

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 93/94:069 «1900/1930»

DOI: 10.17223/22220836/25/14

В.Г. Ананьев, М.И. Кизил

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ В ТРУДАХ ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЕОЛОГОВ 1900–1930-х гг.

В статье рассматриваются научные публикации зарубежных исследователей-музеологов, изучавших способы организации экспозиционного пространства в музеях Западной Европы и Северной Америки в первой половине XX в. По материалам парижских изданий «Тетради республики словесности, науки и искусства», «Музеография» и др. характеризуется осмысление методов двухчастного разделения коллекций и «стилизированных комнат». Раскрыты критическое отношение некоторых специалистов к использованию новых методов в художественных музеях и положительные оценки применения этих методов в научных экспозициях.

Ключевые слова: музейное дело Европы и Северной Америки, музееведческая мысль, изучение методов экспозиции в зарубежных музеях.

Являясь одной из подсистем более общей метасистемы культуры, музей и музеология в целом в своих основных структурных характеристиках оказываются изоморфными этой метасистеме. Их отношения характеризуются двунаправленностью и взаимовлиянием [1]. В этом смысле можно говорить и о том, что данная культура определяет характерные черты своего музея, и о том, что музей оказывает влияние на складывание базовых характеристик своей культуры. Связь такого направления музейной деятельности, как экспозиционно-выставочные практики с интеллектуальным контекстом эпохи, была прослежена Э. Хупер-Гринхилл, рассмотревшей эволюцию экспозиционных приемов музея в контексте теории эпистем М. Фуко [2]. Вместе с тем оптика такого подхода чревата широкими обобщениями и может способствовать скрадыванию гетерогенности того или иного культурно-исторического периода. В данной работе предпринята попытка рассмотреть труды зарубежных авторов первой трети XX в., освещавших и критиковавших новые подходы к организации экспозиционного пространства в западноевропейских и североамериканских музеях. Привлекались научно-музееведческие публикации, помещенные в сборниках и периодических изданиях, в частности в журнале «Тетради республики словесности, науки и искусства» (*Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*), основанном в 1926 г. Эти материалы, подготовленные по итогам анкетирования музейных деятелей, проведенного коллекционером, искусствоведам и галеристом Жоржем Вильденштейном, были включены в сборник «Музеи: международное исследование по вопросу реформы публичных галерей», вышедший в 1931 г. как 13-й выпуск издания «Тетради республики» [3].

Важнейшим фактором формирования историографического интереса к теме стали перемены в экспозиционной деятельности в музеях Европы и США, разработка новых методов экспонирования, которые, по мнению современных исследователей, базировались на идеях И.В. Гете (высказанных еще в 1820-х гг.) и выставки *Les Arts Décoratifs* в Париже 1882 г. [4. С. 262; 5]. Музеи начинают практиковать двухчастное разделение коллекций, суть которого заключалась в том, что на обозрение публики выставлялись предметы, наиболее впечатляющие и интересные, а музейные памятники, интересные исключительно специалистам, оставались в хранилище. Одновременно в организации музейных экспозиций использовался метод особых «стилизированных комнат», т.е. объединения в экспозиционном пространстве разных видов искусств, относившихся к одной эпохе. По имеющимся в литературе сведениям, отдельные элементы новых для своего времени методов, например двухчастная модель экспозиции, использовались в середине XIX в. в Национальной галерее в Лондоне. В США идея о разделении содержимого музея на две части впервые получила поддержку у естествоиспытателя Жана Луи Агассиса в 1873 г.: залы с коллекциями, обладающими полнотой содержания, предназначались для широкой публики, а с фрагментарными коллекциями работали ученые и эрудиты. В 1884 г. Карл Мебиус инициировал такой подход в Берлинском зоологическом музее, два года спустя двухчастная модель экспозиции нашла применение в Южно-Кенсингтонском музее естествознания. Систематическое применение двух методов для организации постоянных экспозиций и выставок получило распространение в первой четверти XX в.

Первым, кто обратился к изучению и критике новых подходов к экспонированию, был французский археолог Саломон Рейнах. В 1909 г. он опубликовал в «Археологическом журнале» статью «Музеи, библиотеки и гипогеи», в которой обосновал преимущества метода двойного (двухчастного) распределения произведений искусства [6]. Введение двухчастной модели, которая предполагала отбор экспонатов, означало уже не просто показ предметов, а их научную систематизацию, проиллюстрированную тщательно отобранными образцами. Кроме того, такая система стимулировала организацию периодических временных выставок (В 1931 г. М. Понтремоли выступил с идеей создания в Лувре специальных залов для временных выставок.).

Для реальной практики галерей начала XX в., когда коллекции становились настолько большими, что музей не мог вмещать их целиком, двухчастный метод стал средством, облегчающим решение насущных проблем: нагромождение, путаницу и беспорядок, нередко царившие в экспозиции. По этому поводу С. Рейнах писал: «Нагромождение имеет не только эстетические недостатки: оно не способствует и усвоению педагогической миссии музея. Выставочные залы, перегруженные шедеврами, выглядят менее информативными, чем несколько не самых значительных работ, выставленных в одном пространстве, но с детальным этикетажом, классифицированные по авторству, школам, периодам и т.д.» [7. Р. 17].

Идею двухчастного деления поддерживал швейцарский антиковед Вальдемар Деонна, возглавлявший с 1922 г. Археологический музей и Музей искусства и истории в Женеве. «Во многих музеях мы восхищаемся богатства-

ми, однако три, четыре ряда произведений, находящихся один над другим, часто создают впечатление перенасыщения, отчего посетитель не получает должного удовольствия», – полагал женевский музеолог. Он высказывался в пользу того, что пространственная развеска должна быть разработана тщательнейшим образом [8. Р. 33].

Однако в музеях сохранялся еще дух «ностальгии по реликвиям универсалистского энциклопедизма», как его обозначили в современной литературе [9. Р. 3]. Большинство крупных музеев были буквально загромождены экспонатами. Постоянно пополняющиеся собрания, дарения, часто происходившие при условии сохранения неприкосновенной целостности коллекции, отсутствие средств на увеличение выставочных площадей – таковы были музейные проблемы, которые обсуждались на страницах первых выпусков парижского журнала «Музейон», органа Международного бюро музеев. Так, Макс Зауэрланд, немецкий искусствовед и директор Музея искусств и ремесел в Гамбурге, посетив в середине 1920-х гг. Францию, отмечал «сухую и устаревшую манеру представления» произведений искусства в Лувре. А выставка в Музее Средневековья в аббатстве Клюни, по свидетельству современного автора, характеризовалась Зауэрландом как «паралич» [Ibid. Р. 7].

Ведущие музеологи отмечали перегруженность музейных экспозиций разрозненными предметами, что, по их мнению, вызывало физиологическую усталость, поскольку каждый предмет требовал новой визуальной адаптации. В таких условиях ощущалась острая необходимость классификации, которая помогла бы «устранить эти недостатки» [10. Р. 67].

Своими соображениями по поводу новой экспозиционной модели, складывавшейся в немецких музеях, делился Фиске Кимбелл, американский архитектор и один из пионеров научного подхода к реставрации архитектурных памятников. Он писал: «Размещение в одном пространстве картин, мебели, предметов декоративно-прикладного искусства, скульптуры, гобеленов является самым надежным способом снизить усталость и ощущение монотонности у посетителя. Если все искусства «встретятся» в одном зале, посетителям не придется идти из одного конца музея в другой и просматривать по пути километры фаянса, вышивок, изделий из железа и так далее» [11. Р. 50]. Ф. Кимбелл ссылаясь на опыт В. фон Боде, который применил новый метод экспонирования еще в 1900-х гг. при создании Музея кайзера Фридриха в Берлине. Экспозиция музея организовывалась в виде «стилизированных комнат», в которых были представлены живопись, скульптура, мебель, гобелены и другие произведения искусства, относящиеся к одному периоду и часто имевшие одно географическое происхождение. Целью такой экспозиции было создание особой атмосферы, которая могла бы помочь лучше понять произведения. (По сведениям, опубликованным в наше время, точно так же была организована выставка в г. Мобеже, на севере Франции: во время Первой мировой войны в помещении бывшего универсального магазина по инициативе немецких искусствоведов открылась выставка французского искусства, одной из задач которой было создать образ немцев как покровителей искусства, продемонстрировать их уважение к французской художественной истории и показать, что французское искусство осталось в своей стране, несмотря на желание многих немецких политиков вывезти его в качестве трофея. Здесь

«портреты деятелей XVIII в. были повешены симметрично, в один или два ряда, на стенах, покрытых обоями, соответствующего тона, с мебелью и скульптурами одного времени» [5].)

В Северной Америке новые экспозиционные методы использовались в музее Метрополитен в 1920-х гг. И это, по мнению современных исследователей, не было случайным, поскольку в музее много лет служил В.Р. Валентинер, один из ближайших помощников основоположника метода «стилизированных комнат» Боде, а сам Боде часто выступал в роли советника попечителей музея [12]. Детальный обзор экспозиции американского музея, осуществленный Ф. Кимбеллом, позволяет воочию увидеть реализацию нового подхода: тринадцать залов были сгруппированы вокруг трех больших галерей, оформленных в стиле разных эпох. Для увеличения художественного эффекта и связи с реальностью было принято решение выставить некоторые экспонаты без витрин. Так, коллекция Джона Пирпонта Моргана, которая включала средневековые артефакты и предметы эпохи Возрождения, была использована для устройства алькова и украшения буазери. Музей сам изготавливал стилизованную под средние века мебель. Время от времени музеем приобретал целые экспозиции («залы»), такие как швейцарский зал, помпейский зал, индийский храм и венецианский зал в стиле барокко. Это новшество, по мнению автора «Тетрадей республики», побудило многих хранителей приступить к созданию в своих музеях полноценных инсталляций [11. Р. 53].

Кроме того, Ф. Кимбелл показал применение нового метода экспонирования в Пенсильванском художественном музее в Филадельфии, модернизовавшем свою экспозицию в 1920-х гг. Отныне она состояла из тематических блоков, объединявших различные виды искусств одной эпохи и размещенных в залах, оформленных в соответствующем архитектурном стиле. Американский автор сообщал, что «произведения искусства эпохи чинквеченто объединены с клавдиевыми таблицами, итальянским фаянсом работы Урбино и бронзами Бертольдо и Сансовино. Все эти предметы, представленные в одном зале, окружены медью, дельфтским фарфором (XVII в.), туалетными предметами богатых аристократок, полотнами Хогарта и Гейнсборо, вместо голых стен прикрепленных к буазери, как в красивых английских особняках. Дамасские узоры на шторах и другие декоративные вещи: дверные замки, шене, каминные плиты, столовое серебро Ламери, фарфоровые статуэтки XVIII в. из Боу и Челси на каминах отсылают посетителя к определенной эпохе» [Ibid. Р. 50].

По свидетельству Ф. Кимбелла, при бостонском Музее изящных искусств появился японский сад, имитировавший восточный стиль. А при строительстве Музея Изабеллы Стюарт Гарднер, также расположенного в Бостоне, и Музея Клойстерс в Нью-Йорке были созданы залы со старыми архитектурными композициями. В Детройтском институте искусств были открыты залы в европейском, азиатском и американском стилях.

Перемены в американских музеях, отмеченные Ф. Кимбеллом, наблюдались им и в Германии. В 1928 г. сотрудники Музея Нюрнберга, здание которого в прошлом являлось монастырем, вдохновились идеей изучения истории немецкого искусства и выступили с инициативой оформления шести комнат

музея в стиле XV–XVII вв. В результате перестроек среди музеологов Северной Европы укрепилось мнение, в соответствии с которым произведения искусства «выигрывают, если их показывать в обстановке, соответствующей атмосфере времени создания самих произведений» [Jbid. P. 52].

Следует сказать, что, применяя метод «стилизированных комнат», хранители использовали подчас не аутентичные предметы, а их копии. Это вызывало резкую критику со стороны большинства музеологов рассматриваемого времени. Например, тот же Ф. Кимбелл утверждал: «Выставление копий с целью полного воскрешения старых интерьеров является серьезной ошибкой. Такая политика может ввести посетителя в недоумение и заставить сомневаться даже в тех вещах, которые являются подлинными» [Jbid.]. А В. Деонна подчеркивал «необходимость ясного отделения муляжей и копий от оригиналов путем этикетажки или размещения в разных пространствах» [8. P. 31].

В 1930-х гг. новые экспозиционные методы все чаще стали подвергаться критике со стороны исследователей. По мнению К. Котта, эта критика была обусловлена тем, что экспозиция, созданная методом «стилизированных комнат», становилась «формальной, эстетической», что создатели такой экспозиции основывались «не на повествовательных качествах произведения», а на сугубой декоративности [9. P. 4]. Критики этого метода считали, что его использование может превратить музей в парк развлечений, поскольку способствует скорее аттрактивности, чем образовательной функции. По мнению Джульельмо Паччиони, директора туринской Галереи Сабауда, которое было приведено в одной из современных публикаций, любая форма псевдоисторической реконструкции не только «порождает путаницу» для неосведомленного посетителя, но и стимулирует «плохой вкус» [13. P. 95]. Более того, новые экспозиции подвергались критике как слишком громоздкие, дорогостоящие, требующие много времени для создания и усложняющие дальнейшее передвижение включенных в них предметов в пространстве музея. Кроме того, новые способы экспонирования, по мнению критиков, почти не оставляли зрителям поля для собственной интерпретации и поэтому рассматривались как рассчитанные на наименее осведомленную часть публики. И не случайно музеологи стали поддерживать новые формы и приемы музейной презентации. Появились, например, интересные сообщения о том, что в Музее Виктории и Альберта в Лондоне или в парижском Музее Гиме некоторые наиболее значимые экспонаты стали выставляться в центральной части залов или витрин и сопровождаться отдельным этикетажом, а второстепенные объекты располагались уже на фоне этих предметов [14. P. 230].

Подвергнутые критике и частичному пересмотру экспозиционные методы тем не менее сохраняли свое значение в организации музейных пространств, рассчитанных на специалистов. Дело в том, что с давних времен в западноевропейских музеях практиковалось создание особых помещений, предназначенных для хранения предметов, в силу своего качества или состояния признанных не достойными выставляться в экспозиции. В 1880-х гг. в Лондоне впервые было использовано понятие «научные коллекции» по отношению к естественнонаучным собраниям. При этом доступ к ним, в отличие от обычного музейного хранилища, был более свободен для специалистов. Создание особой экспозиции для ученых в художественных музеях объяснялось

перегруженностью выставочных пространств предметами одинаковыми или обладающими равновеликими ценностными характеристиками. Так, необходимость научных коллекций в художественных музеях подчеркивал немецкий искусствовед Юстус Бринкман, автор «Путеводителя по музею искусств и ремесел Гамбурга», увидевшего свет в 1894 г.

Организацию особых научных экспозиций приветствовали участники конференции в Мадриде, организованной Международным бюро музеев в 1934 г. В их выступлениях отмечалось, что в условиях технического прогресса грань между хранилищами и научными залами музеев устраняется почти полностью, и в большинстве случаев хранилища могут называться научными залами. Для этого «достаточно поместить в хранилище стол и стул и открыть туда доступ для посетителей», – утверждали новаторы музеологии [Jbid. P. 251–252]. Материалы мадридской конференции, вошедшие в двухтомник под общим названием «Музеография», содержали методические рекомендации по устройству научных экспозиций: в художественных музеях следовало руководствоваться качеством и степенью сохранности предметов, а в музеях этнографии и декоративно-прикладного искусства требовалось обращать внимание на типичность или уникальность предмета и его размеры (слишком маленькие предметы, по мнению авторов сборника, следовало помещать в научную часть) [Jbid. P. 259].

В сборнике мадридской конференции содержатся подробные рекомендации по размещению и хранению в исследовательских экспозициях различных музейных предметов. Так, воинские доспехи, оружие и предметы обмундирования предлагалось «размещать на манекенах». Флаги и ткани рекомендовалось хранить «намотанными на древко или на любое деревянное основание», при этом прокладывать слои ткани «листами из любых журналов, являющимися хорошим средством от моли благодаря типографской краске». «Маленькие объекты, такие как стрелы, изразцы, шпоры, подковы лучше выставлять на маленьких полках и убирать в шкафы во время закрытия музея», – говорилось в мадридских рекомендациях. Точно так же «ансамбли, составленные из множества объектов, например, шлемы, кинжалы, мечи, различное снаряжение, должны храниться в ящиках с опилками, стоящими на кронштейнах». В цитируемом тексте отмечалась необходимость соблюдения температурно-влажностного режима хранения, высказывалось требование «шкафы и большие предметы мебели не прислонять к стенам, чтобы не перекрывать свободный поток воздуха».

По рекомендациям Международного бюро музеев, высказанным на конференции в Мадриде, научные залы следовало организовывать по возможности на одном этаже с главной экспозицией и мастерскими, чтобы минимизировать транспортировку предметов по лестницам. Если подобное было невозможно, музеям следовало установить грузовые лифты, кроме того, обязательным становилось наличие специальных металлических тележек для перевозки тяжелых музейных предметов.

Что касается экспозиционного оборудования, то витрины на научной экспозиции старались использовать только в крайних случаях – например для мелких предметов, которые разрушаются на воздухе или могут перепутаться при свободном доступе. Чтобы выиграть больше места, в научных экспози-

циях предлагалась система перегородок, а также использование металлических конструкций, снабженных решетками, на которых развешивалось большое количество различных музейных экспонатов. Такая система экономила место и позволяла выставлять большое количество картин и других экспонатов в относительно маленьких пространствах [Jbid. P. 248–259].

Организация параллельной системы построения экспозиции в бостонском Музее изящных искусств получила заслуженно высокую оценку со стороны исследователей-музеологов. Они отмечали, что наиболее важные произведения из каждого отдела музея были выставлены на первом этаже, а на цокольном этаже располагалось множество второстепенных вещей, интересных по большей части специалистам. И, опираясь на собственные наблюдения, утверждали: «Большая часть посетителей предпочитает увидеть полдюжины лучших бронз и терракот греческой скульптуры, выставленных в прекрасных условиях, при условии, что, если предмет их лично заинтересует, они могут спуститься на этаж ниже, где найдут сотню аналогичных примеров» [Jbid. P. 225]. А В. Деонна подчеркивал: «Одни найдут для себя прекрасные шедевры, и у них не заболит голова при выходе из музея, а другие будут работать с документами, необходимыми для научных исследований» [8. P. 34]. По сведениям Ф. Кимбелла, Пенсильванский художественный музей в Филадельфии строился с учетом того же принципа, но были и различия: экспонирование шедевров опиралось на культурно-хронологический принцип, а исследовательские коллекции были систематизированы по материалу изготовления предметов. Особенно много места в научной части музея занимали предметы, созданные «в больших количествах»: керамика, фаянс, изделия из стекла, ткани, костюмы, вышивки, бронза, медь, железо, серебро, золото, медали. В этой половине музея главенствовали, по мнению исследователя, не эстетические принципы – основной целью было с помощью хорошего освещения, специальных витрин и технических устройств обеспечить доступ специалистов к изучению артефактов. Кроме того, уверял Ф. Кимбелл, «накопительство и перегруженность здесь не будет недостатком – наоборот, они необходимы специалистам» [11. P. 50].

Испанский исследователь Альварес де Сотомайор раскрыл использование двухчастного метода в мадридском Прадо, где в экспозиционном пространстве выделялись не две, а три зоны. На втором этаже были представлены полотна «великих мастеров, расположенные так, чтобы их было легко осмотреть и понять. Там находятся отобранные произведения». На первом этаже размещались произведения «второй категории»: картины второстепенных художников, среди которых исследователи могли найти немало важного для истории искусства и музеологии. Наконец, были залы-запасники, также открытые для посещения, в них демонстрировались художественные произведения меньшей ценности, но представлявшие интерес для научного исследования [15. P. 168].

Как видим, формирование музеологических стратегий, направленных на создание различных типов экспозиционного пространства, получило адекватное освещение в исследовательских трудах зарубежных исследователей первой половины XX в. и способствовало развитию музееведческой мысли и музейного дела в целом.

Литература

1. *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. 244 с.
2. *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. London; New York, 1992. 232 p.
3. *Ананьев В.Г.* К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2. С. 38–42.
4. *Ван Мени П.* К методологии музеологии. СПб., 2014.
5. *Poncelet F.* Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres // Regards contemporains sur la restauration. 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://ceroart.revues.org/565>. (дата обращения: 23.03. 2016).
6. *Reinach S.* Musées, bibliothèques et hypogées // Revue archéologique. 1909. Série 4, vol. XIV. P. 267–270.
7. *Reinach S.* L'encombrement des musées // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 13–18.
8. *Deonna W.* Organisation et fonctions des galeries publiques // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 28–35.
9. *Kott C.* «Un Locarno des musées»? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres [Электронный ресурс]. URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf> (дата обращения: 23.03. 2016).
10. *Rosenthal L.* De la réforme des musées d'art // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 60–74.
11. *Kimball F.* Le programme moderne des musées en Amérique // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 45–59.
12. *Tilliet X.-P.* Between Museumsinsel and Manhattan. Wilhelm R. Valentiner, Ambassador and Agent of Wilhelm von Bode at the Metropolitan Museum, 1908–1914 // The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940 / ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 191–204.
13. *Kroegel A.G.* The Journal Mouseion 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 / ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 89–100.
14. *Muséographie.* Architecture et aménagement des musées d'art: Conférence internationale d'études, Madrid, 1934. Paris, [1935]. Vol. 1. 293 p.
15. *Alvarez de Sotomayor F.* Les expositions et l'éclairage au Prado // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 166–170.

Ananiev Vitaly G. Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: v.ananьев@spbu.ru

Kizil Margarita I. Museum of Military Medicine (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ritakisil@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 113–121 pp.

DOI: [10.17223/22220836/25/14](https://doi.org/10.17223/22220836/25/14)

THEORY AND PRACTICE OF MUSEUM EXPOSITION IN THE WORKS OF FOREIGN MUSEOLOGISTS IN 1900–1930

Key words: *museum science in Europe and North America, museological thought, study methods of exposure in foreign museums.*

This article analyzes the main conceptual work of museologists from Europe and North America, the first decades of the twentieth century, devoted to new approaches for the time to the organization of the exhibition space. Source base study is based on scientific publications in the Paris edition of the "Notebooks of the Republic of literature, science and art", "Museography". Most important factor in the development of the historiographical problems was the creation and application of new approaches to the organization of museum exhibitions - methods of two-part division of the collections and the "stylized rooms". In his speech, the French museology Reinach in 1909, new approaches to be exhibited for the first time analyzed. Later, in 1931, Reina gave a detailed description of a two-part method revealed his role in the ordering of exhibition materials. This idea was further developed in the article Swiss museology Deon.

American researcher Kimball highlighted applications of the method "stylized rooms" in museum exhibitions in Germany and the United States. Describing the results of using this method, Kimball emphasized his extraordinary artistic effect, pointed to the formation of a special atmosphere, which

attracted the attention of visitors, helping them to better understand the intent ekspozitsionerom. The writings of museologists present criticisms of European museum workers, who in the creation of "stylized rooms" often attracted copies and models. F. Kimbell particularly strongly insisted that the replacement of the authentic monuments of museum copies and dummies is inadmissible because it was contrary to the very idea of a museum display.

In the article the comments made Museology 1930 addressed to museums, use of the new methods of exposition. It is emphasized that the authors analyzed articles pointed to serious shortcomings art exhibition created by the method of "stylized rooms." At the same time revealed the views of the participants of the conference in Madrid, organized by the International Office of Museums in 1934. The content of speeches scientists museologists, who approved the use of two-part construction of the scientific method in the exhibits, offering detailed guidance on its use in the museums of Europe.

Appeal to the research work of foreign museologists the first half of the twentieth century, expanding ideas of museological thought in Europe, contributes to the development of museums in general.

References

1. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis.
2. Hooper-Greenhill, E. (1992) *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge.
3. Ananiev, V.G. (2013) K voprosu o periodizatsii muzeologii [On the periodization of museology]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 2. pp. 38–42.
4. Van Mensh, P. (2014) K metodologii muzeologii [To the methodology of museology]. *Voprosy muzeologii*. 1(9). pp. 15–20.
5. Poncelet, F. (2008) Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres [Current views on inter-war museography]. *Regards contemporains sur la restauration*. 2. [Online] Available from: <https://ceroart.revues.org/565>. (Accessed: 23rd March 2016).
6. Reinach, S. (1909) Musées, bibliothèques et hypogées [Museums, libraries and hypogeums]. *Revue archéologique*. 4(XIV). pp. 267–270.
7. Reinach, S. (1931) L'encombrement des musées [The Congestion of the Museums]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 13–18.
8. Deonna, W. (1931) Organisation et fonctions des galeries publiques [Organization and functions of public galleries]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 28–35.
9. Kott, C. (n.d.) "Un Locarno des musées"? *Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres* ["A Locarno of Museums"? Franco-German relations in the field of museography in the inter-war period]. [Online] Available from: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf>. (Accessed: 23rd March 2016).
10. Rosenthal, L. (1931) De la réforme des musées d'art [The reform of art museums]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 60–74.
11. Kimball, F. (1931) Le programme moderne des musées en Amérique [The modern program of museums in America]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 45–59.
12. Tilliette, X.-P. (2014) Between Museumsinsel and Manhattan. Wilhelm R. Valentiner, Ambassador and Agent of Wilhelm von Bode at the Metropolitan Museum, 1908–1914. In: Meyer, A. & Savoy, B. (eds) *The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940*. Berlin; Boston: De Gruyter. pp. 191–204.
13. Kroegel, A.G. (2014) The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy. In: Meyer, A. & Savoy, B. (eds) *The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940*. Berlin; Boston: De Gruyter. pp. 89–100.
14. Societe Des Nations. (1934) *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art* [Museography. Architecture and management of art museums]. International Conference. Vol. 1. Madrid, Paris.
15. Alvarez de Sotomayor, F. (1931) Les expositions et l'éclairage au Prado [Exhibitions and lighting at the Prado]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 166–170.