

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 93/94:069 «1900/1930»

В. Г. Ананьев, М. И. Фомкина

Пространство художественных музеев в международных проектах 1920—1930-х гг.: Теория практики в музеологической мысли межвоенного двадцатилетия¹

В статье рассматривается проблема восприятия пространства художественного музея в музеологических дискуссиях межвоенного двадцатилетия. Основным источником являются материалы первых международных музеологических проектов — журнала «Музейон» (основан в 1927 г.), сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931 г.) и двухтомника «Музеография: Архитектура и оборудование художественных музеев» (1935 г.). Авторы статьи выделяют два основных вопроса: формирование эргономического пространства музейной экспозиции и приспособление под музейные нужды исторических построек. То, что на первый взгляд может показаться сугубо техническими проблемами музейной работы, на самом де-

¹ В основе статьи — материал, собранный в ходе подготовки выпускной квалификационной работы М. И. Фомкиной (Кизил) «Вопросы экспозиционно-выставочной деятельности в международных музеологических проектах межвоенного двадцатилетия» (научный руководитель — к. и. н. В. Г. Ананьев), защищенной в Институте истории СПбГУ 20 мая 2016 г.

© Ананьев В. Г., Фомкина М. И., 2018

ле оказывается знаком существенных изменений в концептуальной модели музея данной эпохи.

Ключевые слова: музей, музеология, художественный музей, экспозиция.

V. G. Ananiev, M. I. Fomkina. The space of art museums in international projects of 1920—1930: Praxis of Interbellums museology

The article is devoted to the problem of perception of art museums space in museological debates of the Interbellum period. The main sources are the proceedings of the first international museological projects — journal «Mouseion» (founded in 1927), the collection of essays «Museums: International survey on the reform of the public galleries» (1931) and the two-volume «Museographie: Architecture and equipment of art museums» (1935). The authors of the article identify two main issues: the formation of the ergonomic space of the museum exhibition and the adaptation of the historic buildings to the museum needs. What at first sight may seem purely a technical problem of museum work, in fact, is a sign of significant changes in the conceptual model of the museum of this period.

Keywords: museum, museology, art museum, exhibition.

Межвоенное двадцатилетие, т. е. промежуток времени между 1918 и 1939 гг., принято считать периодом, когда в пространстве мировой музеологической мысли всецело господствовали проблемы эмпирически-описательного характера, связанные с теми или иными направлениями музейной практики. Музейные деятели якобы интересовались только вопросами освещения и отопления музейных зданий, планирования экспозиционных пространств и разработки соответствующего оборудования, методами консервации и реставрации музейных предметов и не уделяли никакого внимания теоретическим основам своей работы. Представляется, что в таком понимании данного периода игнорируется весьма существенная его особенность и смешиваются отсутствие теоретических разработок с их имплицитным, открыто не декларируемым характером. Музейная практика сама по себе есть одновременно и отражение определенных теоретических пресуппозиций и источник их формирования. В данной статье мы постараемся выявить некоторые наиболее актуальные для данного периода проблемы деятельно-

сти художественных музеев и связать их с развитием концептуальных представлений о характере и природе музейного института. В качестве источниковой базы исследования нами будут использованы материалы первых международных музеологических проектов — журнала «Музейон» (основан в 1927 г.), сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931 г.) и двухтомника «Музеография: архитектура и оборудование художественных музеев» (1935 г.), выпущенного по итогам конференции Международного бюро музеев, прошедшей в 1934 г. в Мадриде. Все эти издания, хотя и выходили на французском языке, объединяли статьи музейных специалистов разных стран и могут быть показательным примером того, какие именно вопросы и проблемы в первую очередь волновали формирующееся международное сообщество музеологов.

Техническое оснащение экспозиции

Действительно, если обратиться к проблематике рассматриваемых исследований, нельзя не признать, что одно из центральных мест в них занимает проблема технического оснащения экспозиции. Существенные изменения происходят здесь на нескольких уровнях. Самые современные достижения технического прогресса постепенно входят в пространство музея. В 1920-е гг. неотъемлемой его частью становится электричество. Это позволило многим музеям, особенно находящимся в Северной Европе, открывать свои двери зимой и продлить часы работы после захода солнца [19, р. 19—27]. Естественный свет тоже все больше подчиняется нуждам музея: создаются специальные световые люки, используется закаленное стекло, которое лучше концентрирует световые пучки и делает свет менее рассеянным [12, р. 190]. Многие музеи впервые начали отапливаться: «Холод не только доставляет дискомфорт посетителям, но и сильно вредит произведению искусства, которое должно быть защищено от резких перепадов температуры и требует стабильной относительной влажности воздуха» [18, р. 60—74].

Начинает изменяться экспозиционное оборудование. Наиболее современными считаются два подхода к технике развески картин: прикрепление подрамника непосредственно к стене с помощью

крючков или дюбелей или использование так называемой системы Бойера. Последняя представляет собой горизонтально расположенные металлические балки, закрепленные под потолком по периметру зала, от которых вертикально вниз спускаются железные стержни с крючками для крепления картин. Преимуществом такой системы является ее мобильность и четкая фиксация картины на заданном месте. Некоторые музеи подвешивают большие картины непосредственно на железной балке под потолком. В 1930-е гг. многие музеи внедряют такие установки в экспозицию, среди них Лувр, Рейксмузеум в Амстердаме, а также Национальный музей в Стокгольме [13, р. 317]. Этот способ является очень практичным, но крепление картины непосредственно к стене выглядит более эстетично. Поэтому, например, в Пинакотеке Ватикана систему Бойера используют в основном для залов с временными выставками или для научных экспозиций, то есть в тех помещениях, которые либо должны легко приспособливаться под любые размеры картин, либо там, где можно легко пренебречь эстетическим эффектом [13, р. 317].

Широко обсуждается в этот период и вопрос о витринах. Все витрины, существующие к 1930-м гг., можно разделить на три вида: независимые витрины; те, что прислоняются к стене, и витрины, вмонтированные в стену.

Систематическим изучением обустройства витрин впервые занялся еще в начале XX в. выдающийся американский музейный деятель, секретарь Бостонского музея изящных искусств Бенджамин Ивс Гилман. В своей классической монографии «Цели и метод идеального музея» (1918 г.) он с помощью серии показательных фотографий, сделанных в ходе «полевого исследования» ряда американских и европейских музеев, продемонстрировал, в каком физически утомляющем состоянии находится человек, рассматривающий предмет, расположенный слишком высоко, слишком низко или слишком глубоко [6]. Продолжая изучать эту проблему, Джеймс Ф. Маккейб, управляющий Чикагским институтом искусства, пришел к выводу, что идеальные пропорции витрин для человека среднего роста находятся в соотношении 150 см x 75 см x 100 см (длина, глубина, высота). Кроме того, предмет в витрине должен находиться на высоте приблизительно 152 см от пола, что соответствует уровню глаз сред-

нестатистического человека. Эти пропорции позволяют посетителю с минимумом усилий изучить экспонируемый предмет [11, р. 86—89]. Витрины, в отличие от первых, деревянных, теперь изготавливаются с металлическими каркасами. Одним из требований, предъявляемых к витринам, является соответствие их вида общему стилю зала, в котором они находятся.

Кроме того, на экспозициях появляются специальные шкафчики с выдвижными ящиками, предназначенные для показа графики, акварели, рисунков. Этот вид презентации не только защищает светочувствительные материалы от разрушения, но и позволяет самому посетителю «проявить активность и сделать процесс более интересным» [4, р. 7—58].

Пребывание в музее становится все более комфортным: кресла и места отдыха являются неотъемлемой частью интерьеров. В некоторых музеях устанавливаются кресла-коляски для инвалидов и даже лифты, как это было сделано в Художественном музее в Базеле. Постепенно внедряется внутренняя телефонная сеть, позволяющая «мгновенно связаться двум наиболее удаленным точкам в здании» [4, р. 7—58]. Для покрытия полов все чаще используется линолеум.

По сути дела, все эти новшества можно рассматривать как средства формирования особой эргономической среды музейной экспозиции — пространства, организованного с учетом присутствия в нем человека, пространства комфортного и удобного для посетителя. Оставляя в стороне вопрос о том, как в это пространство вписывался специфический «музейный ритуал», наличие которого было обосновано и проанализировано в классических работах К. Дункан и А. Уоллоча [3], отметим следующую характерную черту музееологической ситуации межвоенного двадцатилетия. С одной стороны, эргономика музейной среды вела к развитию музейной архитектуры и появлению новаторских проектов музейных зданий [1]. И это было вполне логично. Но с другой стороны, в это же время активно обсуждается проблема приспособления под новые музейно-экспозиционные требования уже существующих построек и, в частности, исторических зданий, имеющих значение (если не статус) памятника. На повестку дня встал вопрос: как подчинить историческое помещение, обладающее собственными физическими и се-

миотическими данностями, современным музейным требованиям? К этой проблеме мы сейчас и обратимся.

Приспособление исторических зданий под художественные музеи

Дискуссия, развернувшаяся в среде музеологов межвоенного времени по поводу организации музеев в исторических зданиях, сразу разделила последние на две большие группы: построенные специально для размещения там коллекции и предназначавшиеся для иных целей. По мнению некоторых специалистов этого периода, здания, построенные в XVIII или XIX вв. с целью разместить там произведения искусства, часто оказывалось гораздо сложнее переоборудовать под современные музейные нужды, чем те, что предназначались для совершенно иных целей: жилые дворцы, монастыри, аббатства и т. д. Это связано с тем, что первые несут на себе отпечаток конкретных художественных вкусов, в то время как вторые обладают более универсальной архитектурой [20, р. 135—138]. В качестве примера здесь можно упомянуть о новом крыле Палаццо Бискари, построенном принцем Бискари, специально для размещения там своей коллекции, которая в XIX в. была перенесена в Городской музей Катании в замке Урсино [12, р. 190].

Если проследить историю становления некоторых старых зданий музеями, можно обнаружить, что не все они собирали предметы самостоятельно: коллекции часто привносились извне во дворцы или монастыри, которые негласно признавались как старые. Причиной этого является следующий факт: несмотря на то, что облик этих зданий бывает сложно переориентировать под современные музейные нужды и экспозиционные приемы, архитектура здания и прошлое, о котором оно напоминает, являются привлекательными для посетителя. Кроме того, как отмечал искусствовед, директор Художественного музея в Базеле Отто Фишер, архитектурное разнообразие старых построек с их центральными дворами, многочисленными коридорами, залами различных форм порождает разнообразие возможных стилей экспозиций и поэтому способствует уменьшению усталости, порождаемой «монотонностью залов одинаковой площади, в которых отсутствует эффект неожиданности» [4, р. 7—58].

В решении экспозиционных сторон вопроса приспособления исторических построек под музеи в исследуемый промежуток времени нашли отражение две тенденции, оформившиеся сегодня в два типа музеефикации исторических объектов: «под музей» и «как музей».

В том случае, если внешний вид здания представлял собой историческую ценность, а интерьеры в силу разных причин были не интересны, последние без каких-либо ограничений могли быть адаптированы под нужды музея. Таким было здание Же-де-Пом в Париже, построенное в 1861 г. и в 1909 г. ставшее Национальной галереей. Некоторые музейные деятели межвоенного двадцатилетия негативно относились к таким методам, говоря о том, что «резкий переход от исторических фасадов к современным интерьерам, как и в противоположном случае, от современного внешнего вида здания к исторической реконструкции внутри него, вызывает у посетителя шок» [12, р. 185], однако эта практика была довольно широко распространена и в Европе, и в США.

Концепция сохранения здания «как музея», несмотря на более «деликатный» [12, р. 182] и трудоемкий процесс переоборудования помещений, в работах музеологов межвоенного двадцатилетия преобладала. Итальянский художественный критик Франческо Сапори неоднократно утверждал, что коллекции произведений искусства, размещенные внутри исторических зданий, лучше всего могут быть выставлены, пробуждая «жилой дух» помещения, т. е. воссоздавая «живую атмосферу» аристократического особняка [9, р. 89—100].

Большинство музеологов этого времени склонялось к мысли: чтобы «не действовать в ущерб ни зданию, ни коллекции, необходимо примирить их характеры» [12, р. 185]. За «гармонию» содержимого и содержащего выступало и большинство участников Мадридской конференции 1934 г.: «В этом вопросе следует учитывать то, что не все коллекции подходят для всех исторических зданий, и наоборот. Эта проблема всегда решается легче, если коллекция однородна и предметы в ней относятся к тому или иному периоду или области эстетического выражения. Классическая скульптура хорошо выглядит в обрамлении ренессансного или барочного интерьеров. Во Дворце Барджелло во Флоренции предметы оружия, ткани, керами-

ка и бронза эпохи Ренессанса хорошо сочетаются с характером средневекового замка» [12, p. 185].

Одним из преимуществ размещения экспозиции в историческом здании считалась возможность придать экспонатам большую жизненность, для чего предметы нужно было «избавить от всех элементов, напоминающих о музее». В материалах, выпущенных по итогам Мадридской конференции 1934 г., авторы предлагают проект такого музея: «Предметы должны быть расположены согласно своим обычным функциям: одежда в шкафах, посуда в ящиках в столовой, и т. д. При наличии хорошо обученного гида здесь можно даже отказаться от этикетаж». При таких условиях велика «опасность возникновения краж», но их следует предотвращать не внедрением витрин, а «усиливая охрану и устанавливая специальные ограждения вокруг экспонатов, как это сделано, например, в Хэмптон-Корт в Лондоне» [12, p. 189].

Оппоненты этой точки зрения сетовали на замену эстетических функций произведений искусства чистой «декоративностью» [14, p. 124—134].

Интердисциплинарный метод, предполагающий воссоздание интерьеров, и, казалось бы, являющийся самым подходящим для интерьера исторического здания, обладающего определенным культурным контекстом, не всеми хранителями признавался в качестве идеального: «Нагромождение предметов разного качества, которое сложно разместить в нейтральном зале, становится невыносимым в контексте, который представляет собой специфический штамп» [12, p. 182]. По мнению некоторых музеологов, здесь лучше выставлять какие-то отобранные образцы, которые могли бы стать еще более выразительными благодаря атмосфере интерьера. Такой принцип использовался, например, в Палаццо Дукале в Мантуе, помещения которого украшали фрески Джулио Романо, а ковры, повешенные на стену, шедевры античной скульптуры, два или три на зал, «производили впечатление рожденных в этом дворце и нашедших здесь максимум своей выразительности» [12, p. 182]. Эта забота об адекватной атмосфере приводит к другому понятию, соответствующему актуальной деятельности музеев: созданию синтезов, реконструкции интерьеров.

Часто габариты старого здания оказываются подходящими лишь для одной части музея, например для публичной коллекции.

В этом случае к зданию пристраиваются дополнительные помещения, выдержанные в строгом стиле и не нарушающие художественного впечатления, производимого главным зданием, в которых возможно поместить научную часть коллекции или хранилища и мастерские [17, р. 13—18].

Кроме концептуальных сторон вопроса, хранители решали и технические проблемы, связанные с физическими особенностями старого здания. Материалы, применяемые при его строительстве, часто не соответствовали современным нормам пожаробезопасности, в этой связи вопрос о создании безопасных для человека и коллекции условий обсуждался очень активно. Кроме того, влажность в таких зданиях тоже часто была далека от допустимой нормы. Для защиты от грунтовой влаги все чаще применяли систему Кнапена, когда во влажной части кладки вырезали вертикальные отверстия и помещали в них дренажные трубы, через которые испарялась влага, скопившаяся в кладке. Во избежание пожара все чаще использовался не открытый огонь (печи, камины), а отопление с помощью горячей воды, причем огнеупорные панели, в силу того, что их легче скрыть, были предпочтительнее трубчатых радиаторов. Котлы, нагревающие воду, по вышеперечисленным причинам часто размещали в другом, соседнем здании (так делал, например, Институт изящных искусств в Цинциннати) [12, р. 185].

Одним из самых неоднозначных технических вопросов, обсуждаемых в это время, стал вопрос об освещении. Некоторые хранители старались любыми способами минимизировать искусственное освещение, как достижение современности, не соответствующее сущностному характеру здания.

В Лувре хранителям и архитекторам удалось приспособить под музейные нужды чердаки здания, при этом максимально выгодно использовать естественный свет и оставить неизменным внешний вид дворца с помощью замены старой крыши стеклянным покрытием на каркасе из железобетона. Каркас был сконструирован таким образом, чтобы его не было видно с различных точек обзора, которые открываются с улицы или из Квадратного двора [12, р. 185]. Национальный музей в Стокгольме и Кунстхалле в Бремене для максимально эффективного использования естественного освещения использовали отражающие жалюзи на окнах, регулируя угол накло-

на которых специальным стержнем, можно было изменять направление света [5, р. 116—118].

При использовании искусственного освещения электрические провода тщательно скрывались под карнизами и лепниной.

Часто сложности представлял сам характер здания. Старые постройки в большинстве своем имели высокие стены, которые «давили на выставляемые объекты», особенно если те были небольшого размера. Этот эффект чаще всего преодолевался с помощью покраски верхней и нижней половины стены в два цвета (как это было сделано, например, в Галерее живописи в Музее Данцига) или с помощью прорисовки широкой горизонтальной полосы, разрезающей стену [8, р. 1—6]. В Национальной галерее в Лондоне высота стен была визуально уменьшена с помощью широкой линии, проведенной в каждом зале при пересечении потолка и стен и имитирующей карниз. В парижском Музее Гальера этот эффект был достигнут с помощью полосы красного дерева, формировавшей козырек, под которым скрывались электрические провода. Этот прием позволял «лучше сконцентрировать внимание посетителей на предметах под полосой, оставляя при этом отличную видимость росписей стен сверху» [12, р. 185]. В случае слишком длинных галерей пространство разрезалось передвижными перегородками, которые позволяли разделить зал на маленькие «кабинеты с тремя стенами» [12, р. 185]. Так можно было преодолеть ощущение монотонности и увеличить экспозиционную площадь.

Помимо этого, преобразование старых зданий часто осложнялось и тем, что старая концепция декорирования стен предполагала их покраску во всевозможные «богатые», насыщенные тона — темно-зеленый и красный, как это было, например, в Лондонской национальной галерее, построенной для размещения коллекции в 1830-х гг. на Трафальгарской площади по проекту архитектора Уилкинса. Затем, в викторианскую эпоху, стены главных галерей были покрыты линкрустом, который, притягивая взгляд зрителя, отвлекал его от самих произведений искусства.

В межвоенное двадцатилетие яркий цвет стен исторических зданий все чаще осознавался как «пережиток, который происходит из того времени, когда для имитации старины было модно восстанавливать украшения, характерные для помпейского стиля»

[18, p. 60—74]. Решение этой проблемы нашли в перекрашивании стен в светлые цвета, иногда разных оттенков, которые на границах накладывались друг на друга и таким образом смешивали пространства. Такая игра тональностями создавала «идеальный матовый фон для живописи» [8, p. 1—6]. При этом необходимым признавалось соблюдение определенного единства в оформлении интерьеров в залах старых зданий.

В конце 1920-х гг. в новых залах искусства XIX века в Лувре темный насыщенный цвет стен, по образцу Национальной галереи, меняется на нейтральный [16, p. 129]. Несколько лет спустя, на конференции в Мадриде, отказ от использовавшихся ранее цветов и богатого орнамента был оправдан и обоснован сущностью восприятия посетителя [15].

В 1927 г. происходит модернизация экспозиции Музея Средневековья в парижском аббатстве Кюни, открытого в особняке XV в. Перед мероприятиями по переоборудованию экспозиции проводится реставрация здания, «не извращающая его характера». После этого в музее появляются новые залы, некоторые помещения изменяют свои функции. Раньше произведения здесь группировались согласно материалу, из которого они были изготовлены, но, «так как это уничтожало шарм старины», решено было распределить предметы мебели и гобелены равномерно по всем залам. Так или иначе все предметы здесь были представлены в «подходящей атмосфере средневекового духа здания» [10, p. 7—11].

Таким образом, исторические здания признаются благоприятными местами для размещения в них коллекций в первую очередь из-за свойственных им культурных коннотаций. В вопросе о практическом приспособлении помещений здания под музейные нужды на первый план выступает требование примирить два характера, присущих зданию и самой коллекции, путем общих уступок, любым способом гармонизировать их, не ущемляя ни один. Это говорит о полностью сложившейся к данному времени традиции в отношении к историческим памятникам как к объекту, нуждающемуся в бережном сохранении и физических данностей, и нематериального компонента. Думается, что причиной этому могли послужить индустриальная революция и интенсивная урбанизация второй половины XIX — первой четверти XX в. (следствием которых для культурной

среды, среди прочего, стало и формирование концепта «аутентичности» в трудах Д. Рескина и У. Морриса), а также Первая мировая война — итог кризиса европейского общества. По мнению некоторых исследователей, возможным последствием пересмотра традиционных связей, неизменно возникающим во время кризисов, может стать «физическое уничтожение реликтов прошлого или, наоборот, признание их важной частью наследия» [2, с. 95]. В этой парадигме именно Международное бюро музеев в 1930 г. утвердило важнейший для истории культурного наследия пакт Рериха, а в 1931 г. организовало конференцию в Афинах, посвященную реставрации исторических зданий, по итогам которой была принята знаменитая Афинская декларация. Это позволяет понять истоки и развитие в указанный промежуток времени идеи исторического здания как культурно значимого объекта, но не дает ответа на вопрос о смысле таких построек для музейного дискурса.

Заключение

Как видим, в осмыслении музейного пространства в данный период можно выделить два основных направления: с одной стороны, это формирование особой музейной среды, отвечающей требованиям эргономики. С другой стороны, освоение уже существующего пространства, характеризующегося особыми культурными коннотациями, воплощенного в исторических постройках. На первый взгляд, два этих подхода противоположны: гораздо проще создать специально музейное пространство с нуля, а не пытаться примирить его требования с «проблемным» материалом исторического здания. Почему же музейные деятели так настойчиво стремились сохранить музейные коллекции в помещениях, для них изначально не предназначавшихся? И что значила их забота об удобстве экспозиции? Представляется, что ответ на эти вопросы может быть найден в обращении к той концептуальной модели музея, которая утверждалась на международном уровне в межвоенное двадцатилетие.

Рубеж XIX—XX вв. в историю музейного дела вошел как эпоха «первой музейной революции» и «движения за музейную модернизацию». Их важной составляющей было окончательное утверж-

дение музея в статусе публичного института, открытого как можно более широкой публике. На смену музею как цитадели избранных знатоков приходил музей как новое публичное пространство. Сделать удобным это пространство для потенциальных посетителей было важным шагом к реализации на практике новой концептуальной модели. Вместе с тем этот акцент на публичности пространства новых музеев не означал полного отказа от их «домашних» коннотаций. Исторически музеи были связаны с частным пространством домов владельцев первых крупных коллекций и галерей. И, как отмечает К. Хилл, хотя большая часть второй половины XIX в. была временем, когда активно предпринимались попытки уничтожить связи музеев с приватным пространством и связать их с пространством публичным, к полному их размежеванию это все же не привело. Музеи продолжали оставаться пространствами в значительной степени «доместицированными» [7, р. 8—9]. Наряду с такими типично мужскими функциями, как научная классификация и объективная систематизация, для музеев XX в. все более важными становятся воспринимаемые скорее как женские концепты памяти, чувств, ностальгии [7, р. 78]. Хилл видит в этом одно из следствий феминизации музейного пространства, в том числе и посредством проникновения в музейные собрания «женских предметов», противящихся научным классификациям и предлагающих новые режимы ценностей.

Для нас важно подчеркнуть другой аспект проблемы: размещение экспозиции не в нейтральном пространстве публичного доступа (новопостроенном специально для этих целей здании), а в семантически нагруженном, «обжитом» пространстве дома, пусть и давно оставленного своими обитателями, было еще одним способом «доместикации» музейного пространства, определения его промежуточного характера — не вполне домашнего и не вполне публично-го. Интердисциплинарный подход к организации экспозиции, предлагающий реконструкцию исторических ансамблей и создание стилизованных комнат, должен был, с одной стороны, апеллировать не только к разуму, но и к чувству посетителя, а с другой — поддерживать в нем иллюзию «пребывания дома/в доме».

1. *Куклинова И. А.* Теория и практика музейного дела во Франции в 1930-е гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 4. С. 98—105.

2. *Чапайтене Р.* Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 298 с.

3. *Duncan C., Wallach A.* The Universal Survey Museum // Art History. 1980. Vol. 3. Is. 4. P. 448—469.

4. *Fischer O.* Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Bâle // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1937. Vol. 37—38, №1—2. P. 7—58

5. *Folckar I.* L'éclairage au musée national de Stockholm // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1932. Vol. 17—18 № 1—2. P. 116—118.

6. *Gillman B. I.* Museum ideals of purpose and method. Boston : Museum of fine art, 1918. 434 p.

7. *Hill K.* Women and museums, 1850 — 1914. Modernity and gendering of knowledge. Manchester : Manchester University Press, 2016. 255 p.

8. *Holmes C.* Les transformations de la «National Gallery» à Londres // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1928. № 4. P. 1—6.

9. *Kroegel A. G.* The Journal Mousseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the “Modern Museum” in Italy // The Museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750—1940. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. P. 89—100.

10. *Maillard E.* Un musée dans un monument historique: le musée du Cluny // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1928. № 4. P. 7—11.

11. *McCabe J.* L'Aménagement des vitrines et la fatigue des visiteurs // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1932. Vol. 19. № 3. P. 86—89.

12. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid, 1934. [Paris :] Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, [1935]. Vol. 1.

13. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid, 1934. [Paris :] Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, [1935]. Vol. 2. 525 p.

14. *Pacchioni G.* Les principes de reorganization de la Galleria Sabauda de Turin // Mousseion. Revue internationale de Muséographie. 1934. Vol. 27—28. № 13. P. 124—134.

15. *Poncelet F.* Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres // Regards contemporains sur la restauration 2 | 2008 / CeROArt conservation exposition restauration d'objets d'art. URL: <https://ceroart.revues.org/565> (дата обращения: 23.03.2016).

16. *Poulot D.* Une histoire des musées de France XVIIIe — XXe siècles. Paris, 2005. 198 p.

17. *Reinach S.* L'encombrement des musées // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 13—18.

18. *Rosenthal L.* De la réforme des musées d'art // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 60—74.

19. *Schmidt-Degener F.* Règles communes ou particulières? // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 19—27.

20. *Volbach W. F.* La nouvelle présentation des collections d'art primitif Chretien Byzantine et du Moyen Age Italien // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1934. Vol. 27—28. № 3—4. P. 135—138.