизайн в ролі активного суб'єкта смислів і переносять суто теоретичний інструментарій в реальну практику [7, с. 87].

В сучасному контексті експозиція музею представляється як семантичний простір, цілісна модель світу, в рамках якої об'єднуються методами музеєзнавства пам'ятки матеріальної культури і свідомість відвідувача. Проектування музейної експозиції являється багатостороннім системним процесом, який в собі заключає взаємодію декількох профільних

проектних процесів: наукового, сценарного та художнього. Кожний з них відповідає за певний етап всього процесу: підготовчий – збір необхідної інформації; сценарний – передбачає концептуальну розробку всієї експозиції, її взаємодію з глядачем, передбачуваного емоційного та смислового впливу на глядача; художньо-дизайнерський являється вже завершальним етапом в процесі якого втілюється в реальність складена концепція музейної експозиції. В цьому процесі, завдяки залученню художньо виразних засобів, експозиція набуває нової якості, стаючи самостійним художнім жанром експозиційного дизайну.

Одним з видів громадських музеїв, призначених для ведення дидактично-виховної діяльності, являються музеї загально-освітніх шкіл. Ця категорія музеїв зазвичай розробляється шкільними вчителями та учнями якими проводиться відповідна робота по пошуку матеріалу, формуванню та документуванню експозиції. Але художнім рішенням музейної експозиції часто несправедливо нехтують, вважаючи його другорядним, що може бути причиною не достатньої компетенції організаторів музейної експозиції в області музеєзнавства взагалі, та дизайну окремо. На наш погляд, дуже важливою є потреба, при розробці дизайну оформлення музейної експозиції в залученні профільних спеціалістів (в прямій чи консультативній формі), що тільки допоможе надати більш глибоких дидактичних властивостей її організації, побудові та загалом всьому художньому рішенням.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ.

ЕТАПИ РОЗРОБКИ ГРАФІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ «ЕТНОХАТА» КЗОШ № 1.

2.1. Постановка технічного завдання на проектування та технічне дослідження приміщення призначеного до розміщення шкільного музею.

Для практичного застосування методики розробки художнього оформлення інтер'єру шкільного музею було обрано музей «Етнохата» криворізької загальноосвітньої школи № 1, що знаходиться за адресом: провулок Пулковський, будинок № 1 в Центрально-міському районі міста Кривого Рогу. Габаритні розміри приміщення: довжина – 8 560, ширина 5 600 мм, висота стелі – 4,3 м. Приміщення освітлюється двома вікнами, рівень підвіконня відносно підлоги складає – +0,8 м., рівень верху вікна – +2,9 м., рівень верху дверей – +2,0 м. Стіни бетонні, побілені.

На підставі детального огляду та заміру було виконано обмірне креслення приміщення, де були вказані всі необхідні дані для подальшого проектування (Дод. Б, рис. 2.1).

Замовником на виконання проекту художнього оформлення приміщення музею виступило керівництво школи. Музей КЗОШ № 1 було засновано в грудні 1996 року, напрямком діяльності було обране народознавство, загального художнього рішення з самого початку відкриття музею не було. На сьогоднішній деньу адміністрації школи виникла необхідність в реконструкції і художньо-організаційному рішенні приміщення експозиції музею.

Основними побажаннями замовника були надати більш сучасного звучання характеру експозиції, але зі збереженням народознавчої етнічної спеціалізації. Експозиційний ряд буде в цілому збереженим і складається з таких розділів: реманент українського народного побуту (побутовий інвентар), іконостас, мисник (українськи народний посуд), народний український одяг, вишивані рушники. В якості основних елементів

художнього оформлення було запрошення виконати ескіз декоративного фризу під стелею приміщення за периметром стін, а також організація стендів у віконних отворах.

За загальною класифікацією центрального науково-дослідного інституту експериментального проектування імені В.С. Мезенцева даний музей можна віднести до учбового типу, народознавчого профілю, за статусом він відноситься до тих, що працюють на громадських засадах, п'ятої категорії – по кількості експонатів, що зберігаються, по організаційному признаку відноситься до музеїв на правах філій і відділів (секторів). Функціональна діяльність музею направлена на збір та збереження експонатів, організацію постійної експозиції, організацію виставок, культурно-освітню діяльність.

Передпроектна частина роботи на цьому була завершеною.

2.2. Розробка концепції оформлення приміщення шкільного музею, ескізу та необхідної технічної документації.

Використання народних мотивів у оформленні музею було одним із побажань замовника, а також профіль музею, як і сама назва «Етнохата» припускають зробити теж саме. Для придання українського етнічного колориту всій експозиції було вирішено використовувати загальні народні мотиви, для застосування на різних рівнях оформлення: загалом всієї зали, окремих розділів, вітрин, покажчиків і т.п., щоб'єднає всю експозицію і зможе надати їй необхідного культурного звучання, але треба дуже бережно підійти до вирішення цього питання, щоб не перестаратися і не перевантажити всю експозицію.

Після довгого пошуку основної теми художнього оформлення експозиції, ми зупинились на двох основних напрямках: це соняшники і орнаментальне декорування. Ми прийняли рішення розробити концепт оформлення по обом цим напрямкам.

Першим варіантом концепту був «Соняшники». Соняшник можна назвати однією з національних квіток України, в народному фольклорі його порівнюють із сонцем, якому поклонялися дохристиянські слов'яни. Поєднання жовтого і блакитного кольорів - крім державного прапора викликає в свідомості будь-якого українця асоціацію з батьківщиною, патріотизмом і любов'ю до України, також даний образ має своє фактичне обґрунтування - це кольори цілком звичного літнього українського пейзажу, коли нескінченні поля квітучих яскраво-жовтих соняшників на горизонті з'єднуються з яскраво-блакитним і безхмарним небом. Соняшник - символ сонячної енергії, життя, здоров'я і процвітання, а в поєднанні з блакитним небом - самої України.

Основним елементом оформлення музейної зали є фриз, він організує і об'єднує експозиційний простір музею, надає йому характерного звучання. Для оформлення фризу в варіанті «Соняшники» ми обрали цілу низку фотографій пейзажів, де були б лише соняшники і небо. Фотографії дещо відрізняються одна від одної: станом природи, наявністю, або відсутністю хмаринок, зрілістю соняшників тощо; але вони розміщені таким чином, щоб лінія обрію всіх пейзажів співпадала, а самі пейзажі якомога плавніше переходили один в другий. Крім безпосередньої асоціації з державною символікою України, ми хотіли цим самим зробити у глядача відчуття всебічного оточення безкрайнім соняшниковим полем, замкнутою панорамною лінією нескінченного обрію. Це відчуття, за нашою думкою, повинно було посилюватися додатковим підсвічування (зовнішнім або внутрішнім) самого фризу та наявністю в експозиції інших структурних елементів художнього оформлення (вхідної вивіски, покажчиків, бирок, табличок тощо), які б також несли на собі соняшники, як елементи загального концептуального оформлення і наповняли собою всю залу (Дод. Б, рис. 2.2, 2.3, 2.4).

Другим варіантом концепту оформлення став «Орнамент», рапортом якого був обраний декоративний стилізований мотив іншого рослинного символу України – калини.

Образ калини в українській культурі багатозначний і складається з цілого ряду компонентів. По-перше, здавна калину клали на могилу козаків, так як її червоні ягоди символізують кров, геройство і життя, віддане в боротьбі за рідну землю. Також, кущ калини з червоними ягодами, як і сам червоний колір, в українській свідомості асоціюється з поняттям краси: «дівчина гарна та рум'янамов калина; ой, ти дівчино, червона калино». Червона калина в українській культурі з давніх-давен символізує сонце, а значить, здоров'я і родючість, тому на хрестини дарують гілки калини, «щоб дитина росла здоровою». До того ж на початку літа калина починає цвісти білими квітами, звідси закріпився жіночий символ калини, який включає в собі чистоту, невинність, честь, а також любов і молодість. Поєднання білого кольору як образу жіночої чистоти і червоного кольору ягід як символу жіночої краси, пристрасті породило асоціацію калини з любов'ю. Все вищесказане підтверджує ще й такий досить розхожий вислів: «Без верби та калини немає України!».

Для виконання художнього оформлення фризу був обраним класичний фризовий орнамент з мотивом калини і також класичною контрастною кольоровою гамою: переважаючий білий чистий фон та червоно-чорний малюнок орнаменту. Таке рішення, на наш погляд, повинно викликати у глядача відчуття також всебічного оточення безкрайньої білосніжної вишиваної скатертини. Вибір класичного орнаменту і кольорової гами повинні надати українську автентичність всьому колоритному звучанню музейної експозиції. Всі інші структурні елементи художнього оформлення також відповідають загальному концепту, а вхідна вивіска ще й доповнюється орнаментальною картою України (Дод. Б, рис. 2.5, 2.6, 2.7).

Також в ході роботи над художнім оформленням музейної експозиції виникла потреба зробити логотип музею. Ми пропонуємо два варіанти

логотипу, що на наш погляд відображають основну тему експозиції. За основний варіант ми прийняли логотип, оснований на шрифті «a_BremenRegular», який на нашу думку своїм характерним малюнком відповідає строю українського геометричного орнаменту. Букві «X» із назви «Етнохата» ми надали стилізований образ млину, що також є характерним для українського пейзажу (дод. Б, рис. 2.8, варіант 1).

Другий варіант логотипу зроблено на основі шрифту «TauernSTTRegular», в цьому варіанті також використовується прийом з млином (дод. Б, рис. 2.8, варіант 2).

Для оформлення та наповнення всіх структурних елементів експозиції в обох варіантах ми використовуємо два типу накреслення шрифту «BookmanOldStyleBold»: контурного креслення – для заголовків, а заповненого – для текстових блоків. Кольорова гама шрифтів відповідає кольоровій гамі кожного варіантів (дод. Б, рис. 2.9).

Друк для фризу і всіх структурних елементів виконується на білій плівці з клейкою основою. Якість друку для фризу та вхідної вивіски може складати від 100dpi роздільної здатності, для всіх інших елементів художнього оформлення експозиції – від 300dpi. Таблички слід виконувати з пластику: основа – непрозорий пластик товщиною 2-3 мм., для зовнішнього покриття – прозорий двох міліметровий пластик.

2.3. Розробка конструкції елементу оформлення музею.

Елементом практичної роботи був обраний загальний проект схеми конструкції всього фризу. Загальна довжина периметру стін приміщення музею складає $((8560+5600) \times 2) = 28\,320$ мм. Фриз буде розташований від рівня верхнього краю вікон (+2,9 м. відносно підлоги) до стелі (+4,3 м. відносно підлоги). Загальна площа розташування фризу (28,32 м. \times 1,4 м.) приблизно 39,7 м².

За нашим задумом конструкція фризу повинна бути універсальною для досить легкої можливості зміни його оформлення. Фриз, за нашим проектом,

складається з чотирьох об'єднаних конструкцій по типу коробу, з виступом до 80 мм. Основу конструкції цього коробу складатиме швелер з легкого металу (наприклад: алюмінієвий п-подібний профіль $80 \times 40 \times 3$ мм). Швелер буде кріпитися по периметру зали на двох рівнях – верхній рівень вікна (+2,9 м. відносно підлоги) та під стелею (+4,3 м. відносно підлоги). Внутрішня площина відокремлена швелерами покривається білим пластиком ПВХ, на цьому пластикі буде монтуватися світлодіодна стрічка, а також він буде виконувати роль рефлектора (відображати світло). Вертикальні ребра жорсткості будуть забезпечуватися металевим профілем, за типом того, що використовується для кріплення гіпсокартону (наприклад типу ПС-СW або інший, також можна використовувати дерев'яні рейки або пластикові прозорі профілі). Слід передбачити можливість в подальшому пересування ребер жорсткості в горизонтальній площині задля налаштування під різні розміри листів пластику, що буде до них кріпитися.

Лицьова сторона коробу буде виконуватися з листів матового напівпрозорого ПВХ до 3-х мм. товщиною і жорстко кріпитися саморізами до конструкції коробу, Клейку плівку з надрукованим зображенням слід наклеювати на листи ПВХ до монтажу, для можливості подальшого ремонту. Також в горизонтальних швелерах слід забезпечити вентиляційні отвори для внутрішнього охолодження в цілях пожежної безпеки та максимального подовження роботи світлодіодів.

Приблизний кошторис затрат на виконання конструкції коробу фризу наведено в таблиці (див. дод. Б, табл. 1). Представлені ціни актуальні на момент складання проекту.

Висновки до другого розділу.

Передпроектна частина роботи над художнім оформленням експозиції музею розпочалась із проведення технічного дослідження приміщення та складання технічного завдання на проектування, де були поставлені всі необхідні для проекту задачі: 1) розробка проекту концептуального рішення

художнього оформлення музею в українському етнічному стилі; 2) розробка художнього рішення комплексу структурних елементів музейної експозиції; 3) розробка конструкції декоративного фризу з вбудованим освітленням.

В ході роботи над проектом концептуального рішення художнього оформлення музею КЗОШ № 1 «Етнохата» нами було розроблено два варіанти рішення. Перший варіант з умовною назвою «Соняшники» заснований на поєднанні образів соняшника, як однієї з найпопулярніших квіток України і нескінченного неба, що визиває безпосередній асоціативний зв'язок з державною символікою України, а також являється одним із найпоширеніших пейзажів характерних для нашої країни. Цей варіант характеризується переважанням поєднання таких кольорів, як жовтий та синій, а основний образ соняшник на синьому фоні неба. Основне завдання художньої композиції цього варіанту – створити у глядача відчуття присутності на безкрайньому соняшниковому полі.

Другий варіант, умовно названий «Орнамент», склався в першу чергу на орнаментально стилізованому образі іншої рослини характерної для природи нашої країни – калини. В цьому образі закладено багато різного роду смислів: це і кров, геройство і життя, віддане в боротьбі за рідну землю; також сонце, здоров'я і родючість; а також дівоча краса, чистота, невинність, честь, любов і молодість. В цьому варіанті поєднуються такі кольори як: білий доміантний, та червоний і чорний, які створюють малюнок орнаменту. Основне завдання цього варіанту художнього оформлення надання української автентичності всьому колоритному звучанню музейної експозиції та викликати у глядача відчуття всебічного оточення безкрайньої білосніжної вишиваної скатертини.

Також в ході проектної роботи над ескізом з'явилась необхідність розробки логотипу для вівіски музею, де був використаним ще один символ Українського степу – млин.

Практичною роботою стало виконання загального проекту схеми конструкції всього фризу: за задумом конструкція фризу повинна бути

універсальною для можливості зміни його оформлення, легко розбиратися для проведення необхідного технічного обслуговування. Були надані рекомендації щодо конструктивних та оздоблювальних матеріалів, а також загальний кошторис на виконання конструкції фризу.

ВИСНОВКИ

Дизайн музею грає в залученні відвідувачів одну з провідних ролей, тому проектування дизайну музейної експозиції приділяється завжди багато часу і сил. Дуже важливим, при створенні музейної експозиції, є її художнє оформлення, дизайн її структурних елементів, саме художнє оформлення створює емоціональне середовище для здійснення взаємодії відвідувачів з експозицією, а також надає експозиції якісного дидактичного впливу, що є також дуже важливим для шкільного музею. При розробці концепції художнього оформлення музейної експозиції значення має кожна деталь.

В ході роботи над нашим дослідженням було виконано декілька поставлених завдань: ми теоретично дослідили основні сучасні засоби художнього проектування експозиції шкільного музею – основні тенденції в сфері світової музейної діяльності, методичні етапи розробки музейної експозиції та їх адаптацію до виконання проекту шкільного музею; на практиці ми виконали необхідні етапи розробки та застосування методично-практичних рекомендацій на прикладі художнього оформлення експозиції існуючого шкільного музею: виконали технічне дослідження приміщення музею та постановили задачі на проектування, розробили концепцію художнього оформлення експозиції шкільного музею, ескізу та необхідної технічної документації, виконали загальний проект схеми конструкції всього фризу та роздрукували на папері з клейкою основою.

Вважаємо, що наше дослідження можна використовувати як методичний посібник в практиці дизайнерської діяльності при розробці концепту художнього оформлення експозиції шкільного музею.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. : 1968, vol. 11. P. 33-40.
2. Casey V. The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum. : Интернет-ресурс. Режим доступу: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (25.03.2020)
3. Vergo P. (ed.) The New Museology. : London, 1989.
4. Аветиков А., Мастеров Б. Д. Экспозиционное оборудование музеев. : М., 1966.
5. Андреева И. В. Метод музейно-экспозиционного проектирования как основание классификации музейных экспозиций. Вопросы музеологии. 2019. Т. 10. Вып. 1, 16-28.
6. Артамонов А.А. Музей и социокультурные проекты. Сб.: Музейное проектирование. / Отв. ред. А.А.Щербакова, сост. А.В.Лебедев. М., 2009.— 256 с.
7. Волкова Е.В. Концептуализация музейного дизайна: основные подходы // Общество. Среда. Развитие. : 2017, № 4. С. 82-88.
8. Длугач В.В., Зайцева Т.И. Современное музейное оборудование. : М.: Информкультура, 1980.
9. Дружинин Н.М. Методы историко-революционной экспозиции // Музей Революции СССР. : 1927, Вып. 1. С. 23-33.
10. Дукельский В.Ю. Проектирование музейной экспозиции. Сб.: Музейное проектирование. / Отв. ред. А.А.Щербакова, сост. А.В.Лебедев. М., 2009. 256 с.
11. Елисеева В.А. К вопросу о методе тематического показа (Интерпретация метода учеником Ф.И. Шмита С.С. Гейченко в литературно-мемориальном заповеднике А.С. Пушкина) // Собор лиц: Сборник статей / Под ред. М.Б. Пиотровского и А. Никоновой. : СПб. СПбГУ, 2006. С. 66-86.

12. Киселев В.В., Мастеров Б.Д. Сборно-разборное оборудование для передвижных музейных фондов. М.: Науч.-исслед. ин-т культуры, 1972. 40 с.
13. Куклинова И.А. Французские естественноисторические коллекции XVIII в. в процессе формирования новой европейской научной картины мира // Вопросы музеологии. 2015, № 1 (11). С. 3-11.
14. Лебедев А.В. Виртуализация музея или новая предметность? Сб.: Музейное проектирование. / Отв. ред. А.А.Щербакова, сост. А.В.Лебедев. М., 2009.— 256 с.
15. Майстровская М.Т. Музей революционной России [Эл. ресурс] // Культурно-просветительский журнал «Дельфис». 2016, № 87 (3). Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.delphis.ru/journal/article/muzei-revoljucionnoi-rossii> (08.03.2020).
16. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. / Отв. ред. М.Т. Майстровская. М.: НИИ культуры, 1997. С. 7-22.
17. Майстровская М.Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музей искусств) // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. / Отв. ред. Н.А. Никишин. М.: НИИ культуры, 1989. С. 50-65.
18. Майстровская М.Т. Художественно-композиционные основы и тенденции формирования оборудования экспозиций музеев изобразительных и прикладных искусств: Опыт обоснования концепции / Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1987. 202 с.
19. Мастеница Е.Н. Эвристический потенциал коммуникационного подхода в музееведении // Современные проблемы межкультурных коммуникаций: сб. статей / Науч. ред. Е.П. Борзова, Г.М. Оганян. СПб.: СПбГУКИ, 2007. С. 295-302.
20. Махрачев С.Ф., Фомина Л.М. Школьный музей // С.Ф. Махрачев, Л.М. Фомина: Учеб.-метод. пособие.: Тамбов: ТОИПКРО, 2007. 32 с.

21. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. Организация и техника. М.: Советская Россия, 1964. 518 с.
22. Музееведение. Музеи исторического профиля: Учеб пособие / Под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. - М., 1988.
23. Музей в образовательной организации: методические рекомендации по созданию и паспортизации / сост.: О.А.Айдарова; ТОГБОУ ДО «Центр развития творчества детей и юношества». Тамбов, 2016. 44 с.
24. Музейные термины: Словарь // Терминологические проблемы музееведения / Сб. науч. тр. Центральный музей революции СССР. - М., 1986. - С.36-135.).
25. Наблюдение (психология). Стаття з вікіпедії. Інтернет-ресурс. Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Наблюдение\(психология\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Наблюдение(психология)) (08.03.2020).
26. Никишин Н. А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. / Отв. ред. М.Т. Майстровская. М. НИИ культуры, 1997. С. 23-32.
27. Пепрсин А.И. Краеведение и школьные музе// А.И. Персин: Учеб.-метод. пособие. М.: ФЦДЮТиК, 2006. 110 с.
28. Поляков Т.П. Как сделать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М.: Изд-во Российского института культурологии, 1997. 174 с.
29. Рекомендации по созданию экспозиций школьного музея. Сост.: Акишина Е.С., Сыктывкар, 2004
30. Решетников Н.И. Школьный музей и формы его деятельности// Н.И.Решетников: Учеб.-метод. пособие.М.: ФЦДТЮиК, 2015. 252 с.
31. Тарасов О.Ю. Рама и образ. Риторика и обрамление в русском искусстве М.: Прогресс-традиция, 2007. 447 с.
32. Фармаковский М.В. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. Л.: Государственный Русский музей, 1928. 82 с.

33. Федоров-Давыдов А.А. Экспозиция художественных музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М., 1930. С. 7-82.
34. Школьный музей на рубеже веков. Методические рекомендации/ Авторский коллектив/ Сост. М.Ю. Юхневич. - М., 2001
35. Школьный музей: методические рекомендации по созданию и организации деятельности музеев образовательных учреждений// Учеб.метод. пособие. Хабаровск: ХК ИППК ПК, 2007. 90 с
36. Шляхтина Л.М., Мастеница Е.Н. Становление и развитие музееведческой мысли в трудах Ф.И. Шмита // Собор лиц: Сборник статей / Под ред. М.Б. Пиотровского и А. Никоновой. СПб: СПбГУ, 2006. С. 32-40.
37. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции // Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 912 с.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Рис. 1.1 Музейна експозиція Китайська галерея. Державний музей-заповідник «Гатчина», XIX ст.



Рис. 1.2 Експозиція музею кримінального права. імператорського Санкт-Петербурзькому університету, XIX ст.



Рис. 1.3. Промислова виставка 1905 року в Женеві



Рис. 1.2 Радянський павільйон в Парижі, 1925 р.



Рис. 1.3 Прикладисучасного художнього оформлення музейних експозицій.



Рис. 1.3 Приклади сучасного художнього оформлення музейних експозицій.



Рис. 1.4 Приклади художнього оформлення шкільних музейних експозицій.



Додаток Б.

Рис. 2.1 Існуюча ситуація. Обмірне креслення.

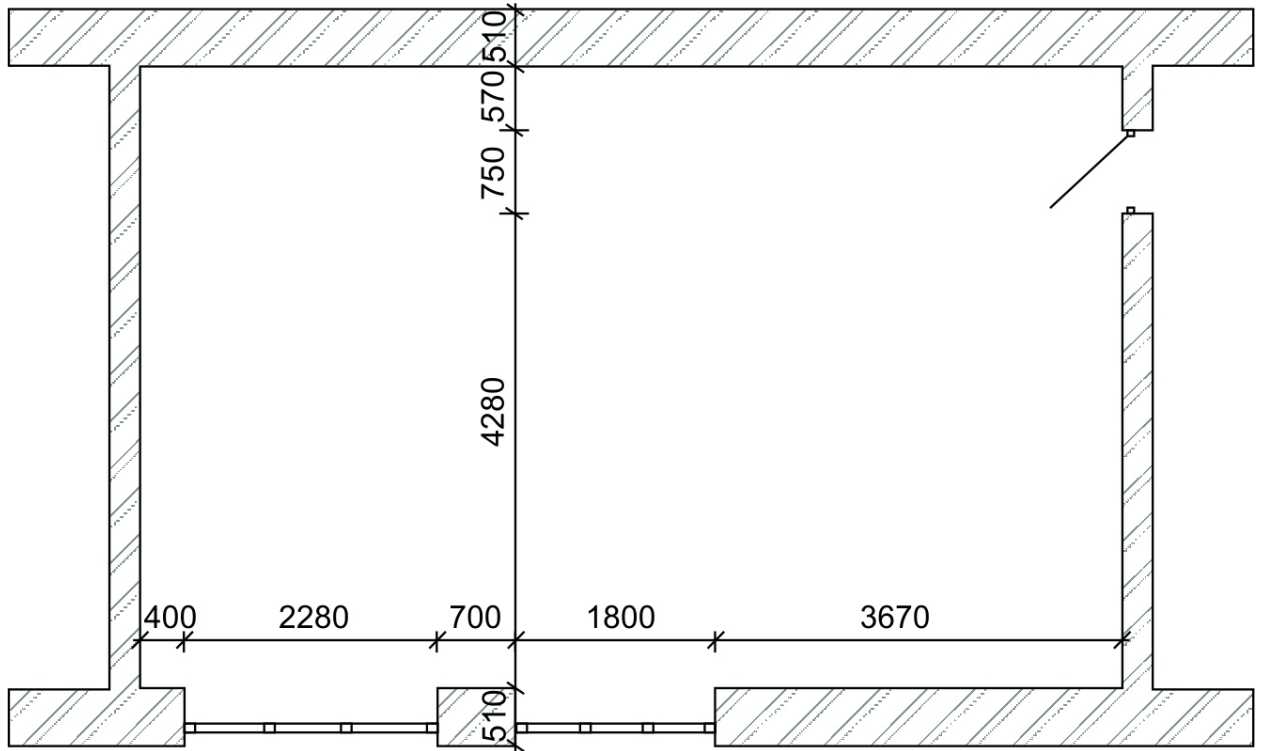


Рис. 2.2 Елементи художнього оформлення «Соняшники».

а) Вхідна вивіска



б) Показчик тематичного розділу

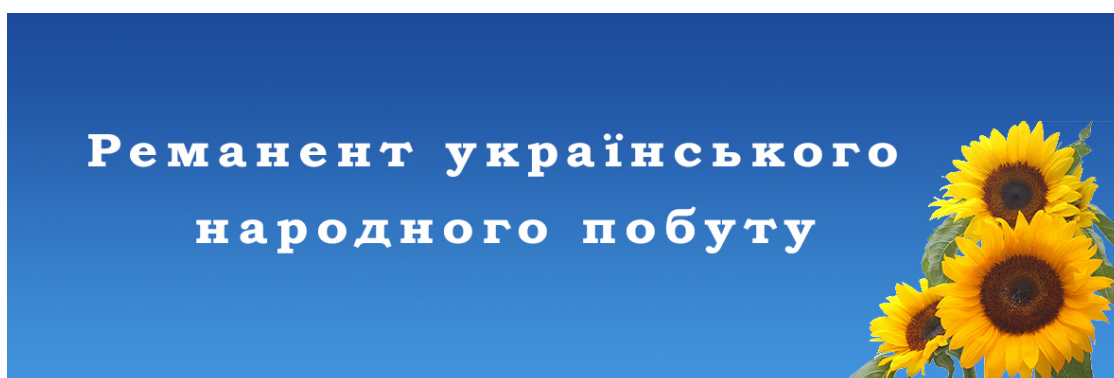
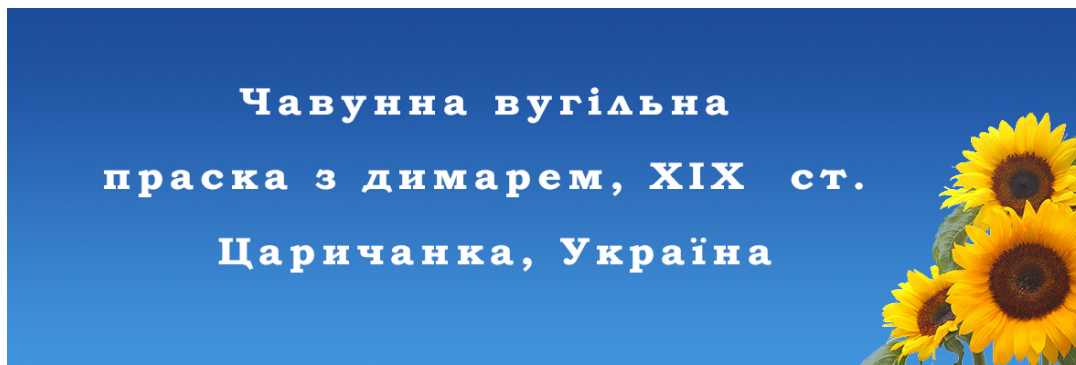


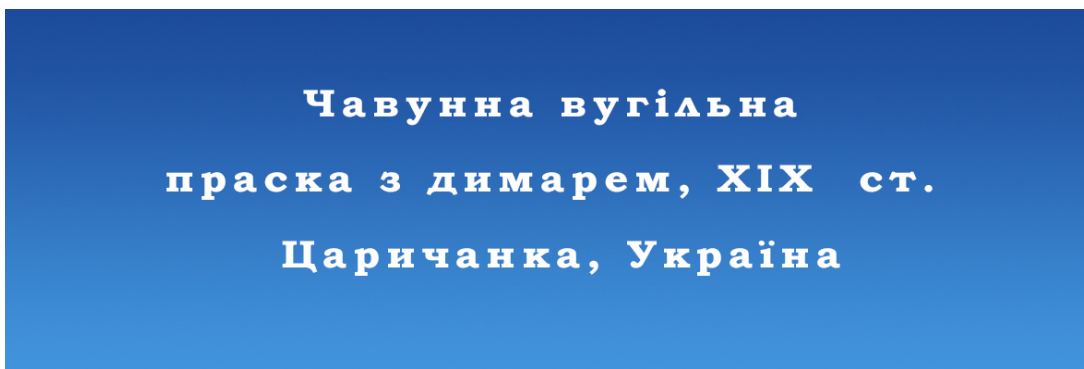
Рис. 2.2 Елементи художнього оформлення «Соняшники» (продовження).

в) Бирка до експонату:

варіант 1;



варіант 2.



г) Текстовий блок:

варіант 1;

варіант 2.

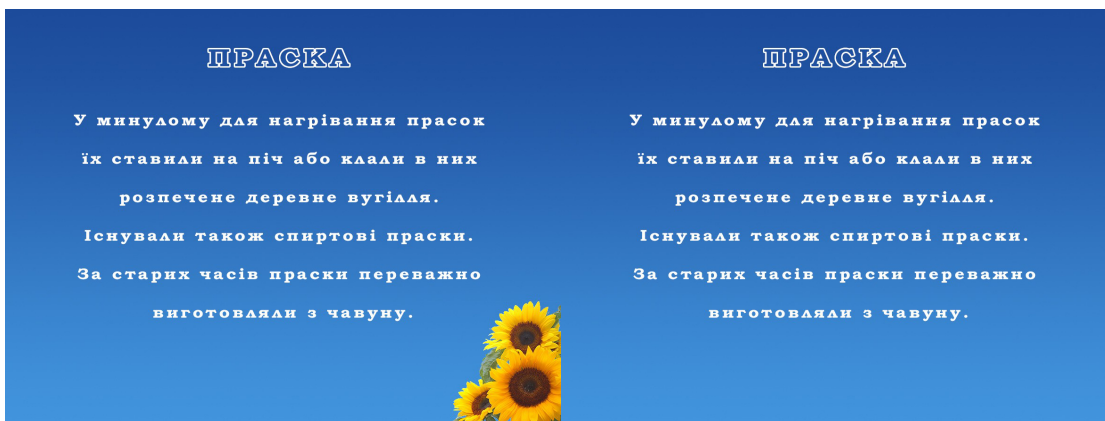
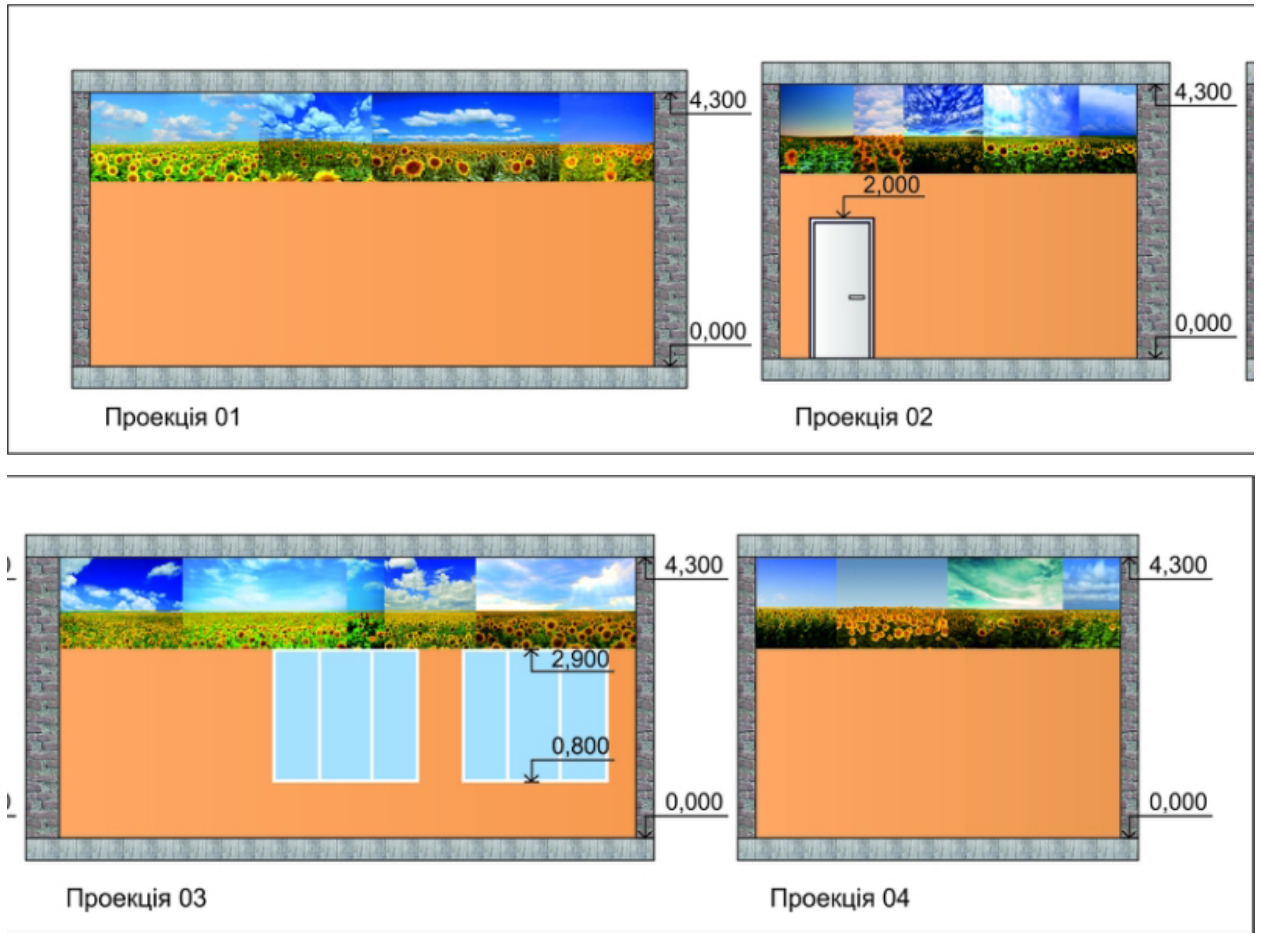


Рис. 2.3 Розгортка стін художнього оформлення «Соняшники».



План розгорток та модельних виглядів

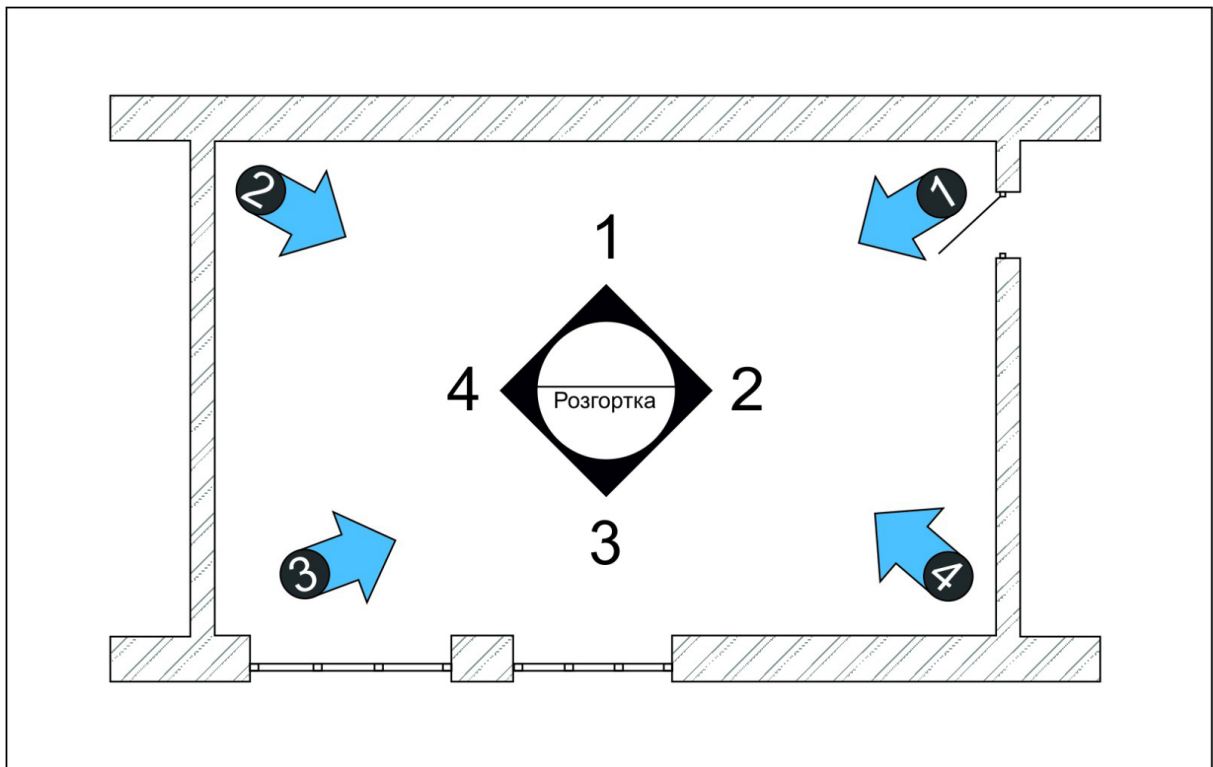


Рис. 2.4 Модельні вигляди художнього оформлення «Соняшники».



Рис. 2.4 Модельні вигляди художнього оформлення «Соняшники» (подовження).



Рис. 2.5 Елементи художнього оформлення «Орнамент».

б) Вхідна вивіска



б) Показчик тематичного розділу



Орнамент українського народного побуту



Рис. 2.5 Елементи художнього оформлення «Орнамент» (продовження).
в) Бирка до експонату:



**Чавунна вугільна
праска з димарем, ХІХ ст.
Царичанка, Україна**



г) Текстовий блок:

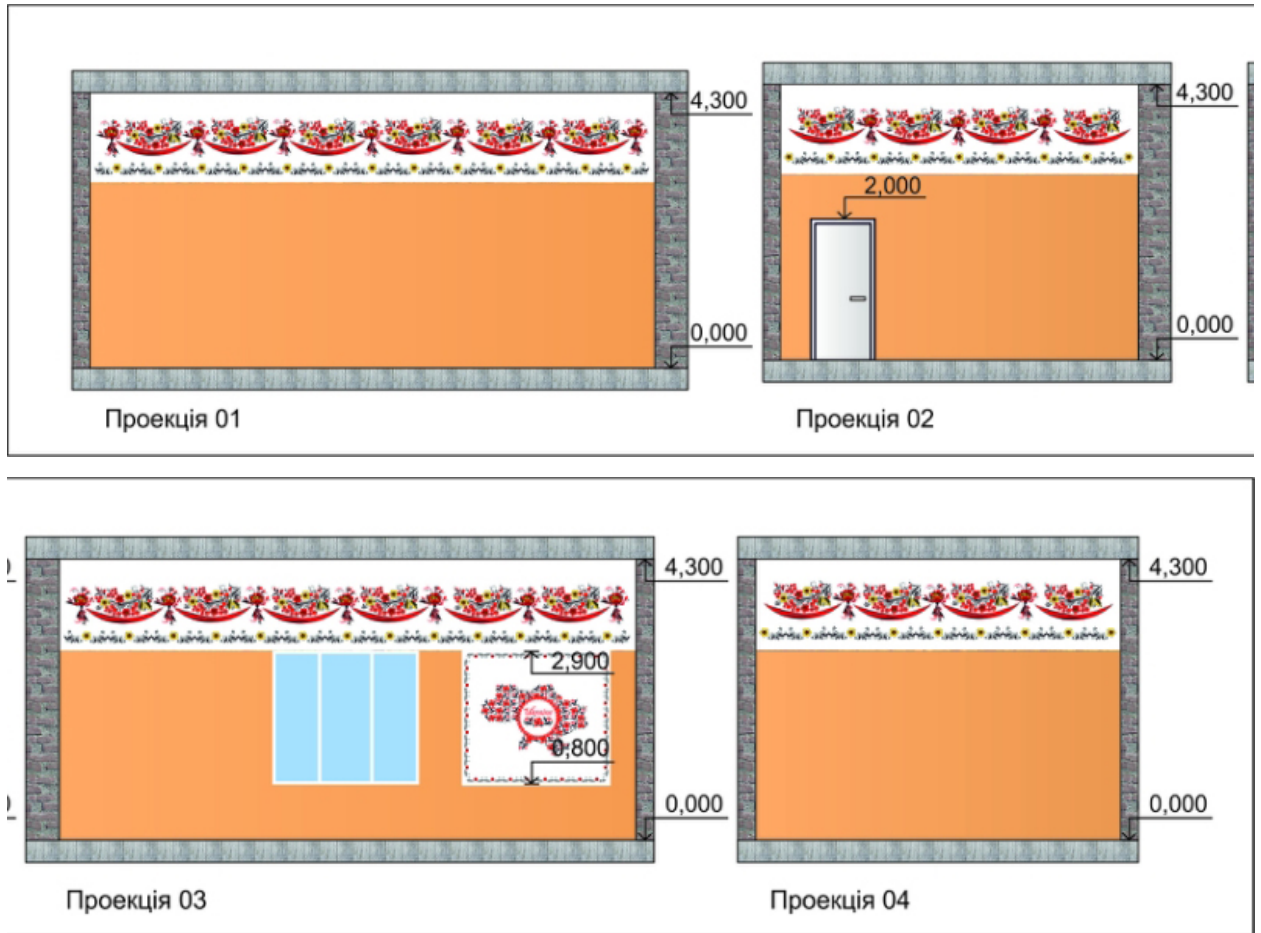


ПРАСКА

**У минулому для нагрівання прасок
їх ставили на піч або клали в них
розпечене деревне вугілля.
Існували також спиртові праски.
За старих часів праски переважно
виготовляли з чавуну.**



Рис. 2.6 Розгортка стін художнього оформлення «Орнамент».



План розгортки та модельних виглядів

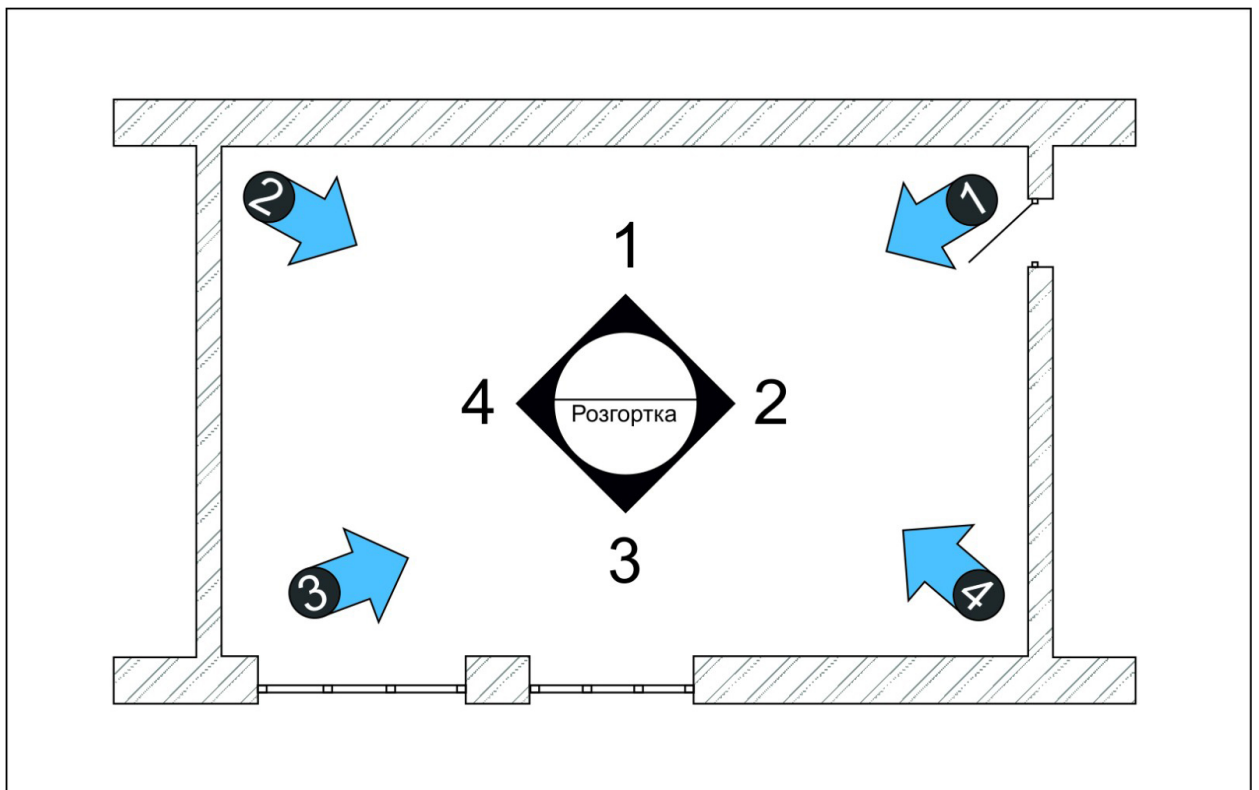


Рис. 2.7 Модельні вигляди художнього оформлення «Орнамент».



Рис. 2.7 Модельні вигляди художнього оформлення «Орнамент» (подовження).



Рис. 2.8 Варіанти логотипу:

а) варіант 1;



б) варіант 2.



Рис. 2.9 Шрифти, що використовуються.

ЕТНОХАТА

a _ B r e m e n R e g u l a r

Криворізька загальноосвітня школа №1

Bookman Old Style Bold

**Реманент українського
народного побуту**

ПРАСКА

Bookman Old Style Bold

Рис. 2.10 Схема конструкції фризу.

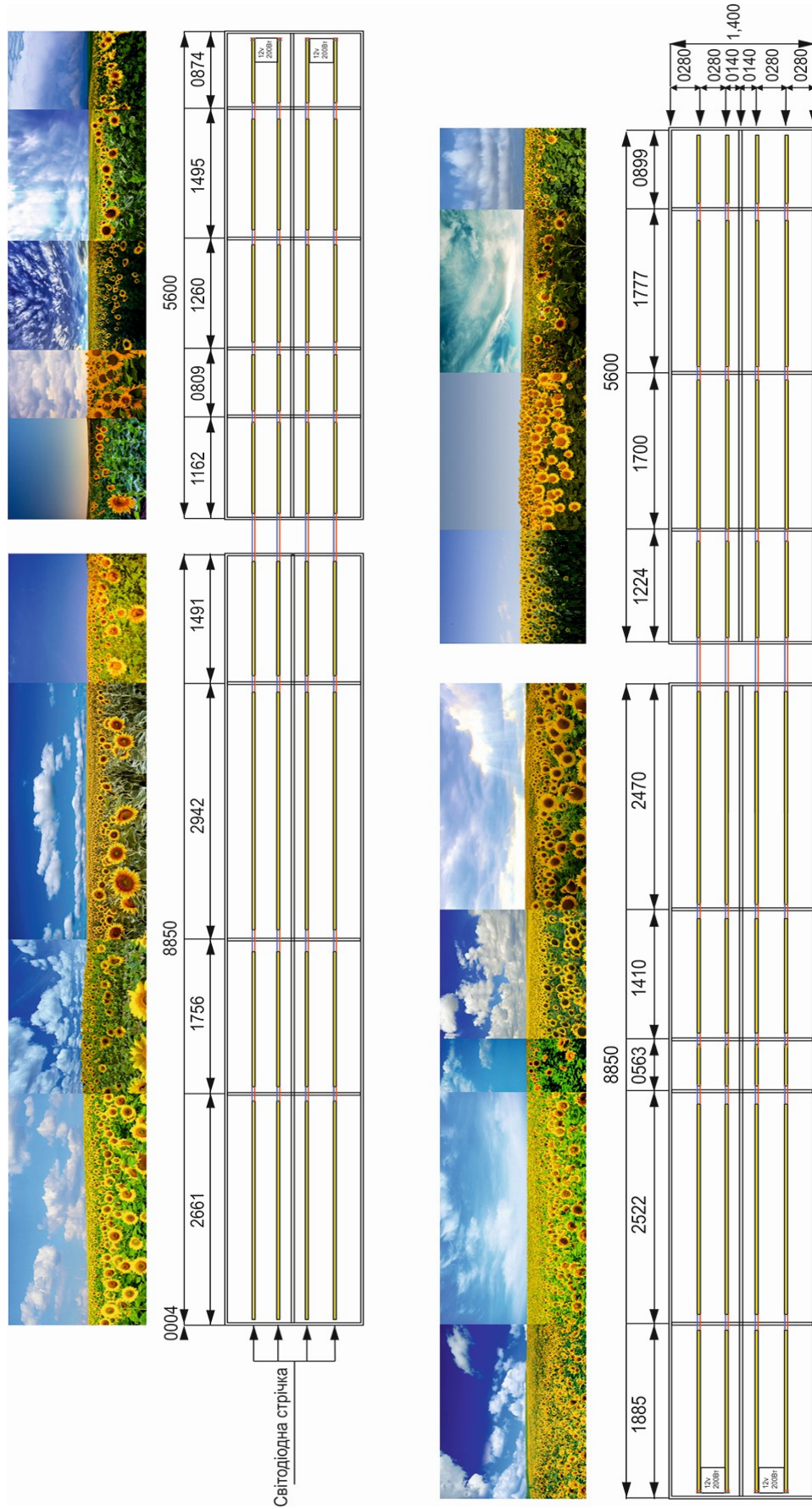


Табл. 1. Кошторис на виготовлення фризу.

№	Матеріал або послуга	Виробник	Одиниця виміру	Вартість за одиницю	Кількість	Загальна вартість
1.	Швелер алюмінієвий п-подібний профіль 80×40×3 мм6060 T6 (АД31Т)	ТОВ "Тера", Україна	1 М	181,54грн	60 м	10 892, 4 грн.
2.	Профіль для гіпсокартону UD 4 м 11700094	Leroymerlin, Україна	1 М	38 грн.	30 м	1 140 грн.
3.	ПВХ листовий PALIGHT d = 1 mm	PALRAM, Ізраїль	1 М ²	94 грн.	39,7 м ²	3 731,8 грн.
4.	Світлодіодна LED стрічка гнучка 12V PROLUM™ IP20 2835 \ 60 Series "S" 320023	PROLUM	1 М	15,4 грн.	115 м	1 771 грн.
5.	Блок живлення 500W 41A 12V	TR-1, Китай	1 шт.	900 грн.	2 шт.	1 800 грн.
6.	Друк 720 dpi на плівці білій, 100 мкм (Китай), 140 гр.		1 М ²	150 грн.	39,7 м ²	5 955 грн.
7.	Клей для ПВХ, білий (рідкий пластик).	Космофен (Cosmofenplus)	200 гр. туба	115 грн.	5 туб	575,0 грн.
8.	Саморіз чорний по дереву 3,5x35		1000 шт. упаковка	110 грн.	1 уп.	110 грн
	Разом					15 083 грн.