М.Т. Майстровская

КРУПНЕЙШИЕ МУЗЕЙНЫЕ ПРОЕКТЫ ПАРИЖА (КОНЕЦ XX — НАЧАЛО XXI ВЕКА)

Статья посвящена строительству наиболее крупных и концептуальных музейных комплексов, созданных в конце XX — начале XXI века, таких как многофункциональный Центр Помпиду, грандиозные реконструкции Музея д'Орсе и Большого Лувра, строительство нового корпуса исламского искусства «Золотая вуаль» Лувра и этнографического музея на набережной Бранли. Каждый из этих проектов уникален в своей концептуальной, архитектурной и экспозиционной трактовке и в целом представляет различные проектные стратегии создания современных музеев.

The article is dedicated to the construction of the largest and conceptually remarkable museum complexes, created at the end of the XX and beginning of the XXI century, such as: multifunctional Centre Georges Pompidou, reconstruction of the Muse d'Orsay and Grand Louvre, construction of the new building for the Islamic Art «The Golden Veil» for the Louvre and ethnographic museum at the Branly embankment. Each of these projects is unique from the point of view of conception, architecture and exposition and represents as a whole different design strategies of the creation of the contemporary museums.

Ключевые слова: музей, музейный комплекс, архитектура, пространства, экспозиция, коллекция, экспозиционный дизайн, произведения искусства.

Keywords: museum, museum complex, architecture, space, exposition, collection, exposition design, works of art.

Зарубежной практике конца XX столетия присущи остро концептуальные решения экспозиций и музеев, однако их концептуальность лежит в несколько ином русле, в отличие от привычных для нас отечественных экспозиционных решений. В большей степени она сказывается в создании сложнейших и в высшей степени технологично-функциональных музейных комплексов. В музейном строительстве Франции последней четверти XX века можно отчетливо проследить основные тенденции в развитии современного музея, со всеми направлениями и проблемами их концептуального, архитектурного, технического и экспозиционного построения. Практически, на примере трех крупнейших музейных проектов Парижа можно говорить о последних музейных новациях и даже о принципах и методике музейного проектирования в целом, отметивших окончание столетия.

К сожалению, экономическая ситуация 1990-х сдерживала строительство новых музейных зданий в русле современных архитектурных тенденций, их строилось немного, по сравнению со строительным бумом начала XXI века, когда в мире было построено столько музейных зданий, и таким разнообразием и типами, — столько не было построено за всю историю развития музеев. Практически каждый новый музей является событием в культурной жизни страны и событием в архитектурной профессиональной сфере. Именно поэтому Центр современного национального искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже, несмотря на то, что был построен в 1977 году (арх. Р.Пиано и Р.Роджерсом по открытому международному конкурсу), остается одной из самых острых и дерзких построек культурного центра с включением в свое основное ядро музея. И, несмотря на реконструкцию и модернизацию, которую музей пережил недавно, он представляет собой выдающийся музейный проект, который характеризует целый этап в музейном строительстве.

Здание Центра, выстроенное в стиле популярного в 70 годы архитектурного направления «Хай-тек», входит в число выдающихся архитектурных сооружений XX века. Оно «словно собрано из детского конструктора, имеет простую линейную концепцию пространства, с острым решением выхода всей коммуникационной структуры на фасады и осмысления ее в виде эстетического элемента» [1]. Разноцветные

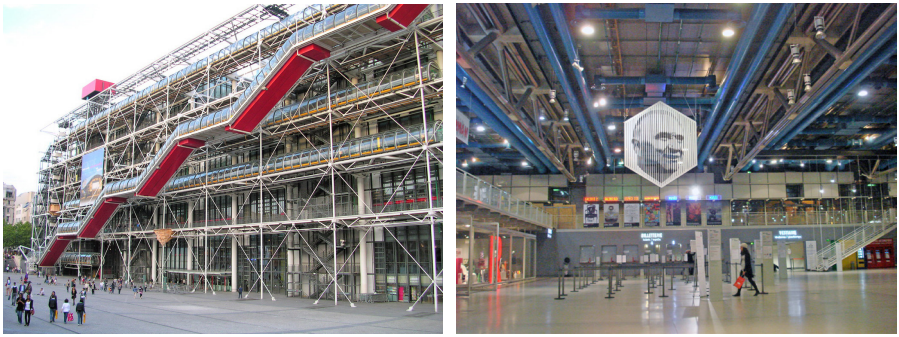


Рисунок 1-2. Центр им. Ж. Помпиду

(желтые, синие, зеленые) гигантские трубы коммуникаций, поднимающиеся, наподобие труб океанского лайнера, прозрачный, вынесенный на фасад здания эскалатор, с движущимися посетителями, и весь огромный объем этого «полуфантастического» здания, бесцеремонно «ворвавшегося» в среду одного из старых районов Парижа, до сих пор поражают воображение. Смелость и глобальность проекта заключалась в многообразии его функций, в попытке создать некий притягательный и культуротворческий городской центр, подобного которому еще не было. Музей в его структуре является одним из самых важных и значимых компонентов (рис. 1).

Он вобрал и воплотил в себе уровень развития данной области знания: современной музеологии, научного, художественного, архитектурного, технологического осмысления и арсенала средств, который в комплексе с концептуальной стороной проекта дает представление о деятельности и уровне современного музея в целом. Это здание, с присущими зданию функциями, демонстрирует собой определенную ступень развития общества во всем многообразии его проблем и черт. Оно выстроено в одном из старых районов Парижа Бобур и является организационным пространственным ядром целой городской зоны.

Центр включает, помимо музея современного искусства, универсальные выставочные пространства, позволяющие создавать разнообразнейшие по экспонатуре, жанру и характеру оригинальные выставки, которых за прошедшие годы было немало. Помимо этого, в структуру Центра входят: информационная библиотека с музыкальным отделом;

информационно-компьютерная служба; серия студий для занятий с различными группами своих посетителей; магазины для продажи книг и изопродукции; дизайн-центр; центр по изучению иностранных языков; детская библиотека, а также сценическая площадка, которая выходит на площадь перед ним. Она как бы объединяет пространство города вокруг здания как эпицентра современного культурного ядра. Здание распространяет свое влияние на прилегающее пространство, занимая площадь цирковыми представлениями, акциями, клоунами, которые появляются перед зрителями, устраивая праздничные шоу, наподобие средневековых зрелищ старого европейского города, которые, возможно, когда-то были на его улицах и площадях (рис. 2).

Идея создания Центра принадлежала президенту Франции Жоржу Помпиду, который говорил: «...мое самое сокровенное желание — создать в Париже культурный центр, который бы явился бы одновременно и музеем и центром художественного творчества, где были бы представлены пластические искусства, музыка, кино, книги и аудиовизуальные современные средства» [1].

Первоначально в экспозиции Музея современного искусства Центра были применены легко трансформирующиеся интерьеры с открытой планировкой, которая осуществлялась легкими перегородками. Затем, после строительства д'Орсе, приглашенная для его реэкспозиции дизайнер Гаэ Ауленти переделала интерьеры музея в более стационарном характере, создав локальные и закрытые пространства, предназначенные для конкретных коллекций.

Огромный интерес представляют выставочные экспозиции Центра, где за годы его работы были устроены десятки разнообразнейших и остро концептуальных выставочных решений. Огромные свободные пространства экспозиционных зон дают возможность реализации любых композиционных замыслов с помощью выгородок и легких трансформирующихся панелей. По своим художественным решениям наиболее интересными были следующие выставки. Экспозиция, посвященная творчеству «Сальвадора Дали» (1980 г.), где в характерной сюрреалистической манере художника в пространстве зала повисли автомобиль и различные «предметы» — символы: изогнувшийся циферблат часов, гигантская ложка как некая огромная пространственная

инсталляция, которая была центром экспозиции произведений этого оригинального мастера. Обращала на себя внимание чрезвычайно красочная эмоциональная экспозиция, посвященная вулканам мира, решенная в очень насыщенном красно-коричневом колорите. Выставка 1984 г., посвященная архитектурному проектированию, представляла собой своеобразную экспозицию, претендующую на образ традиционного классического музея с красно-бордовыми стенами-панелями, выстраивающими традиционную анфиладу «экспозиционных залов», с четко читаемым «академизмом», в русле которого выполнены представленные проекты. Интересна выставка, посвященная литературному творчеству Кафки. Достаточно свободное и разряженное пространство выставки с немногочисленными плоскостными экспонатами (рукописи, издания, книги) было концептуально организовано художественными средствами. Полупрозрачные текстильные полотнища с графическим изображением панорамы старого европейского города повисали в зале и пространственно организовывали его. За счет сложных наложений создавалась эмоционально-насыщенная, театрализованная и загадочная атмосфера «полуреальной», «полупрозрачной» среды с фрагментами городского пейзажа, которая наполняла смыслом и визуализировала идею этой небольшой литературной выставки, удивительно точно и тонко передающей характер произведений писателя. Выставочная практика Центра Помпиду огромна, описать ее не представляется возможным, однако основными чертами ее экспозиционного дизайна можно считать неустанные поиски оригинальных и концептуальных решений, максимально выражающих в своих формах идеи и специфику выставок и разнообразного экспозиционного материала. Каждый раз они демонстрировали высокий и остросовременный дизайн.

Говоря о Бобуре, нельзя обойти вниманием другой грандиозный музейный проект, который принадлежит Парижу, — речь идет о Музее д'Орсе как о наиболее крупной музейной реконструкции наших дней, которая, бесспорно, войдет в историю развития музеев как один из выдающихся проектов конца XX века.

Рассматривать Центр Помпиду и д'Орсе можно и как два грандиозных французских проекта, имеющих статус президентских (т.к. идея создания Орсе была навеяна президенту Франции Жискару д'Эсте-

ну активностью в культурном строительстве своего предшественника Жоржа Помпиду), и как огромный вклад в национальную культуру страны. Помимо этого, их можно рассматривать и как различные, а с другой стороны — схожие во многом музееведческие концепции, характеризующие собой уровень развития современного музея. Так, если Центр Бобур является примером острой и новационной музейной архитектуры, то Орсе демонстрирует тенденцию переосмысления роли и значения культурного наследия, которая проявляется не столько в стремлении сохранить его в первозданном виде, сколько желанием включить в канву современной жизни, придать ему двойную функцию — носителя исторической памяти и подлинного современного явления, живущего в ритме сегодняшнего дня.

Знаменитый парижский вокзал на набережной Сены д'Орсе в центре Парижа, построенный архитектором Виктором Лалу в 1900 году к Всемирной Парижской выставке, являлся, по мнению критиков и парижан, «лебединой песней французского модерна». Идея гигантской реконструкции крупнейшего столичного вокзала, некогда принадлежавшего Орлеанской компании, утратившего свое первоначальное значение, и превращение его «из вокзала в музей искусств» представляется характерной чертой современного проектирования и в области культурного строительства, и в области архитектуры, и, особенно, в создании музейного экспозиционного комплекса подобного масштаба и сложности.

Серьезные проблемы в создании музея встали, в первую очередь, из-за различия функций здания, так как вокзал д'Орсе никак не совпадал по своим функциям с музеем искусств д'Орсе. Эта чрезвычайно сложная проблема была решена в проектной группе «АКТ-аршитектюр» (архитекторы Пьер Кольбак, Рено Бардон, Жан-Поль Филлипон, концепция О.Бирн и К.Пике), выигравшей первенство на конкурсе проектов по превращению вокзала в музей.

Проект музея включал несколько этапов. Первым из них был период создания концепции музея. Результаты исторических и социокультурных исследований легли в основу первоначальной структуры проекта, послужившей базой для его архитектурного и дизайнерского воплощения. Задачей концепции проекта было «не сделать музей в вокзале, а сделать музей из вокзала» (рис. 3).

Основой архитектурной концепции была реконструкция здания с заменой его функции в сложившихся архитектурных формах, в какой-то мере переосмысляя принцип «форма следует за функцией», так как в данном случае сама функция рассматривается как объект творчества.



Рисунок 3. Музей Д'Орсе. Главный неф и часы

По программе д'Орсе должен был стать междисциплинарным музеем, предназначенным для экспонирования французского искусства, включая изобразительные виды, пластику, прикладное искусство, градостроительство, архитектуру, исторические документы, фотографию и историю театра (середины XXI — нач. XX века).

Интерес представляет тот факт в проектировании этого музея, что он создавался по конкурсу, в котором, в отличие от Центра Помпиду, где могли принимать участие все архитекторы мира, конкурс для Орсе был ограничен лишь архитекторами французского происхождения, т.е. он был сугубо национальным. Однако когда архитектурная часть была решена, встал вопрос, что дизайнера-экспозиционера для такого грандиозного и сложного объекта во Франции в тот момент не было, что и послужило приглашением делать экспозицию музея известному дизайнеру итальянке Гаэ Ауленти. Она остро и контрастно вписала экспозицию в стиле постмодерна в архитектурную канву модерна начала века, не скрывая и не отстраняясь от нее. «Проект родился скорее из "диалога" с архитектурой, чем из принципиально определенных позиций. Это было экспериментирование на тему "архитектурная диалектика", рассматривающая отношения форма — функция, город — здание, вокзал — музей в их диалектике» [2].

Экспозиция представляет как бы «городскую метафору с городским словарем улиц, площадей, фасадов: где "монументальные формы и ритмы, ее совершенный для наших дней экспозиционный дизайн, цветовая палитра в структуре исторической архитектуры находится в противоречии и контрасте двух времен"» [2].

Свобода пространства, свобода воображения в использовании старой архитектуры, некая раскованность и отстраненность в сочетании с

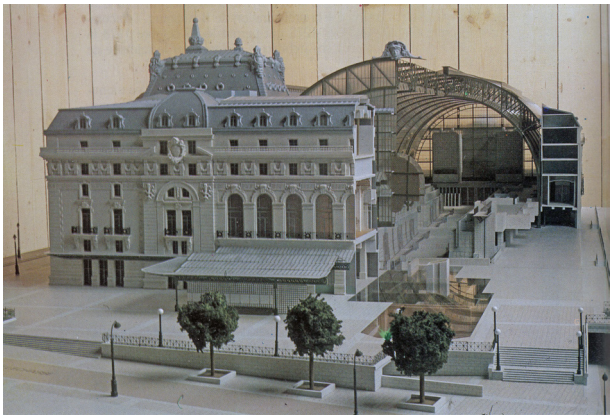


Рисунок 4. Музей Д'Орсе. Макет

уважительным отношением к ней сделали возможным создание впечатления легкой аранжировки экспозиции, скрывающей обусловленность ее жесткого построения. Музею стали присущи монументальность и статичность в противоположность динамике и ритму вокзала. Это отношение позволило переосмыслить его формы, найти оптимальное решение современной функции и, главное, внести экспозиционный язык наших дней, контраст которого с памятником создает ощущение связи времен.

Самым крупным помещением музея является Большой неф, в котором экспонируется скульптура. Грандиозные размеры зала способствуют созданию монументальности его экспозиции. В целом она представляется как сгармонизированное пространство со «свободной постановкой экспонатов». Однако как утверждала Гаэ Ауленти, экспозиция строилась не от целостного объема к частному, а наоборот: «Не искалась перспектива зала, поражающая воображение, а каждый экспонат размещался как уникальный объект искусства с целью создания оптимальных условий его восприятия» [3]. Этим обусловлены разнообразнейшие подиумы, цоколи, экраны. Пространственный «сюрприз» открывающейся перспективы нефа складывается из восприятия архитектурной перспективы, насыщенной отдельно произведениями, размещенными с учетом геометрических качеств каждого объекта [4] (рис. 4).

В глубине нефа находятся две башни, в которых экспонируется ис-

кусство Ар Нуво. С террасами соседствуют экспозиционные залы для живописи и произведений декоративно-прикладного искусства. Эти залы имеют два типологических свойства: невысокие перегородки придают им камерность и, в то же время, непрерывную связь с пространством музея. В их организации использован прием «полуоткрытых пространств», ориентированных на более «крупные пространства». Такая иерархизированная организация пространства создает образ музея на основе тонких ассоциативных представлений. Создатели экспозиции видели в д'Орсе город с городским словарем улиц, площадей и фасадов, соседствующий с реальным городом за его стенами и как бы продолжающийся в нем. Эта организация пространства как «"модели города", "улиц", "дома" позволила создать "идеальное посещение" со свободным и гибким маршрутом, где залы воспринимались как маленькие музеи» [4].

Неожиданно и оригинально экспонируются архитектурные макеты, призванные, прежде всего, демонстрировать саму культуру эпохи. Например, знаменитый макет квартала Оперы оказывается под ногами посетителей, под прочным слоем стекла, и предстает во всем своем великолепии. Макеты крупнейших сооружений прошлого экспонируются по вертикали, выстроившись в большую колонну, один над другим. Их можно обозреть, поднимаясь на эскалаторе в залы башен.

Экспонированию коллекций музея предшествовала большая аналитическая работа, сопровождавшая теоретическую и практическую подготовку с опытами и экспериментами на макетах. Так, например, галерея импрессионистов конструировалась в натуральную величину для отработки наилучших приемов и критериев ее освещения. Для экспонирования декоративного искусства, наиболее крупных и светочувствительных экспонатов музея созданы специальные небольшие «темные» помещения, где практически отсутствует естественный свет и разработана система подсветки, высвечивающая лишь конкретные экспонаты.

В интерьере присутствуют, помимо традиционных строительных материалов, нержавеющая сталь, современные фактуры, которые позволяют получить синтетические отделочные материалы. Дизайн экспозиции строится на аранжировке современных форм постмодерна с применением новейших материалов и технологий, на сопоставлении





Рисунок 5. Большой Лувр. Пирамида
Рисунок 6. Лувр. Вестибюль Пирамиды

этих сугубо современных компонентов, материалов, фактур, цветов с их суперсовременными качествами с архитектурой такого же высокого художественного и технического качества уже позапрошлого века.

Музей представляет собой учреждение и, как называли его создатели, «музеологическую машину» на основе новейшей музейной технологии, применения самых современных, прогрессивных материалов и техники, со сложными современными системами естественного и искусственного освещения, автоматическим управлением технологическими режимами. Управление этими режимами первоначально, после строительства музея, осуществлялось «компьютерами “Клименси”. Аналогичными тем, что были тогда установлены в технических службах французского космического центра и с помощью которых осуществлялся запуск ракет, так как только компьютер подобного класса сложности мог взять на себя управление технологическим функционированием музея, отвечающего новейшим требованиям наших дней», — писали создатели музея, его проектировщики [4]. При этом саму программу для этого компьютера разрабатывал лучший программист Франции в течение трех лет.

Вокзал больше, чем любое другое место в городе, был пространством, связанным со «временем», живущем в ритме часов отхода и

прибытия поездов. Создатели музея хотели сохранить этот знак вокзала в музее. В перспективе Большого нефа оставлены старые вокзальные часы, получившие свое новое значение: символа не только времени, но и связи времен (рис. 3).

Д'Орсе можно рассматривать в качестве одного из характерных творений XX в., созданного в контексте постмодерна. В конечном итоге его гармоничность достигается путем демонстрации откровенной или даже акцентированной разновременности, где архитектура начала XX века оттеняет, объединяет и организует архитектуру конца XX века. В нем откровенное смешение стилей, эклектичность архитектонических систем и декора создают калейдоскоп реминисценций сакральных форм Египта, инженерии конца XIX в. западного модерна, функционализма середины века и высокого дизайна конца века, подчиняющихся объединяющему влиянию постмодерна, и целостную картину выдающегося музейного произведения, которое своей мозаичностью охватывает большой пласт культуры и несет пафос нашего времени со всеми его конфликтами и поисками» [5].

С созданием крупнейшей музейной реконструкции «Большой Лувр» и строительством Пирамиды (архитекторы И.М.Пей, М.Макари, Ж.Дюваль) в Париже возникает мощный триумвират крупнейших музеев национального искусства и ведущих музейных проектов своего времени. Проект «Большой Лувр» предусматривал оригинальную и новаторскую модернизацию функциональных зон старейшего дворца-музея и превращение его в единый уникальный культурный комплекс. Цели, поставленные перед проектировщиками, потребовали широкой программы действий, рассчитанной на пятнадцать лет напряженного труда. «Ситуация, в которой богатство коллекций музея постепенно приходило в противоречие с недостаточностью услуг по приему посетителей, потребовала создания проекта по переустройству дворца» [6]. Учитывая все изменения, музей практически удвоил свои выставочные площади, расширил помещения, необходимые для приема посетителей, ранее практически не существовавшие. Все вспомогательные службы музея от запасников и мастерских до магазинов, офисов и технических площадей выросли в размерах. «С реконструкцией произошли упорядочения в системе экспонирования, открытие ранее не функционирую-

щих экспозиций — скульптуры, Дальнего Востока, искусства арабских народов и т.д.» Коллекции музея отныне представляются в залах дворца, тогда как вспомогательные службы располагаются в подвальных помещениях под внутренними дворами и садами и имеют выходы на поверхность в виде Большой и четырех малых стеклянных пирамид, и экспозиционное освоение новых корпусов дворца, переданных музею. Были полностью отреставрированы и перестроены экспозиции многочисленных отделов музея. «В центре проекта реставрации Лувра стояли в первую очередь произведения искусства, а также сам дворец с его историей и неожиданные археологические находки, обнаруженные на территории садов и дворов. Работа требовала примерить непримиримое и найти равновесие во всем, что касалось удобства посетителей, хранения шедевров, безопасности и лучшего способа экспозиции произведений, бережного отношения к историческому контексту» [7] (рис. 5, 6).

В связи с консервативным мышлением многих участников проекта, в основном, хранителей, возникли трудности с принятием проекта — Пирамиды. Они были разрешены необычным образом. Был сооружен макет в натуральную величину и установлен во дворе Лувра, где прошло широкое обсуждение макета, что положило конец разногласиям. «Заслуга архитекторов, разработавших музеографический проект, состояла в том, что они решили не менять уже существующий декор и с уважением отнеслись к экспозиции, найдя, тем не менее, возможность внести новые технические средства освещения, обеспечения безопасности и температурно-влажностного режима, необходимые каждому современному музею» [6].

Большой Лувр, помимо непосредственно исторических коллекций музейного собрания, включает новую Научную лабораторию музеев Франции, реставрационные мастерские, Школу Лувра, Музей декоративных искусств, Музей моды и текстильной промышленности, Музей рекламы (помимо специально разработанных и отреставрированных зон садов с пешеходными маршрутами и т.д.).

Интерес представляют практически все многообразные экспозиции и музейные зоны, такие как экспозиция скульптуры в полуподвальных этажах дворца и пирамиде, отдел Древнего Востока с монументальны-

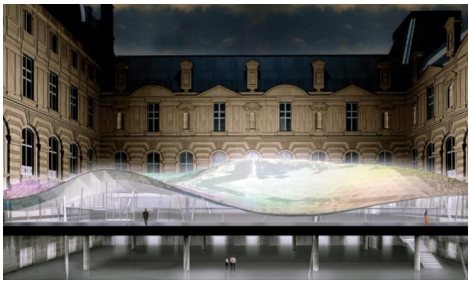




Рисунок 7. Лувр. «Золотая вуаль»
Рисунок 8. Лувр. «Золотая вуаль». Отдел исламского искусства

ми структурами в центре больших и светлых пространств под стеклянными крышами музея, экспозиции Египта, новые залы коптского искусства, античного. В галерее Медичи (немецкого искусства, голландской и фламандской школы) применены стационарные конструкции, которые разделяют плоскость стены на крупные «рамы», соотнесенные с общей архитектурой, с конструкцией потолков, общим ритмом и масштабом зала. В них находятся 24 произведения цикла Медичи, написанные П.Рубенсом. Экспозиционная композиция галереи строится на основе ансамблевого принципа, где экспонаты становятся неотъемлемой ценной частью музейного интерьера. И хотя вся архитектурная структура подчинена их размерам и художественным качествам, тем не менее, они органично включаются в общий экспозиционный ансамбль. После реэкспозиции таких залов-галерей, построенных на принципе фундаментального архитектурно-художественного ансамбля, — множество. В них применяются крупные членения архитектуры, мощные и стационарные стенки-перегородки, монументальные обрамления крупных живописных полотен и т.д.

Дворцовые залы с обилием позолоты и декора органически соединяются в непрерывный маршрут с новыми залами и помещениями музея, выполненными в стилистике современного дизайна, с современными и функциональными формами оборудования, с уникальными системами освещения в каждом из залов, с применением современных материалов, фактур, металлических конструктивных элементов. При всем стремлении к гармоничности новых экспозиций и дворца, нигде не скрывается современная конструкция и время этой гигантской реэкспозиции.



Рисунок 9. Музей Бранли

В подземных пространствах музея созданы обширные, разнообразные и комфортабельные зоны: входа и информационного холла, различных магазинов, художественных галерей, ресторанов, кафе и просто рекреаций для отдыха в этом огромном музейном мире под названием Лувр. Все вместе — концептуальная задача, научные изыскания, проектная разработка архитектурной и экспозиционной частей музея, его технической и функциональной насыщенности, его современный дизайн и демократизм в стремлении к многофункциональному разнообразному и коммуникативному совершенству — демонстрирует бесспорные достижения в международном музейном строительстве [10].

Однако на Проекте Большой Лувр его преобразование не закончились, и уже в наши дни появился и реализован еще один блестящий и талантливый проект отдела Исламских искусств (арх. Марио Белинни), который разместился во Дворе Висконти, в соседнем дворе с Пирамидой. Новый павильон с переливающейся волнами крышей, состоящей из позолоченных металлических фрагментов, вызывая в памяти самые различные метафоры на арабскую тему, получил и свое название «Золотая вуаль» Лувра [8, с. 46] (рис. 7, 8).

Еще одним выдающимся музейным проектом Парижа в начале 2006 года стал уникальный этнографический музей на набережной Бранли. Это этнографический музей, скорее, комплекс, обладающий огромной коллекцией памятников культуры и искусства стран Африки, Океании, Азиатских стран и Америки и научно-исследовательский центр. Здание, построенное рядом с Эйфелевой башней французским архитектором Жаном Новелем, стало такой же достопримечательностью Парижа. Оно утопает в зелени сада, который развивается и по стенам строения, и является убедительным объектом зеленой архитектуры. На его стенах высажено более 15000 растений. В музее, концепция которого строится на идее «моста», связывающего различные культуры, — несколько разнообразных пространств, которые формируются в четыре блока

и маленькие отдельные залы для конкретного этноса или культуры. «Здание, составленное из различных структур и взаимодействующее с природой, различные цвета, в которые окрашены поверхности, должны символизировать различные культуры. Архитектор в представленном на конкурс проекте назвал их “островами”, образующими единый “архипелаг”» [9, с. 125]. При всей своей экстравагантности и острой современности здание оптимально отвечает современным музейным требованиям и придает своеобразие и неповторимость каждому залу и каждой экспозиции (рис. 9).

Библиография:

1. *Фрадье Ж.* Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже // Музеум. — 1982. — № 1–2. — С. 29.

2. *Verner P.M.* Orsay termines et memorial; *Fillion P.O.* M’O Les decideurs; *Philippon J.* M’O Les Arbitrages; *Lemoine B.* Inuitation au voyage; Musee d’Orsey a ete realisee avec la participation d’Air France; Aulenti Gae Interviev tendancie use d’un visiteur // Architecture interieure cree. — 1986. — № 12 / Paris.

3. Aulenti Gae Interviev tendancie use d’un visiteur // Architecture interieure cree. — 1986. — № 12. — P. 387 / Paris.

4. *Алмейда М.Т.* Постоянная экспозиция музея д’Орсе в Париже // Музеум. — 1987. — № 154. — С. 65–71.

5. *Майстровская М.* Экспозиция в среде памятника: принцип контраста времен // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры / Сб. науч. тр. / РИК. — М., 1994. — С. 194–200.

6. *Лебрен Ж.* Создание нового музея // Connaissanse lts Arts. — Paris, 1998. — С. 9–16.

7. *Нико Ги*. Реставрация дворца // Connaissanse lts Arts. — Paris, 1998. — С. 16–20.

8. *Майстровская М., Федотова Н*. «Золотая вуаль» Лувра // Мир музея. — 2014. — № 3. — С. 46–50.

9. *Камин Д*. Великие музеи мира. — М., 2007.

10. *Майстровская М*. Музей как объект культуры. XX век Искусство экспозиционного ансамбля. — М.: Прогресс-традиция, 2017.