

**Ван Чживэй**

*аспирант*

*Московский государственный  
университет им. М. В. Ломоносова  
(Москва, Россия)*

*E-mail: wangzhiwei2021@gmail.com*

## **ОТ ТЕАТРА БАУХАУСА К ГОРОДСКИМ БИЕННАЛЕ: МЕДИАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

*Статья посвящена трансформации выставочной архитектуры от сценических экспериментов Баухауса к музейной модели «белого куба» и далее к городским биеннале Китая. Актуальность темы определяется тем, что современные выставки все реже функционируют как нейтральные контейнеры для показа объектов и все чаще становятся пространственными системами, организующими движение, коммуникацию и участие. Цель исследования — выявить, как менялись пространственная конфигурация выставки, режим зрительского восприятия и медиальные механизмы экспонирования. Методологическую основу составляют историко-культурный анализ, сравнительный анализ, элементы теории медиа и кейс-анализ китайских биеннале. Научная новизна состоит в том, что театр Баухауса, «белый куб» и городская биеннале рассматриваются не как прямая генетическая цепочка, а как последовательность различных пространственных режимов — сценического, контейнерного и сетево-интерфейсного. Делается вывод, что в современной культуре выставочная архитектура смещается от организации зрелища и изоляции произведения к производству событий, городских связей и интерактивного опыта.*

**Ключевые слова:** *Баухаус, выставочная архитектура, белый куб, биеннале, медиальность, китайское современное искусство*

**Для цитирования:** *Ван Чживэй. От театра Баухауса к городским биеннале: медиальная трансформация и пространственная эволюция выставочной архитектуры / Ван Чживэй // Вестник культуры и искусств. — 2026. — № 3 (87). — С. 38–44.*

**Wang Zhiwei**

*Post-graduate student*

*Lomonosov Moscow State University,  
(Moscow, Russia)*

*E-mail: wangzhiwei2021@gmail.com*

## **From the Bauhaus Theatre to Urban Biennials: Medial Transformation and the Spatial Evolution of Exhibition Architecture**

*This article examines the transformation of exhibition architecture, tracing its evolution from the Bauhaus's theatrical experiments to the "white cube" museum model and, subsequently, to urban biennials in China. The topic is particularly relevant given that contemporary exhibitions increasingly function not merely as neutral containers for displaying objects, but as spatial systems that organize movement, communication, and participation. The study aims to identify changes in exhibition spatial configurations, modes of viewer perception, and the medial mechanisms of display. The methodological framework incorporates historical-cultural analysis, comparative analysis, elements of media theory, and case studies of Chinese biennials. The study's scientific novelty lies in its conceptualization of the Bauhaus theatre, the "white cube," and the urban biennial not as a linear genetic*

progression, but as a sequence of distinct spatial modes: the theatrical, the container-based, and the network-interface mode. The article concludes that contemporary exhibition architecture is shifting away from the organization of spectacle and the isolation of the artwork toward the production of events, urban connections, and interactive experiences.

**Keywords:** Bauhaus, exhibition architecture, white cube, biennial, mediality, Chinese contemporary art

**For citing:** Wang Zhiwei. 2026. From the Bauhaus Theatre to Urban Biennials: Medial Transformation and the Spatial Evolution of Exhibition Architecture. *Vestnik kultury i iskusstv* [Culture and Arts Herald]. No 3 (87): 38–44. (In Russ.).

### Введение

Современная выставочная архитектура переживает заметную смену функций и масштабов. Если в модернистской музейной модели пространство стремилось выступать нейтральным условием показа, то в практике крупных выставок XXI века оно все чаще становится активным участником художественного высказывания: организует маршрут, задает ритм восприятия, формирует сценарии взаимодействия и связывает произведение с городским контекстом. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в китайских биеннале, где выставка нередко выходит за пределы музейного здания, осваивает индустриальное наследие, общественные пространства и цифровые интерфейсы [9; 14].

При этом исследовательская литература, как правило, рассматривает отдельные звенья этой истории раздельно. Работы о Баухаусе анализируют сценические эксперименты Оскара Шлеммера и Вальтера Гропиуса как лабораторию нового отношения тела, формы и движения; исследования модернистской экспозиции сосредоточены на идеологии «белого куба» и дисциплинарных механизмах музейного показа; труды о биеннале описывают глобализацию кураторских практик, событийность и городские культурные сети. Между тем сопоставление этих трех режимов позволяет точнее увидеть, как менялись медиальные свойства выставочного пространства: от сценической конфигурации — к контейнеру восприятия, а затем — к сетевой городской системе и интерфейсу участия [6; 12].

Именно здесь возникает научная проблема настоящей статьи: каким образом на протяжении XX — начала XXI века менялась не только форма выставочного пространства, но и его операционная логика, то есть способ связывания произведения, зрителя, маршрута и среды. В отличие от первоначальной, чрезмерно прямой формулы «происхождения» китайских биеннале от театра Баухауса, в данной работе речь идет не о линейной генеалогии, а о сопоставлении исторически разных, но концептуально соотносимых пространственных режимов.

Обращение к театру Баухауса в данном исследовании обусловлено не задачей вывести из него современную биеннальную форму, а необходимостью зафиксировать ранний момент, когда пространство стало мыслиться как активный инструмент орга-

низации движения, внимания и телесного опыта. Именно в этом смысле баухаусовские эксперименты образуют важный исторический прецедент для анализа позднейших выставочных режимов. Театр Баухауса рассматривается как ранняя модель конфигурационного мышления о пространстве; «белый куб» — как режим нейтрализации среды и концентрации взгляда; городская биеннале — как форма, в которой выставка вновь обретает событийность, медиальную множественность и социальную открытость [6; 12; 9].

Степень разработанности темы определяется несколькими исследовательскими полями. Театрально-пространственные эксперименты Баухауса подробно осмыслены в работах В. Гропиуса, О. Шлеммера и М. Тримингем; идеология галерейного пространства и история интерьеров художественных выставок — в трудах Б. О’Дозорти, Ш. Клонк и Т. Беннетта; история выставок и биеннале как особой кураторской формы — у Б. Альтшулера; логика участия и телесного опыта — у К. Бишоп; городское измерение китайских биеннале — в исследованиях D. Lin и A. While, а также J. Monclús и C. Díez-Medina. Вместе с тем в существующих работах редко прослеживается единая линия перехода от сценической пространственной модели к городской выставочной инфраструктуре.

Существующие исследования преимущественно развиваются в трех отдельных направлениях: история сценического авангарда, теория музейной экспозиции и анализ биеннальных форм современного искусства. При этом переходы между этими полями обычно не становятся предметом специального анализа, что и определяет исследовательскую задачу настоящей статьи.

Цель статьи — выявить логику медиальной и пространственной эволюции выставочной архитектуры в переходе от театра Баухауса к музейной модели «белого куба» и далее к городским биеннале Китая. Для достижения этой цели решаются следующие задачи: 1) определить, какие пространственные принципы были сформулированы в театре Баухауса; 2) показать, как в модернистском музее утвердился режим «контейнеризации» произведения и дисциплинирования взгляда; 3) проанализировать, как в китайских биеннале выставка расширяется до масштаба городской сети, собы-

тийной программы и интерфейса взаимодействия [6; 9].

Методологическую основу исследования составляют историко-культурный анализ, сравнительный анализ, элементы теории медиа и кейс-анализ. Историко-культурный анализ позволяет рассмотреть выставочную архитектуру в связи с художественными и социальными изменениями; сравнительный анализ — сопоставить три пространственных режима; медиальный подход — проследить, как пространство выступает не только оболочкой, но и средством организации восприятия; кейс-анализ дает возможность проверить теоретические положения на материале китайских биеннале. Научная новизна статьи состоит в том, что выставочная архитектура понимается как динамическая медиальная структура, в которой смена пространственных форм сопровождается изменением позиции зрителя, логики маршрута и степени включенности городской среды.

Сравнение трех пространственных режимов строится по четырем аналитическим параметрам: характер пространственной организации, позиция зрителя, тип маршрута и доминирующая медиальная функция пространства.

#### **Театр Баухауса как лаборатория пространственной конфигурации**

Театр Баухауса важен для истории выставочной архитектуры не потому, что из него «непосредственно произошли» современные биеннале, а потому, что именно здесь было радикально переосмыслено само отношение между телом, формой, движением и пространством. В работах Оскара Шлеммера и в проекте «Тотального театра» Вальтера Гропиуса пространство перестает быть пассивным фоном действия. Оно мыслится как конструкция, в которой геометрия, свет, масштаб и траектория движения образуют единую систему. Такой подход знаменует переход от декоративного понимания сцены к операционному: пространство начинает не изображать, а организовывать [6; 15].

Для Баухауса принципиально важным было превращение тела в измерительный и композиционный центр пространственной структуры. В «Триадическом балете» костюм, жест и траектория движения подчинены геометрическому порядку; тело рассматривается одновременно как пластический объект и как подвижный медиатор пространства. Сценическая площадка здесь не столько место разыгрывания сюжета, сколько лаборатория соотношений между объемом, направлением, ритмом и зрительным акцентом. Именно поэтому баухаусовский театр продуктивно интерпретировать как раннюю форму пространственного моделирования, где конфигурация важнее репрезентации [6, p. 110; 15].

С этой точки зрения наиболее существенными оказываются три принципа. Во-первых, конфигурационность: пространство строится как система соотношенных элементов, а не как нейтральная вместимость. Во-вторых, телесная активация: смысл возникает в связи между сценой и движением тела, а не только в зрительном созерцании. В-третьих, медиальная синтетичность: свет, костюм, механика, архитектура и движение работают как единое устройство восприятия. Позднейшие выставочные формы будут переинтерпретировать эти принципы по-разному: модернистский музей подавит избыточную событийность сцены, а биеннале XXI века, напротив, вернут выставке элементы действия, маршрута и погружения. [6; 15].

Важно подчеркнуть и ограничение баухаусовской модели. Театр Баухауса ориентирован прежде всего на управляемое художественное событие внутри специально организованной среды. Здесь зритель включен в процесс восприятия, но его участие еще остается структурно рассчитанным. Следовательно, речь идет не о демократизации пространства в современном смысле, а о рождении новой дисциплины пространственного мышления. Однако именно эта дисциплина подготовила основания для дальнейшего понимания выставки как формы, в которой архитектура направляет внимание, телесный опыт и темп восприятия. Тем самым театр Баухауса задает сценический режим, в котором пространство выступает как активная конфигурация тела, формы и движения.

#### **«Белый куб» как режим контейнеризации и дисциплины восприятия**

Если баухаусовский театр подчеркивал активность пространственной конфигурации, то модернистская экспозиция стремилась, напротив, сделать пространство как бы незаметным. В XX веке в художественных музеях и галереях утвердилась модель «белого куба», описанная Б. О'Дозэрти как особая идеология показа. Белые стены, рассеянный свет, минимизация архитектурных помех и изоляция произведения от внешнего контекста создавали впечатление нейтральности. Однако эта нейтральность была не отсутствием формы, а тщательно сконструированным режимом зрительского восприятия. [12, p. 91].

Белый куб выполнял по меньшей мере три функции. Во-первых, он обеспечивал автономизацию произведения: работа отделялась от повседневности и приобретала статус самодостаточного объекта. Во-вторых, он дисциплинировал маршрут зрителя, превращая движение по экспозиции в регулируемую последовательность остановок и визуальных фиксаций. В-третьих, он формировал классификационный порядок: произведения распределялись в пространстве в соответствии с авторской, хронологической, тематической или стилиевой

логикой. Тем самым пространство становилось контейнером не только для объектов, но и для определенной модели знания о них [12; 7]

История музейных интерьеров показывает, что такой режим складывался постепенно. Как отмечает Ш. Клонк, уже в XIX–XX веках выставочные залы все отчетливее организовывались как пространства определенного опыта, а не просто хранения произведений. Т. Беннетт, анализируя «выставочный комплекс», показывает, что музейные пространства одновременно обучают и дисциплинируют публику. Следовательно, белый куб нельзя трактовать исключительно как эстетическую форму: это также социальная технология управления вниманием, поведением и интерпретацией. [7; 2].

При этом в белом кубе не исчезает драматургия — она лишь становится скрытой. Если на сцене Баухауса пространство открыто демонстрировало собственную конструктивность, то в модернистской экспозиции драматургия переносится в порядок расположения объектов, интервалы между ними, чередование пустоты и насыщенности, ритм переходов из зала в зал. Зрителю предлагается не участие в событии, а режим сосредоточенного рассматривания. Пространство действует тем сильнее, чем менее заметным оно кажется.

С точки зрения медиальной истории этот этап можно описать как контейнеризацию выставки. Архитектура выступает средством фильтрации внешних воздействий, стабилизации визуального поля и производства «правильного» расстояния между зрителем и произведением. Тем самым сценическая динамика раннего модернизма преобразуется в режим контролируемого видения. Именно против этой нейтрализующей модели позднее будут направлены многие кураторские и художественные эксперименты, возвращающие выставке событийность, телесность и контекстуальную включенность [12; 2].

#### **Китайские городские биеннале: от выставочного здания к городской сети и интерфейсу**

Во второй половине XX века, а особенно в начале XXI века, практика крупных международных выставок существенно изменила пространственную логику экспонирования. Биеннале перестали быть только серией временных экспозиций внутри музейных залов и все чаще стали функционировать как городские платформы, сочетающие искусство, урбанистику, публичные программы и цифровую коммуникацию. В этой ситуации выставочная архитектура утрачивает свойства замкнутого контейнера и переходит к сетевой модели: она распределяется между разными площадками, временными структурами и медиальными каналами. [1; 11].

Китайский контекст особенно показателен, поскольку развитие биеннале здесь тесно связано

с процессами урбанизации, реконверсии промышленных территорий и формированием новых культурных кластеров. Исследование D. Lin и A. While убеждает, что Шэньчжэньско-Гонконгская биеннале урбанизма/архитектуры не просто использует город как фон, но включается в процессы символического и пространственного переопределения городских зон. Выбор площадок — от бывших промышленных объектов до новых общественных территорий — превращает выставку в форму культурного картографирования города [9, p. 21].

В таких проектах меняется сам статус выставочного пространства. Оно больше не сосредоточено в одном здании и не сводится к последовательности залов. Напротив, выставка выстраивается как система узлов, маршрутов и переходов, где перемещение между площадками становится частью художественного опыта. В случае Уханьской биеннале или многочастных программ Шэньчжэня зритель осваивает не только экспозицию, но и городскую структуру: районы, транспортные связи, особенности промышленного или прибрежного ландшафта. Пространство приобретает реляционный характер, о котором писала Д. Мэсси: оно существует не как контейнер, а как сеть отношений [9;10]

Переход к городскому масштабу сопровождается и сменой временной организации. Биеннале строятся не только вокруг объектов, но и вокруг событий: дискуссий, лабораторий, прогулок, кинопоказов, образовательных программ, междисциплинарных коллабораций. Вследствие этого выставка становится процессом, а не единовременным предъявлением. Одновременно такой формат связан не только с расширением участия, но и с символическим производством городской идентичности и культурного бренда. Здесь продуктивна оптика К. Бишоп, связывающей современное искусство с практиками участия: зритель все чаще включается в ситуацию совместного присутствия, коммуникации и опыта, а не ограничивается созерцанием завершенного объекта. [3] Однако эта, на первый взгляд, «открытая» модель внутренне пульсирует глубоким имманентным напряжением. В тот самый миг, когда биеннале перешагивает стены музея, она уже неумолимо встраивается в логику городского маркетинга и капитализацию пространства, и ее публичность, как правило, шествует рука об руку с процессами джентрификации. Если же обратиться к китайскому контексту, то структурное доминирование государства в вопросах пространственного доступа и отбора контента придает этой «сетевой открытости» облик «контролируемой децентрализации». Иными словами, физические и пространственные границы размываются, но дискурсивные границы отнюдь не отступают синхронно; в конечном счете эта модель обслуживает конкретную официальную культурную стратегию, а не спонтан-

ную, самоуправляемую публичную сферу. Трезвое всматривание в этот парадокс и составляет ключ к пониманию самой современности данного пространственного режима.

Важным симптомом этого сдвига являются и современные китайские музейно-биеннальные проекты, в которых сохраняется внутренняя экспозиционная дисциплина, но одновременно усиливается средовой и интерфейсный характер показа. Так, 15-я Шанхайская биеннале, развернутая в Музее современного искусства Power Station of Art, сочетает музейную инфраструктуру с пространственными решениями, нарушающими однородность классического белого куба. Внутри выставочного маршрута появляются искусственные рельефы, узлы замедления, вариативные траектории обзора, благодаря чему пространство перестает быть лишь фоном для произведения и начинает моделировать режим движения и внимания [13].

В данном случае выставочное пространство работает не как нейтральная оболочка, а как сценарий движения: зритель соотносит отдельные узлы маршрута, смену ракурсов и пространственные акценты внутри экспозиции. Если в Баухаусе траектория организовывалась внутри сцены, то здесь она разворачивается в более сложной музейно-выставочной среде. Сходство заключается не в прямом формальном повторении, а в самом принципе конфигурирования восприятия через пространство.

Еще один аспект современной трансформации связан с технологическим вмешательством. Цифровые интерфейсы, системы навигации, смешанная реальность, интерактивные инсталляции и онлайн-распространение расширяют границы выставки за пределы физического присутствия. При этом важно избегать упрощения: не всякая технологизация автоматически ведет к качественно новому пространству. Существенным является не сам факт использования технологий, а то, как они перестраивают отношения между телом, изображением, данными и архитектурой. В тех случаях, когда технология задает режим обратной связи, адаптивной навигации или распределенного участия, выставка действительно начинает функционировать как интерфейс [5; 14]. «Интерфейс», возникающий здесь как пространственный режим, онтологически отличен от привычных для экспозиционных залов систем навигации или кураторских текстов. Последние представляют собой главным образом однонаправленный вывод информации, функционально ограниченный инструментальными задачами указания и интерпретации; интерфейс же — это зона двустороннего интерактивного контакта между физическим пространством и цифровым информационным слоем. Здесь человек, пространство и информация пребывают в процессе непрерывной динамической реконфигурации, порождая подвижную

органическую связь: телесное перемещение зрителя в реальном времени запускает обратную передачу данных, а цифровой контент, в свою очередь, заново переформатирует его пространственное восприятие. Именно эта глубинная интерактивность выводит интерфейс за рамки частичного усовершенствования прежних медиа и их технологического обновления, порождая качественно новый механизм производства пространства.

Поэтому современную городскую биеннале целесообразно определять не как прямое продолжение баухаусовской сцены, а как иной исторический режим, в котором заново актуализируются некоторые раннемодернистские вопросы: как пространство организует движение, как тело включается в систему восприятия, как различные медиа образуют единую конфигурацию опыта. Разница состоит в масштабе и общественной функции. Если Баухаус работал с пространством сцены, а белый куб — с пространством изоляции объекта, то биеннале действует в масштабе городской сети, где выставка становится одновременно инфраструктурой, событием и средством культурной коммуникации [14].

### Обсуждение

Сопоставление рассмотренных этапов позволяет выделить три доминирующих пространственных режима выставочной архитектуры (см. таблицу). Первый — сценический — строится на явной конфигурации формы, тела и движения. Второй — контейнерный — опирается на нейтрализацию среды и концентрацию взгляда. Третий — сетевое-интерфейсный — переносит акцент на маршруты, связи, события и обратную связь. Такая периодизация не должна пониматься как жесткая историческая последовательность, в которой каждый новый этап полностью отменяет предыдущий. Напротив, в современной практике эти режимы часто сосуществуют и накладываются друг на друга [6; 12; 9].

Так, в биеннале XXI века можно обнаружить возврат к сценичности — но уже не в форме театральной площадки, а в форме пространственного сценария города. Одновременно элементы белого куба сохраняются как техники визуальной фокусировки внутри отдельных музейных сегментов. Отсюда следует, что выставочная архитектура развивается не линейно, а через наложение режимов: сценическое моделирование, музейная нейтрализация и городская сетевизация образуют подвижный набор инструментов.

Наиболее важное изменение связано со статусом зрителя. В баухаусовской модели зритель сталкивается с рассчитанным пространственным действием; в белом кубе он дисциплинируется как внимательный наблюдатель; в городской биеннале он все чаще становится участником маршрута, носителем данных, адресатом публичных программ и со-производителем опыта. Следовательно, эво-

**Сравнительные характеристики пространственных режимов выставочной архитектуры**

| Режим               | Пространственная логика                                                        | Позиция зрителя                                  | Доминирующая медиальная функция                      |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| Сценический         | Конфигурация формы, света, движения и тела; пространство как явная конструкция | Вовлеченный свидетель рассчитанного действия     | Организация зрелища и телесного опыта                |
| Контейнерный        | Нейтрализация среды; изоляция произведения; контролируемый маршрут             | Сосредоточенный наблюдатель                      | Фокусировка взгляда и классификация объектов         |
| Сетево-интерфейсный | Распределенная городская сеть площадок, событий и цифровых каналов             | Участник маршрута, коммуникации и обратной связи | Связывание объектов, людей, данных и городской среды |

люция выставочной архитектуры — это одновременно история изменений в распределении ролей между пространством, произведением и публикой [3; 12]. Эволюционный переход от «сценического» режима к «интерфейсному» отражает далеко не только морфологическую деконструкцию выставочного пространства — он гораздо глубже маркирует фундаментальную трансформацию идентичности воспринимающего субъекта искусства. Траектория этой эволюции просматривается отчетливо: публика прощается со статусом «просвещаемой аудитории», проходит стадию «зерцательного индивида» и в итоге перековывается в современного «пользователя», постоянно включенного в сети и контуры обратной связи реального времени. В такой теоретической оптике пространственные практики китайских биеннале предстают именно живым локальным преломлением этого глобального ценностного и культурного сдвига.

При этом выставочная архитектура не является анонимной средой: ее конфигурация зависит от работы архитектора экспозиции, куратора и дизайнерской команды. Именно они задают ритм маршрута, распределение акцентов и характер взаимодействия зрителя с произведением.

Именно поэтому термин «медиальная трансформация» в отношении выставочной архитектуры следует понимать не метафорически, а буквально. Пространство выступает медиа постольку, поскольку оно не только вмещает художественные объекты, но и кодирует способы их восприятия, задает формы перехода между ними, соединяет физические и цифровые уровни опыта и организует общественную коммуникацию. В этом смысле современная выставка является не завершенной формой, а постоянно перенастраиваемой системой интерфейсов.

**Заключение**

Таким образом, анализ позволяет сделать несколько выводов.

Во-первых, театр Баухауса сформировал важные принципы пространственного мышления — конфигурационность, телесную активацию и синтетическую медиальность, — которые сделали пространство активным компонентом художественного действия.

Во-вторых, модернистская модель «белого куба» переориентировала выставочную архитектуру на контейнеризацию произведения и дисциплинирование зрительского взгляда. Ее кажущаяся нейтральность была формой строгой организации визуального опыта.

В-третьих, китайские городские биеннале демонстрируют переход к сетевому-интерфейсному режиму, в котором выставка распределяется между городскими площадками, событийными программами и технологическими каналами. Здесь пространство функционирует уже не как статичная оболочка, а как система связей, маршрутов и обратной связи.

В-четвертых, связь между Баухаусом и современными биеннале следует описывать не как прямое историческое происхождение, а как проблемную преемственность способов пространственной организации. Такой подход позволяет избежать декларативной генеалогии и одновременно сохранить аналитическую продуктивность сопоставления.

Следовательно, пространственная эволюция выставочной архитектуры может быть понята как переход от сцены к контейнеру и далее к городской медиальной системе. Перспектива дальнейших исследований связана с более детальным анализом того, как в конкретных выставочных проектах сочетаются сценичность, музейная нейтрализация и цифровая интерфейсность, а также как эти режимы влияют на культурную политику города и на формы участия публики.

**Список литературы**

1. Altshuler, B. Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, 1962–2002 / B. Altshuler. — London : Phaidon Press, 2013. — 402 p.
2. Bennett, T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics / T. Bennett. — London ; New York : Routledge, 1995. — 278 p.

3. Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* / C. Bishop. — London ; New York : Verso, 2012. — 390 p.
4. Bishop, C. *Installation Art: A Critical History* / C. Bishop. — London : Tate Publishing, 2005. — 144 p.
5. Chang S. The Impact of Digital Storytelling on Presence, Immersion, Enjoyment, and Continued Usage Intention in VR-Based Museum Exhibitions / S. Chang, J. Suh // *Sensors*. — 2025. — Vol. 25, No 9. Art. 2914.
6. Gropius, W., Wensinger, A. S. *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2014. — 216 p.
7. Klonk, C. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* / C. Klonk. — New Haven ; London : Yale University Press, 2009. — 305 p.
8. Lefebvre, H. *The Production of Space*. Oxford; Cambridge, MA: Blackwell, 1991. — 454 p.
9. Lin, D., While, A. *Art, Culture and Regeneration in China: The Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture in Shenzhen* / D. Lin, A. While // *Urban Geography*. — 2025. — P. 1–21.
10. Massey, D. *For Space* / D. Massey. — London : Thousand Oaks; New Delhi : Sage, 2005. — 222 p.
11. Monclús, J. International Exhibitions and Open Public Spaces: Echoes of the Times or Forerunners? / J. Monclús, C. Díez-Medina // *Planning Perspectives*. — 2025. — Vol. 40, No 6. — P. 1–26.
12. O'Doherty, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* / B. O'Doherty. — Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1999. — 113 p.
13. Power Station of Art. The 15th Shanghai Biennale: "Does the Flower Hear the Bee?". — URL: <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale/home> (дата обращения: 20.04.2026).
14. 10th Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture (Shenzhen). — URL: <https://www.uabb-sz.com/en/exhibition> (дата обращения: 20.04.2026).
15. Trimingham, M. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* / M. Trimingham. — London ; New York : Routledge, 2011. — 231 p.

Получено 22.04.2026

## References

1. Altshuler B. 2013. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, 1962–2002*. London: Phaidon Press, 402 p.
2. Bennett T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London; New York: Routledge, 278 p.
3. Bishop C. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso, 390 p.
4. Bishop C. 2005. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 144 p.
5. Chang S., Suh J. 2025. The Impact of Digital Storytelling on Presence, Immersion, Enjoyment, and Continued Usage Intention in VR-Based Museum Exhibitions. *Sensors*. Vol. 25, No 9, Art. 2914.
6. Gropius W., Wensinger A. S. 2014. *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 216 p.
7. Klonk C. 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven; London: Yale University Press, 305 p.
8. Lefebvre H. 1991. *The Production of Space*. Oxford; Cambridge, MA: Blackwell, 454 p.
9. Lin D., While A. 2025. *Art, Culture and Regeneration in China: The Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture in Shenzhen*. *Urban Geography*, pp. 1–21.
10. Massey D. 2005. *For Space*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 222 p.
11. Monclús J., Díez-Medina C. 2025. International Exhibitions and Open Public Spaces: Echoes of the Times or Forerunners? *Planning Perspectives*. Vol. 40, No 6, pp. 1–26.
12. O'Doherty B. 1999. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 113 p.
13. Power Station of Art. 2026. The 15th Shanghai Biennale: "Does the Flower Hear the Bee?". Available from: <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale/home> (accessed: 20.04.2026).
14. 10th Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture (Shenzhen). 2026. Available from: <https://www.uabb-sz.com/en/exhibition> (accessed: 20.04.2026).
15. Trimingham M. 2011. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. London; New York: Routledge, 231 p.

Received 22.04.2026