

museum

194

международный журнал



**Исполнительские
искусства**

**Партнерство
музея и школы**

Новая музеология?



museum Международный журнал

Ежеквартальный *Международный журнал "Museum"*, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

Журнал выходит в Париже на французском и испанском языках, в Оксфорде — на английском, в Каире — на арабском, в Москве — на русском.

№ 194 (№ 4, 1997)

На первой странице обложки

Программа (деталь) спектакля *Missionnaire (Миссионер)*, поставленного в Свободном театре в Париже.

Литография Анри Тулуз-Лотрека, 1893—1894.

© Bibliothèque Nationale, Paris, Lauros-Giraudon

На последней странице обложки

Бен Томас в роли короля Лира в спектакле по пьесе Шекспира *Король Лир*, поставленном в 1994 году театральной труппой Талава и записанном для Национального видеархива сценического искусства Лондонского театрального музея.

© Graham Brandon. Courtesy of the Theatre Museum, V&A

Главный редактор: Марсия Лорд

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Фавзи Абд эль-Захер

Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

Консультативный комитет

Гаэль де Гишен, ИККРОМ

Жан-Пьер Моан, Франция

Стелиос Пападополус, Греция

Элизабет де Порт, генеральный секретарь ИКОМ, ex officio

Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, ex officio

Шаже Тшилуйла, Заир

Нэнси Хашн, Канада

Томислав Шола, Хорватия

Яни Эрреман, Мексика

Адрес главной редакции:

UNESCO, 7 place de Fontenoy,

75352 Paris 07 SP (France).

Телефон: (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 45 68 55 91

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО. Встречающиеся в статьях формулировки и определения, которые касаются правового положения государств, территорий, городов и регионов, а также их управления или определения границ между ними, могут не отражать позиции ЮНЕСКО по затрагиваемым проблемам.

Выпуск журнала на русском языке осуществляет ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке» при содействии Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО.

Учредитель — ОАО ИГ «Прогресс»

ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке»/UNESCO Publishing

Генеральный директор ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке»: Ирина Уткина

Редактор русского издания: Татьяна Телегина

Художественное и техническое редактирование: Ирина Цалкина

© ЮНЕСКО, 1997

© Перевод на русский язык ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке», 1998

Напечатано в Российской Федерации

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17
Телефон: 247 17 94

Уважаемый читатель!

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете приобрести *Международный журнал "Museum"* в книжном магазине «Человек читающий» по адресу: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*

<i>От редакции</i>	3	
--------------------	---	--

<i>Досье: Коллекции исполнительских искусств</i>	4	О коллекциях исполнительских искусств <i>Оскар Пауш</i>
	7	Театральный музей: как передать впечатление <i>Лисбет Гранжан</i>
	13	Швейцарская театральная коллекция: четыре языка, четыре культуры <i>Мартин Драйер</i>
	19	Дело, которое предстоит завершить: театральные коллекции Берлина <i>Рут Фрайданк</i>
	25	Записи спектаклей в Лондонском театральном музее <i>Маргарет Бентон</i>
	32	Музеи и коллекции исполнительских искусств в Индии <i>Шована Нараян</i>

<i>Образование</i>	38	Сотрудничество художественного музея со школами <i>Бьярне Соде Функ</i>
--------------------	----	----------------------------------------------------------------------------

<i>Из нового опыта</i>	43	Новый тип музейной сети во Франции: Музеи местной культуры и техники Франш-Конте <i>Филипп Мери</i>
------------------------	----	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>Управление</i>	48	Радиочастотная идентификация как перспективный метод музеелогических исследований <i>Виктория Е. Роузер</i>
-------------------	----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>Точка зрения</i>	52	«Сыграй это снова, Сэм»: размышления о новой музеологии <i>Марджори М. Халпин</i>
---------------------	----	--------------------------------------------------------------------------------------

<i>Рубрики</i>	57	Форум мнений
	59	Незаконная торговля
	61	Новые технологии
	63	Профессиональные новости



УКРАДЕНО

Похищена бронзовая статуя Сатир (Satyre), которая изображает сидящего и слегка откинувшегося назад молодого сатира; его голова наклонена влево, в руках он держит кантарус. Его левая нога приподнята, а правая, чуть присогнутая, отставлена назад. На земле, позади левой ноги, стоит амфора. Справа внизу имеется подпись и дата: "G. Craux 1860". Высота статуи 185 см, ширина 59 см, вес составляет примерно 1000 кг.

Статуя украдена из одного музея в Амьене (Франция) 29—30 сентября 1994 года. (Reference 94/4398/BM Interpol France).

Photo by courtesy of the ICPO—Interpol General Secretariat, Lyons (France)

Сиюминутность и исключительное разнообразие исполнительских искусств делают невозможным их изучение с помощью проверенного музееведческого подхода. Все их виды объединяет то, что они являются результатом взаимодействия самых различных талантов, способностей и мастерства. Процесс приведения в систему музыки, вокала, танцевальных движений, масок, костюмов, декораций, освещения шел на протяжении веков многообразными путями во всех культурах, но лишь их соединение — в той или иной форме — позволяет получить опыт исполнительского искусства. В противоположность тому, что один известный театровед называет искусствами изготовления (изобразительные искусства и ремесла), исполнительские искусства можно определить как искусства действия¹. В первом случае не требуется непосредственного контакта между творцом и публикой: росписи на стенах древнеегипетских гробниц, китайская керамика периода правления династии Тан, маски догонов из Мали, портреты голландского живописца Рембрандта — все это можно по достоинству оценить и спустя многие столетия после смерти их создателей. Однако всю гениальность представления японского театра ноо (но), комедии Мольера или индийского классического танца возможно полностью постичь, лишь присутствуя при их исполнении. Более того, искусства действия осуществляются на практике только в данный конкретный момент. Таким образом, сиюминутный характер и необходимость непосредственного личного контакта составляют сущность исполнительских искусств, что ставит сложную проблему перед теми, кто стремится сохранить их и передать будущим поколениям.

Эта проблема усугубляется тем, что развитие театра носило сложный характер и зачастую шло не по прямой линии, в частности в странах Запада, где истории театра явно недостает целостности и последовательности: до появления таких наук, как археология и эпиграфика, было мало что доподлинно известно о театре Древней Греции, тем более что даже сохранившиеся тексты дошли до нас в неполном виде; во Франции XVIII века ничего не знали о Шекспире, и его наследие обрело новую жизнь лишь благодаря Лессингу, Гёте, Стендалю и представителям романтизма. Хотя история драматургии может быть включена в общую литературную традицию, нельзя сказать, что она непременно должна отражать историю театра, который в равной степени является и коллективным предприятием, и индивидуальным творческим актом².

Каким же образом музей может преодолеть эти противоречия и представлять публике исполнительские искусства? Неудивительно, что разнообразие и уникальность методов показа не уступают своеобразию интерпретируемого предмета. Мы глубоко признательны д-ру Оскару Паушу, директору Австрийского театрального музея и президенту Международной ассоциации библиотек и музеев исполнительских искусств (SIBMAS — СИБМАС), за советы и рекомендации, которыми он делился с нами при подготовке настоящего номера; мы также по достоинству оценили его широкую эрудицию и неизменно хорошее настроение.

И наконец, последнее: рассказывая об исполнительских искусствах, мы исходили из их классического, традиционного определения; записываемым или передаваемым по радио и телевидению произведениям искусства еще только предстоит обрести широкое музееведческое выражение, но это, возможно, лишь вопрос времени.

М.Л.

Примечания

1. Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, London, Faber & Faber, 1968.
2. Jean Duvignaud, *Le Théâtre et Après* [Театр и будущее], Paris, Casterman, 1971.

О КОЛЛЕКЦИЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ

Оскар Пауш
(*Oskar Pausch*)

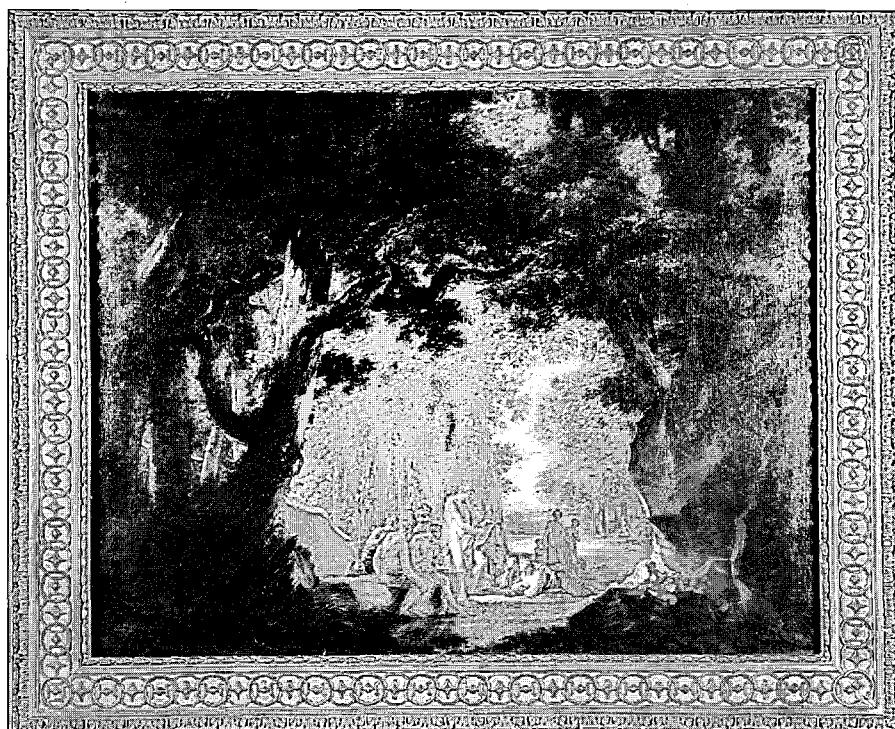
В отличие от традиционных музеев, с их чередой аккуратно размещенных экспонатов, цель театральных коллекций и музеев состоит прежде всего в том, чтобы познакомить посетителей с собственно театральным действием, то есть процессом, который в силу самой его природы невозможно вернуть из прошлого. Пытаться сделать это — все равно что «предлагать знатоку вин бутылочные этикетки» (Винрих Мейшис).

Преходящий характер исполнительских искусств — проблема, обсуждаемая в ряде статей данного номера, — послужил причиной возникновения феномена театральных реликвий. Это попытка компенсировать мимолетность сценического действия, используя нечто, обладающее постоянной природой. В качестве примера можно привести ставшие уже традиционными мемуары актеров или культ «священных» предметов. И здесь — еще в большей степени, чем в какой-либо другой области культуры, — мы обязаны своими коллекциями поклонникам театра, а также тем людям, имевшим к нему непосредственное отношение,

которые увлеченно собирали разного рода документы и материалы. Так, Музей немецкого театра в Мюнхене создала актриса Клара Циглер (1844—1909); отправной точкой для организации Австрийского театрального музея послужила коллекция директора венского Бургтеатра Гуго Тимига (1854—1944); Венгерский театральный институт в Будапеште тесно связан с творчеством Гизи Блахи (1894—1957). Театральный музей имени А.А. Бахрушина в Москве был основан богатым предпринимателем и знатоком театра Алексеем Александровичем Бахрушиным (1865—1929); музей стал делом всей его жизни, и даже после Октябрьской революции 1917 года он, по личному указанию В.И. Ленина, оставался его директором.

По вполне понятным причинам психологического свойства в исполнительских искусствах особое значение имеет персонализация, с отчетливо выраженной тенденцией к славе. Существует столько предложений по увековечению памяти мимов и опереточных звезд, что для их памятников пришлось бы построить не одну

Photo by courtesy of the Austrian Museum of the Theatre



Эскиз занавеса Хайнриха Фюгера с изображением Орфея и Эвридики для старого венского Бургтеатра. Около 1786 года.

олимпийскую деревню. Примечательно, что подобный «культ личности» возник давно. Так, в тридцатых годах прошлого столетия в Вене продавали кондитерские изделия в виде фигурки знаменитой танцовщицы Фанни Эльслер. Другой пример — распространявшаяся в Нью-Йорке в 1930-х годах рекламная афиша швейных машин «Зингер», на которой были изображены звезды Метрополитен-оперы Амалия Матерна (1844—1918), Кристина Нильсон (1843—1921) и Аделина Патти (1843—1919).

Не будем также забывать о предпринимавшихся театральными актерами усилиях — зачастую весьма успешных — увековечить себя в произведениях искусства. Они как бы соединяли свою судьбу с предметом, имеющим самостоятельное значение, — отсюда давняя традиция писать портреты актеров. Однако люди театра стремились обеспечить себе бессмертие не только с помощью произведений искусства. Уже к XVIII веку относятся первые попытки придать театральным зданиям священный характер, украсив их произведениями искусства, и обеспечить им долгую жизнь, создав, как, например, в старом венском Бургтеатре, залы славы или повесив за просцениумом какой-нибудь особо ценный занавес.

Попытки увековечить спектакль предпринимались уже с того момента, как начиналась работа над ним. Макс Рейнхардт, прославленный австрийский актер, директор и импресарио, систематически заказывал декорации для своих спектаклей известным художникам, таким, как Эдвард Мунк, Макс Слефогт, Эмиль Орлик или Оскар Ласке. Он надеялся, что созданные по их эскизам великолепные декорации, выгодно выделяясь среди более заурядных работ, хотя бы таким образом обеспечат долгую жизнь его театральным постановкам.

Хотя быстротечная природа исполнительских искусств вызывает постоянные сетования, именно в силу этой их особенности профессиональный коллекционер имеет гораздо большие, чем в других видах искусства,



Photo by courtesy of the Austrian Museum of the Theatre

возможности использования коллекций. Особенно они велики у организаторов театральные выставок. Несмотря на то что с точки зрения документальной подобные выставки порой вызывают сомнения, их артистически свободное экспозиционное решение производит сильное впечатление благодаря эстетическим достоинствам собраний или отразившейся в них личности коллекционера. Часто такой показ лучше любого текста позволяет современному зрителю понять атмосферу театра минувших лет.

Реклама швейных машин «Зингер» с портретами звезд Метрополитен-оперы, Нью-Йорк (без даты).

Сегодня в отношении к театральным музеям и центрам документации прослеживается двойственная тенденция. В последнее время наблюдается усиление евроцентризма, что, несомненно, является следствием экономической ситуации, негативно сказывающейся даже на богатых странах мира. Совершенно очевидно, что необходимость существования музеев или коллекций, посвященных исполнительским искусствам, далеко не всегда осознается на политическом уровне. Тем не менее в девяностых годах был создан ряд новых учреждений и произошли важные события, самым ярким из которых, несомненно, стал переезд Австрийского театрального музея в знаменитый дворец Лобкович в Вене.

С другой стороны, из-за общей экономической ситуации большие сложности испытывают такие престижные учреждения, как, например, Архив Дюмон-Линдеманна в Дюссельдорфе. О трудностях, с которыми приходится сталкиваться, идет речь в статье Рут Фрайданк, посвященной положению в Берлине. С уменьшением государственного финансирования остается одна надежда — на сбор средств из частных источников. Но как определить допустимые границы влияния спонсора на политику музея? Если службы (библиотеки, информационные центры и т. д.), существующие на деньги налогоплательщиков, не находят спонсоров, то в какой степени можно сокращать их или делать предоставляемые ими услуги платными? Совершенно справедливо, что на Двадцать первом Всемирном конгрессе Международной ассоциации библиотек и музеев исполнительских искусств (SIBMAS), проходившем в 1996 году в Хельсинки, обсуждалась

тема «Руководство по бедности для богатых» (“A Pauper’s Guide to Riches”). На заседаниях также состоялась дискуссия об использовании электронных средств для обработки документации.

Предпринимавшиеся раньше попытки создать централизованную международную базу данных сценических искусств оказались неудачными, поскольку она была бы просто необъятной. Сейчас эта проблема решается на основе взаимодействия отдельных баз данных.

В 1954 году была создана Международная ассоциация библиотек и музеев исполнительских искусств (SIBMAS) — специализированная профессиональная организация, примыкающая к Международному совету музеев (ИКОМ); в ее состав входят многие театральные музеи и архивы разных стран мира. Главная цель ассоциации состоит в поддержке исследовательской работы и помощи в осуществлении международных контактов и обмене информацией, относящейся к коллекциям исполнительских искусств. Раз в два года ассоциация проводит профессиональные конгрессы, на которых обсуждаются насущные практические проблемы — такие, как авторское право или использование видео. Их материалы обычно публикуются год спустя (*Documentation of Performing Arts in a Changing Society*, Lisbon 1993; *Collecting and Recording the Performing Arts, Why and How?*, Antwerp 1995). За информацией можно обращаться к Георгу Гелднеру (Georg Geldner, SIBMAS Membership Secretary and Treasurer, c/o Österreichisches Theater Museum, Lobkowitzplatz 2, A-1010 Wien, Austria, Tel. 43-1-512 8800*32). ■

Театральный музей: как передать впечатление

Лисбет Гранжан
(Lisbet Grandjean)

Копенгагенский Театральный музей, расположенный в историческом здании — помещении бывшего Придворного театра дворца Кристиансборг, — уже в силу такого местоположения призван рассказывать об истории датского театра. Однако сама связь места с характером находящегося в нем музея неизбежно заставляет задуматься о том, что такое театральный музей и каково его будущее. Автор данной статьи с 1982 года возглавляет копенгагенский Театральный музей, а с 1994 года является вице-президентом Международной ассоциации библиотек и музеев исполнительских искусств (SIBMAS).

Если хорошенько подумать, музей исполнительского искусства — это бессмыслица. Ведь то, что он стремится представить в своих залах — а именно спектакль, художественная выразительность которого зависит от взаимодействия самих актеров и их контакта с публикой, — перестает существовать каждый вечер, после того как опускается занавес. От всего этого остается лишь «материал», используемый театром для создания спектакля: текст автора, написанная композитором музыка, наброски хореографа, костюмы, декорации, реквизит, программы, афиши, фотографии, видеозаписи. Конечно, остаются и исполнители. Этот материал — кроме, разумеется, актеров — может быть собран в музее, где составит своего рода документацию о спектакле. Иначе говоря, театральный музей не в состоянии передать следующим поколениям впечатления, полученные зрителями, сидевшими в зале. Мы можем показать в музее лишь то, что является непременным условием для того, чтобы впечатление было получено, и эти материалы дают возможность проследить вполне различимые связи театра прошлых времен с современным и сравнить их. Другими словами, с помощью вспомогательных материалов театральный музей пытается пробудить воспоминания в тех, кто присутствовал на спектакле, или заставить работать воображение тех, кто его не видел. Именно это в силах делать и делают на протяжении многих лет музеи, посвященные театральному искусству. Как добиться поставленной цели — уже другой вопрос, на который, видимо, существуют разные ответы.

На первый взгляд, созданный в 1912 году Театральный музей в Копенгагене располагал исключительными возможностями, поскольку с 1922 года он размещается в здании театра, и более того — прекрасного Придворного театра, сохранившегося в неизменном виде после капитального ремонта 1842 года (здание построено в 1767 году). Однако именно это иногда являлось источником проблем для экспозиционеров музея, поскольку в таком здании очень трудно орга-

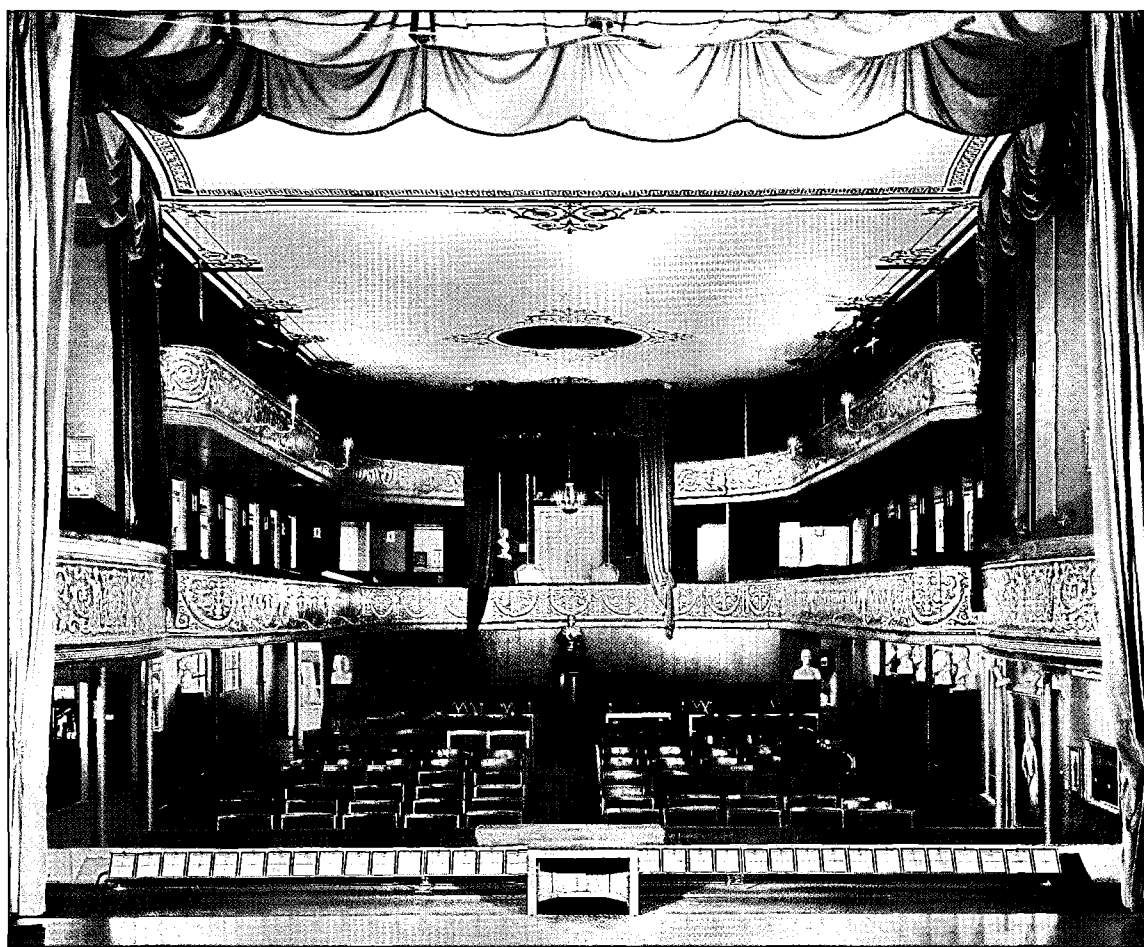
низовать последовательный показ, объединив имеющиеся материалы в единое целое.

Целью Театрального музея в Копенгагене — единственного в стране музея этого профиля — является показ истории датского театра начиная с XVIII века до наших дней. Так как Дания — страна небольшая (здесь на территории в 44 тыс. кв. км проживает около 5 млн человек), удалось собрать достаточно полную коллекцию по истории датского театра. Таким образом, музей располагает богатыми возможностями для всестороннего ознакомления посетителей с театральными постановками XVIII и XIX столетий. С этой целью организуются специальные выставки и курсы лекций. Большинство материалов данного периода, равно как и XX века, получено музеем в дар, правда, в последние годы собрание пополнилось за счет ряда приобретений. Что касается истории современного театра, музей старается собирать все, что возможно. Однако, хотя число театров в Дании невелико, этого не скажешь о количестве материалов, для которых необходимо создать соответствующие хранилища.

Чувство театра

Кроме проблем, связанных с огромным объемом материалов, существуют также большие трудности в осуществлении показа «конечной» продукции, то есть спектаклей. Мы стремились к тому, чтобы постоянная экспозиция музея помогала нашим посетителям понять, что именно требуется для создания спектакля. Чтобы добиться этого, мы сознательно решили использовать преимущества, которые дает музею то, что он располагается в здании театра. Мы попытались, насколько было возможно, разместить экспонаты там, где они обычно находятся в театре. Рассмотрим несколько примеров.

Издавна в гримерных комнатах всех театров Дании артисты разных амбула превращались из самых обыкновенных людей, которых мы встречаем на улице, в Гамлета, в принцессу Лебеда или Фальстафа. Основным



© Niels Eising, Teatermuseet

Зрительный зал Придворного театра, замок Кристиансборг.

реквизитом, необходимым для такого перевоплощения артиста, являются костюмы, грим и парики. Вот почему музей использовал для экспонирования всех этих предметов гримерные Придворного театра. Здесь можно видеть сменяющие одна другую экспозиции костюмов и эскизов костюмов начиная с XVIII века и до наших дней. В нашем собрании множество различных видов грима и гримировальных наборов, накладных носов, бород и париков, которыми во все времена пользовались артисты. Такие экспонаты часто дополняются фотографиями актеров, работающих над созданием масок, их собственными набросками масок, а также их автопортретами в различных ролях.

Что касается раздела, посвященного сценографии, то мы поместили эскизы декораций и театральную-декорационную живопись, а также принадлежность художника-декоратора в пространстве сцены Придворного театра. Ведь такого рода материалы используются именно на сцене. Рядом находится экспозиция, рассказывающая о машинерии и оборудовании для освещения — старинном и современном.

Однако сегодня в театре больше не существует тех художников, писавших декорации и эскизы костюмов, какими

они были в театре прошлого столетия. Их заменил сценограф, работающий с макетами и создающий с помощью освещения, занавесов, площадок, электронных и аудиовизуальных средств пространство, где декорации и костюмы гармонируют друг с другом. В условиях музея невозможно воссоздать подобное взаимодействие столь многочисленных факторов. Вот почему мы решили пойти по другому пути и предложили молодым театральным художникам выставлять в помещениях, предназначенных для сменных экспозиций, посвященных сценографии, небольшое количество макетов и эскизов костюмов. Им было дано два-три месяца для демонстрации того, что они сами и музей считают наиболее характерным для творческой индивидуальности каждого из них. Мы хотели таким образом пробудить у сегодняшних театралов интерес к современному театральному дизайну. В то же время мы надеялись, что это поможет спасти хрупкие макеты от печальной участи, обычно ожидающей их в театральных мастерских.

Совершенно очевидно, что в условиях музея невозможно представить все элементы театрального спектакля. Однако иногда может родиться удачная идея, которая позволит дать пред-

ставление об истории театра. Так, в немногих сохранившихся ложах мы смогли показать различные формы театрального представления на просцениуме. И конечно же, оркестровая яма просто предназначена для рассказа об истории оркестра, в ней мы организовали экспозицию инструментов, нотных пюпитров, а также портретов дирижеров и музыкантов. Наконец, в зрительном зале, где публика сидит во время спектакля, были размещены живописные портреты и бюсты артистов, что позволяет посетителям увидеть, как выглядит тот или иной актер в жизни, а не на сцене.

Театр сегодня

Поскольку наш музей посвящен искусству, продолжающему жить, нельзя

было ограничиваться респектабельными постоянными экспозициями ретроспективного характера, которые дополняются организуемыми на короткий срок, сменяющимися одна другую выставками, посвященными сценографии. Театральное искусство в том виде, как оно существует сегодня, обязательно должно быть представлено в музее хоть в какой-то мере. В копенгагенском Театральном музее эта задача решается двумя путями: организацией специальных выставок и показом спектаклей.

Мы поставили своей целью ежегодно создавать большую выставку, связанную с современным театром. Летом 1996 года — того самого, когда Копенгаген удостоился титула культурной столицы Европы, — состоялась выставка *Танец в Дании*. Эта тема была

Гримерная XVIII века с подлинной мебелью, картинами и костюмами той эпохи.



выбрана отчасти потому, что для танца, с его языком тела, не существует границ, отчасти потому, что хотелось рассказать о современных танцевальных группах, которые начиная с 1970 года развивали местную танцевальную традицию, насчитывающую несколько веков.

Танец — это нечто, ассоциирующееся с движением тела, изнурительной ежедневной работой у станка, зеркалами и репетиционным костюмом. Исходя из этого, мы решили превратить несколько помещений театра в своего рода репетиционный зал. Мы установили в зале станок и большие зеркала, разместили в нем балетные туфли разных эпох и куклы в репетиционных костюмах XIX—XX веков. Кроме того, понять, что такое репетиция танцовщика, в какой-то степени позволяли включенные в экспозицию фотографии и картины. В целом же эта выставка, на которой демонстрировалось большое количество фотографий и рисунков, изображающих выступающих на сцене танцовщиков, позволяла посетителям получить представление о более чем двухсотлетней истории танца.

И все-таки не хватало чего-то важного, а именно — движения. Требовалось что-то придумать, ведь организованных нами небольших показов было явно недостаточно. Поэтому мы обратились к видеозаписям балетных спектаклей — как классических, так и современных — и стали ежедневно показывать их. Нам очень повезло, что сохранилась киноплёнка с записью отрывков из поставленного в 1910 году балетного спектакля в исполнении Королевского балета Дании. Благодаря этому посетители музея получили редкую возможность познакомиться с одним из спектаклей далекого прошлого.

Другой способ, позволяющий расширить традиционное представление о музее, — постановка спектаклей для наших посетителей на сцене Придворного театра. Этот театр, расположенный в южном крыле дворца Кристиансбург, сохранился почти без изменений со времени его перестрой-

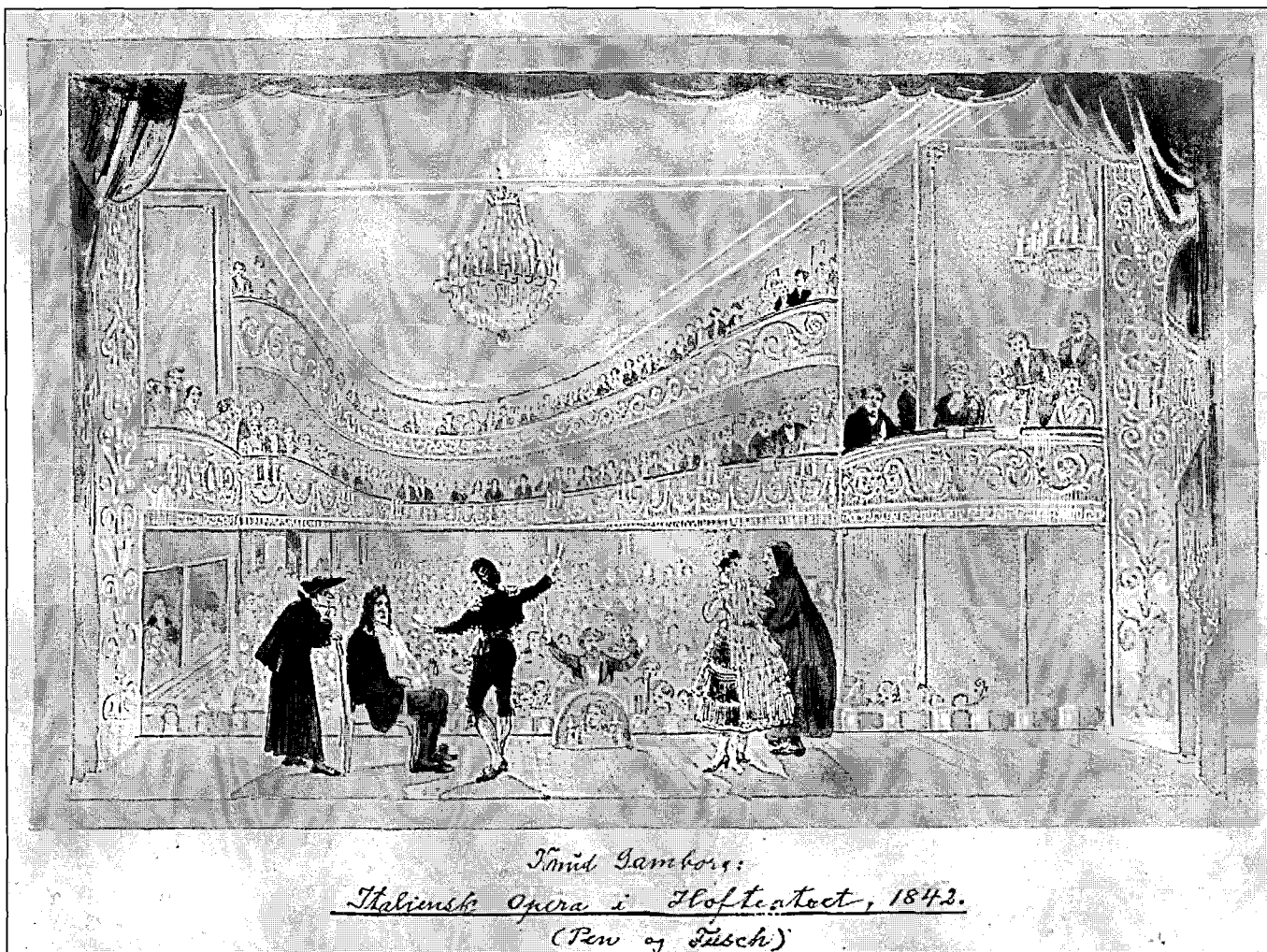
ки в 1842 году, предпринятой по желанию короля Кристиана VIII, большого любителя оперы, особенно итальянской.

В течение более десяти лет король, королева, придворные и просто жители Копенгагена могли наслаждаться великими операми того времени в исполнении приезжавших сюда итальянских певцов. Что касается нашего времени, то некоторые из этих опер — например, *Свадьба Фигаро* и *Так поступают все* Моцарта, а также другие спектакли, такие, как *Роделинда* Генделя, *Сирано де Бержерак* Ростана и комедии Людвиг Хольберга, — ставились в Придворном театре на протяжении последних пятнадцати лет. Музей также принял участие в этой программе, организовав лекции, посвященные операм и их месту в истории театра, выступлениям итальянских певцов в Копенгагене и машинерии в прошлом веке. Такой же цикл был посвящен и опереточным спектаклям, которые впервые были показаны здесь в 1826 году труппой из Парижа. Спектакли этого жанра, приобретая местные черты, вскоре исполнялись уже как датские водевили в Придворном театре и на других сценах.

Следует подчеркнуть, что в Придворном театре мало что сохранилось от старой машинерии, поэтому поставить какой-либо спектакль из старинного репертуара в первоначальном оформлении было невозможно, в отличие, например, от Дроттнингхольмского дворцового театра близ Стокгольма. Тем не менее, дополняя спектакль лекциями, театр намерен способствовать лучшему пониманию посетителями этого вида искусства и развивать интерес к нему и его истории.

Каково будущее театральных музеев?

Чтобы театральный музей был способен представлять в своих стенах историю театра, создавать экспозиции и помогать исследователям, ему необходимо постоянно увеличивать свои коллекции документальных материалов. Когда экспозиция построена должным образом, даже самые незначительные аспекты многогран-



ного спектакля способны создать яркое ощущение целого. Кроме костюмов, грима, париков, эскизов декораций и костюмов, текстов и реквизита, в его распоряжении имеются также суфлерские экземпляры пьесы, режиссерские планы постановок, заметки механиков сцены, афиши, программы, билеты и целая коллекция писем. Все это помогает документальному воссозданию не только спектакля, но и самого театра, в котором он поставлен.

Но времена меняются. Сегодня у специалистов, занимающихся сбором подобных свидетельств, нет былых возможностей, потому что в последнее время некоторые материалы обрели рыночную цену. Например, в наши дни театры за высокую цену продают на художественных аукционах эскизы костюмов и декораций, чтобы поправить свое финансовое положение. Иными словами, теперь музеи должны изыскивать финансовые средства, чтобы покупать то, что раньше им просто дарили. Изменились даже театральные программы — информация о спектакле в них сведена до минимума: это список исполнителей и несколько фотографий,

остальное же место отдано рекламе, призванной оправдать расходы на их издание. Билеты в театр, изготовляемые в той же типографии, тоже непохожи на прежние. Письма стали уделом прошлого: мы предпочитаем пользоваться телефоном. Сценическая техника в современном театре управляется компьютером, а дискеты не вызывают таких эмоций, как вытесненные ими предметы, представленные в экспозиции.

Все это говорит о том, что театральные музеи должны пересмотреть свою политику в области коллекционирования и концепцию экспозиций. К сожалению, мы продолжаем вести себя так, как если бы все осталось неизменным с начала XX века, несмотря на то что вокруг возникают новые учреждения: научные, информационные, экологические центры, предоставляющие посетителям совершенно иные, выгодно отличающиеся от наших программы. Художественные выставки соединяются с большими культурными шоу таким образом, чтобы показывать не ход развития, а значительные события эпохи. Во многих музеях посетители могут пользоваться интерактивными

Придворный театр во время представления Севильского цирюльника Россини. Рисунок Кнуда Гамборга, 1842 год.



Репетиционный зал Королевского театра в Копенгагене. Картина Пауля Фишера, 1889 год.

экранами или смотреть видеопрограммы. Может быть, и театральные музеи должны пойти по такому пути?

Этот вопрос необходимо обсудить, если мы не хотим прослыть старомодными, устарелыми учреждениями. И возможно, именно сейчас настал нужный момент. Ведь, признавая, что мы неспособны показывать работу актера, певца или танцовщика (подобно тому как художник выставляет свои полотна, писатель — книги, а ремесленник — горшки, стаканы или мебель), мы должны взять на вооружение современные изобретения и с их помощью — используя имеющиеся в музее материалы — создать притяга-

тельные зоны, где мы сможем наилучшим образом представить творчество исполнителей. Конечно, чтобы произвести подобные изменения, потребуется время, поскольку необходимы средства для их финансирования, а кроме того, следует еще раз продумать, какой «продукт» создадут музеи в результате предпринятых ими действий.

Однако, на мой взгляд, мы никогда еще не были в такой степени близки к тому, чтобы показать творческий процесс. Только представьте себе, как было бы замечательно, если бы мы могли увидеть в видеозаписи Эдмунда Кина, Сару Бернар, Карузо или Тальони! ■

Швейцарская театральная коллекция: четыре языка, четыре культуры

Мартин Драйер
(Martin Dreier)

Задача, стоящая перед Швейцарской театральной коллекцией (STC) — единственным учреждением подобного рода в Швейцарии, включающим музей, библиотеку и архив, — состоит в документировании всех аспектов развития швейцарского театра. Разнообразие социальных и культурных условий в Швейцарии нашло отражение и в различии структур ее театров, что создает порой трудноразрешимые проблемы. Автор статьи — доктор философии, защитивший в Венском университете диссертацию «Театр и техника. Анализ их взаимосвязи в свете культурной феноменологии». В 1972 году он был назначен заведующим литературной частью Городского театра в Берне, а в 1976 году стал заведующим литературной частью Шлосстеатра в Целле (Германия). С 1979 года Драйер является директором Швейцарской театральной коллекции, а в 1993 году Кантональный совет Берна присвоил ему звание профессора honoris causa.

Швейцария, расположенная в сердце Западной Европы, отличается сложной структурой в языковом и культурном отношении. В немецкоязычном районе страны, находящемся на северо-востоке и граничащем с Германией и Австрией, проживает 74 процента ее населения. Здесь говорят на диалектах, сильно отличающихся от верхненемецкого языка и очень часто — один от другого. В районе, расположенном на границе с Францией, говорят на французском языке (это примерно 20 процентов населения), а в области, прилегающей к Италии, к югу от Альп, — на итальянском. В восточной Швейцарии проживает меньшинство, составляющее 1 процент населения и говорящее на ретороманском языке. Швейцария, ставшая единым государством в 1848 году, сегодня представляет собой конфедерацию из двадцати шести кантонов, пользующихся самоуправлением, прежде всего в области культуры и образования.

Подобная структура имеет как свои плюсы, так и минусы, особенно в том, что касается изучения культурной истории страны. К тому же внутри самой конфедерации порой складывается довольно напряженная обстановка, связанная с различием политических взглядов по разные стороны языковых границ. Например, состоявшиеся в стране референдумы показали, что франкоязычные кантоны активно высказываются за присоединение к Европейскому союзу, тогда как немецкоязычное большинство проголосовало против. На всей территории Швейцарии придерживающиеся проевропейской ориентации художники и другие представители интеллигенции выступают против этих центробежных сил, в частности способствуя обменам и проведению совместных проектов, направленных на то, чтобы навести мосты между людьми, говорящими на разных языках и представляющими различные культуры. То же самое наблюдается и в театральном мире.

Швейцарский театр развивался в нескольких направлениях, в соответствии с его многообразными лингвистическими и культурными традиция-

ми. Он испытывал влияние культур соседних стран, в то же время определенную сложность создавало то, что он ощущал свою принадлежность как к местной, так и к интернациональной культуре. Истоки швейцарского немецкого театра, как и немецкого театра вообще, восходят к средневековым религиозным мистериям, за которыми последовала богатая традиция карнавала, а затем — гуманистической и нравоучительной драмы. Во времена Реформации и контрреформации повсюду в Швейцарии, а не только в ее немецкоязычной области местные власти запретили любые театральные представления. Театральные традиции сохранились лишь благодаря увеличению числа трупп бродячих актеров (вторая половина XVIII века) и переживавшим настоящий золотой век патриотическим пьесам, так называемым *фестивалиям* (XIX столетие). У современного швейцарского театра два различных источника: с одной стороны, это любительские спектакли, ставившиеся на местном диалекте, а с другой — профессиональный театр, где пьесы игрались на верхненемецком языке.

В XVIII веке наиболее значительной была театральная традиция, распространившаяся в аристократических кругах франкоязычной части Швейцарии, но она просуществовала недолго. К концу XIX столетия относится возникновение традиции *фестивалей* — театрализованных празднеств, в которых активно участвовало местное население и которые проводятся и сейчас (например, праздник виноградарей в Вене). В XX веке возрождается профессиональный театр, представленный гастролирующими независимыми труппами, а также драматическими и оперными театрами с сезонным репертуаром, поскольку постоянным труппам трудно было получить помещение в больших городах. Тем не менее открывшийся в 1871 году Муниципальный театр Лозанны после укороченного сезона показал весной нечто вроде *Ревю локаль*. Имея в своем распоряжении небольшую драматическую и балетную труппу, директор этого обновленного

в 1932 году театра Жак Беранже смог предложить зрителям интересную программу, состоящую из пьес, ревию и оперных спектаклей. Однако в 1939 году разразилась Вторая мировая война, и из-за экономических трудностей Муниципальный театр стал театром без постоянной труппы. Такая же судьба постигла и открывшийся в 1879 году Гран театр в Женеве. В 1939—1945 годах в Женеве и Лозанне с различным репертуаром выступали несколько гастролирующих трупп. После войны наибольшим успехом в западных областях Швейцарии пользовались гала-представления Карсенти, дававшиеся силами гастролировавших французских трупп (главным образом парижских).

В итальянской Швейцарии (в кантоне Тессин и некоторых долинах Гризона) в XVIII веке возникла традиция представлений, приуроченных к Осенней ярмарке в Лугано, с того же времени в Мендризико проводились так называемые *Святые представления* (*Sacra rappresentazione*). В конце XIX столетия открыл свои регулярные сезоны в Лугано Театро Аполло. В остальном же театральная жизнь в этой части страны ограничивалась спектаклями трупп, приезжавших из соседней Италии или немецкоязычных районов Швейцарии. Постоянный театр появился в итальянской Швейцарии только после окончившейся в 1945 году войны, а сколько-нибудь значительные собственные постановки самостоятельно существующих театров стали создаваться лишь недавно. Что касается района проживания меньшинства, говорящего на пяти диалектах ретороманского языка, то, хотя там нет профессионального театра, во многих долинах население принимает активное участие в любительских спектаклях.

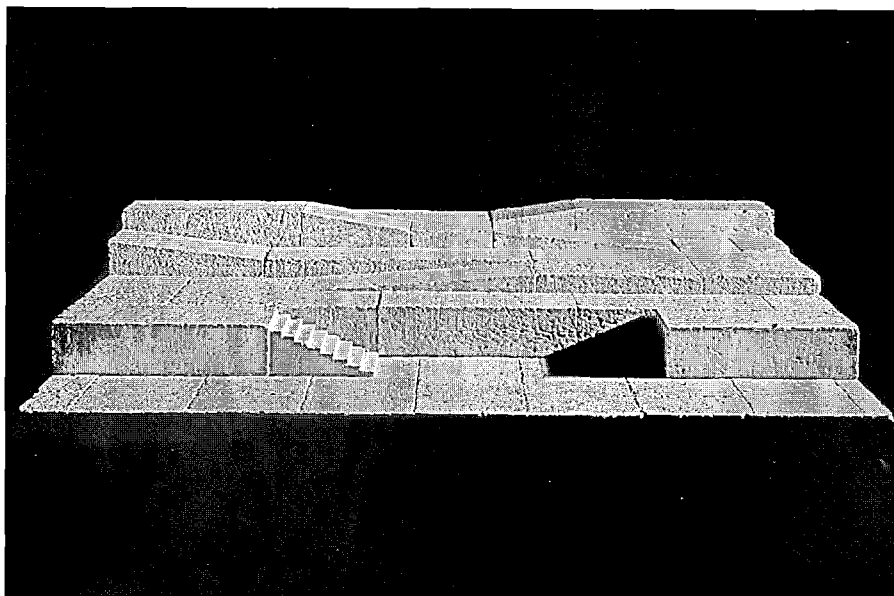
Трудности, связанные с разнообразием

Совершенно очевидно, что, несмотря на отдельные начинания последних лет, в Швейцарии нет настоящего национального театра. Существующее с 1927 года Общество швейцарского театра (называемое на немец-

ком языке Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur — SGTК, а на французском — Société Suisse du Théâtre — SST) поставило своей целью не только развитие театра как такового, но и основание коллекции театральных реликвий и архивных материалов, а также создание кафедры театральных исследований в одном из швейцарских университетов. Однако прошло немало времени, прежде чем удалось осуществить эти цели. Швейцарская театральная коллекция (STC), размещенная в помещении Национальной швейцарской библиотеки в Берне, стала доступной для публики лишь в 1944 году. Она была создана в 1927 году на основе материалов, подаренных рядом музеев и ассоциаций. Большую роль в том, что об этой коллекции узнала широкая публика, сыграла показанная в 1942—1943 годах во многих городах Швейцарии и пользовавшаяся очень большим успехом выставка *Volk und Theater (Народ и театр)* — детище Карла Готтхильфа Кахлера. В 1992 году в Бернском университете была учреждена кафедра театральных исследований. В осуществлении этих проектов важную роль сыграли два фактора: интерес к швейцарской многокультурной модели, а также стремление развивать культурные обмены и дальнейшее взаимопонимание между различными областями страны.

В период с 1943 по 1977 год из-за нехватки средств в Швейцарской театральной коллекции был только один хранитель, занятый неполный рабочий день. Лишь в 1978 году, когда коллекция превратилась в фонд, участниками которого стали (и являются ими вплоть до настоящего времени) Швейцарская конфедерация, кантон и город Берн, появилась возможность перевести хранителя на полный рабочий день и принять на работу библиотекаря с 80-процентным рабочим днем. Со временем появился и научный работник, после чего штат сотрудников Швейцарской театральной коллекции составил в целом 2,6 единицы.

Несмотря на столь малочисленный персонал, на протяжении ряда лет



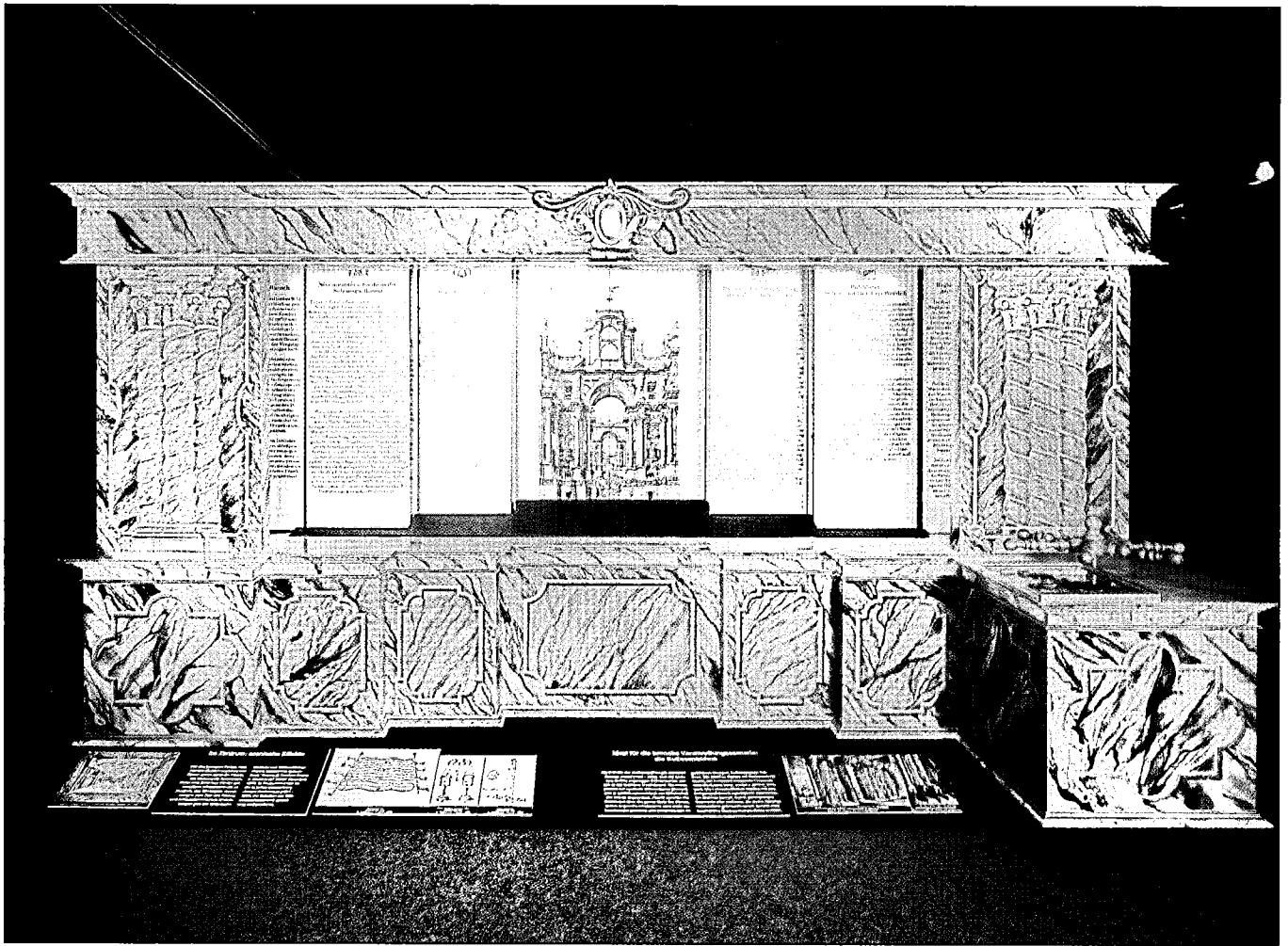
Швейцарской театральной коллекцией были сделаны значительные приобретения; сейчас собрание включает 35 тыс. томов (рукописи, труды по театру, программы и обзоры), 400 тыс. газетных и журнальных вырезок, 10 тыс. фотографий и слайдов, 200 афиш, 1 тыс. единиц картотеки, 5 тыс. эскизов костюмов и декораций, 180 масок, 60 макетов, 200 марионеток и перчаточных кукол, а также видеобиблиотеку, насчитывающую 4200 названий (записей спектаклей и документальных свидетельств).

Помимо расширения коллекции, первоочередной задачей стало также ее качественное улучшение и развитие. С получением в 1978 году статуса фонда и ввиду возможного создания кафедры театральных исследований в одном из университетов в Швейцарской театральной коллекции провели ширококомасштабную реорганизацию. Чтобы сделать библиотеку более удобной для пользователя, ее полностью обновили. Были произведены соответствующие усовершенствования, позволяющие открыть актерам и руководителям театральных трупп доступ к обширной коллекции вырезок, фотографий и других публикаций. При создании нового каталога источников старались придержи-

ваться единого принципа. Материалы, связанные с управлением театрами, были классифицированы по географическому принципу (район, место, тип театра; хронологический порядок), тогда как документы об актерах и театральных деятелях расположены в соответствии со следующими друг за другом в алфавитном порядке спектаклями и техническими специальностями, на основе критериев, близких к библиотечной систематизации.

Для того чтобы сведения об отдельных спектаклях были более полными, составили каталог различных постановок, значащихся под именем того или иного автора (драматурга, композитора), с указанием особенностей данной постановки. Эта традиционная картотечная система постепенно заменяется современной базой данных театрального репертуара. Процесс реорганизации еще не завершен; продолжает расти число театров, репертуар которых должен быть внесен в базу данных; увеличивается временной охват созданных в прошлом спектаклей, подлежащих компьютерной каталогизации. С сентября 1993 года классификация новых приобретений Швейцарской театральной коллекции производится

Макет, созданный по недавно обнаруженному наброску Адольфа Анниа (1862—1928) к опере Кристофа Виллибальда Глюка Орфей и Эвридика.



© Swiss Theatre Collection Bern. Photo: Peter Lauri, Bern

Часть экспозиции раздела Барокко и классика представляет собой большой макет сцены и кулис. Поворачивая ручку, посетитель может увидеть шесть различных декораций и прочитать пояснительный текст.

уже с помощью компьютера, на основе методов, применяемых Институтом театральных исследований, в компьютерной сети швейцарских немецкоязычных библиотек SIBIL.

В 1987 году, выполняя свою музейную функцию, Швейцарская театральная коллекция организовала постоянную экспозицию *Театр: настоящее и прошлое*, охватывающую различные аспекты развития современного театра, прежде всего театра в Швейцарии, рассматриваемого в контексте истории европейского театра. Экспозиция строится как бы на трех различных уровнях: первый рассчитан на случайного посетителя, который, возможно, удовлетворится при осмотре экспонатов и картин элементарными сведениями, содержащимися в этикетках; второй — на посетителей, проявляющих больший интерес к истории театра и его развитию, — им предлагаются более подробные экспликации, освещающие основное содержание экспозиции; третий — на тех, кому необходима специальная информация по конкретным вопросам. Они могут познакомиться с соответствующими текстами, поданными как неотъемлемая часть экспонатов, и для того чтобы они появились, посетителю придется совершить оп-

ределенные манипуляции, напоминающие технику современного театра.

Ограниченность ресурсов и безграничность целей

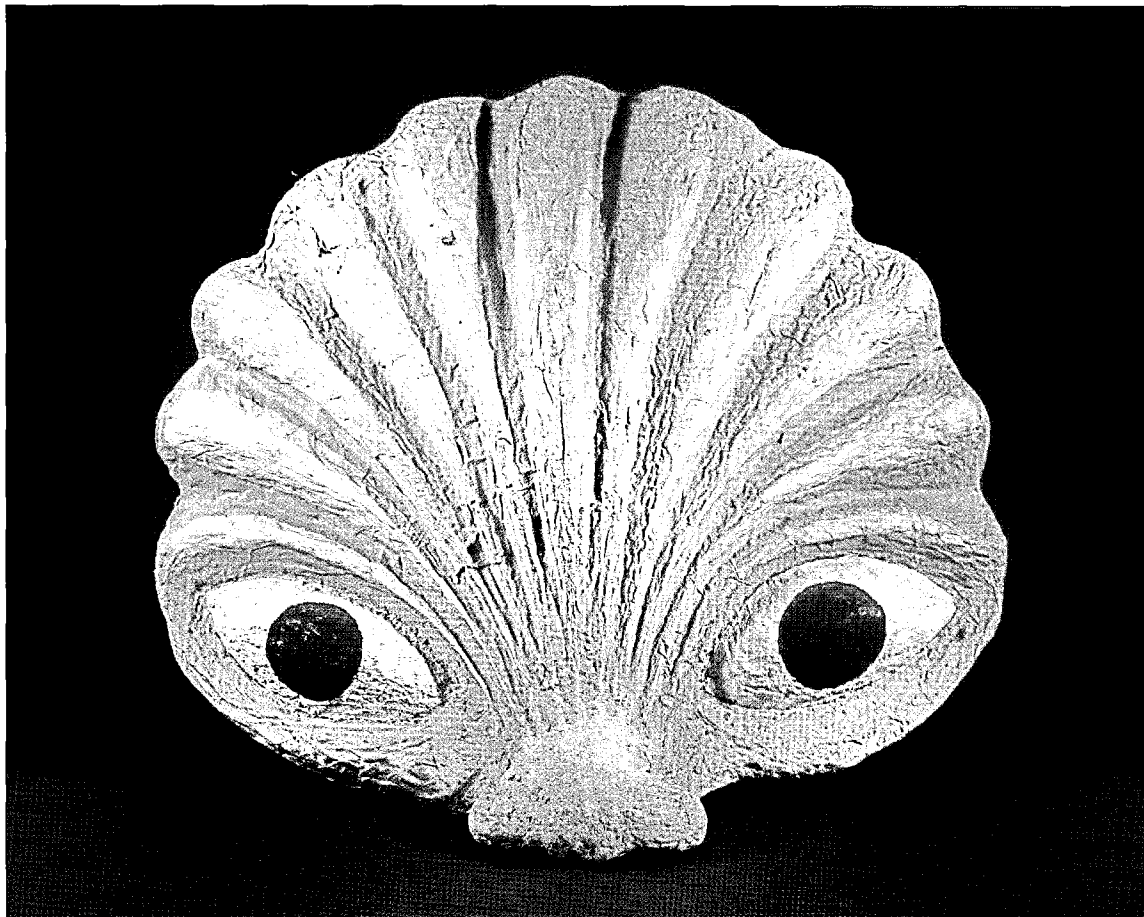
В отличие, например, от Бельгии, где фламандскоязычная и франкоязычная культуры имеют собственные центры театральной документации, более экономная Швейцария располагает лишь одним таким центром, который, как говорилось выше, испытывает сильную нехватку средств. Тем не менее, несмотря на ограниченные возможности Швейцарской театральной коллекции, на нее возлагаются большие надежды, прежде всего в связи с ее ролью межкультурного центра. Истоки и местоположение Швейцарской театральной коллекции, без всякого сомнения, позволяют считать ее немецко-швейцарским учреждением. В свою очередь Швейцарская синаматека в Лозанне, призванная сохранять и каталогизировать все аспекты швейцарского кино, расположена в франкоязычной части страны и функционирует в соответствии с преобладающей там социальной и культурной обстановкой. Поэтому естественно, что большинство сотрудников синаматеки являются местными жителями, а катало-

ги и картотеки составлены на французском языке. Однако не так давно, осознавая свою ответственность по отношению к другим культурным и языковым районам Швейцарии, оба эти учреждения предприняли соответствующие шаги по расширению сфер их деятельности.

Своей международной репутацией Швейцарская театральная коллекция обязана прежде всего известному драматургу из Женевы Адольфу Аппиа (1862—1928), значительная часть наследия которого перешла в ее владения. Это более ста сделанных Аппиа набросков театральных декораций, рукописи его имевших огромный резонанс теоретических трудов, равно как часть его переписки с видными представителями театрального мира. Франкоязычные районы нередко об-

ращаются с просьбой предоставить им во временное пользование материалы из этого богатейшего собрания, и Швейцарская театральная коллекция, разумеется, идет им навстречу. Она располагает рядом других важных литературных фондов, способствующих развитию межкультурного обмена. Среди них архивы театра «Жора» в Мезьере, близ Лозанны, на протяжении XX столетия оказывавшего огромное влияние на театральную жизнь франкоязычной части Швейцарии, или, например, многие из эскизов декораций Эрика Понси, большую часть своей сознательной жизни проработавшего в жевевском Гран театре. Кроме того, коллекция пополнилась материалами из литературного наследия Винсента-Винсента (известного также как Эммануэль Винсент) и Франсуа Симона. ▶

Созданная по рисунку швейцарского художника Ганса Эрнста маска Океана для поставленного в 1946 году Римским театром, Аванш, спектакля по трагедии Эсхила Прикованный Прометей.



Первоначально собрание Швейцарской театральной коллекции состояло из материалов, происходивших из немецкоязычной Швейцарии, но с годами его рамки расширились и оно включило в себя все области страны, особенно после получения учреждением статуса фонда и последовавшего за этим увеличения штатов.

Когда подбирались новые материалы для библиотеки, особое внимание уделялось тому, чтобы в ней были представлены литературные произведения и труды из всех областей Швейцарии. Аналогичного подхода придерживались также и в отношении документации, включавшей газетные и журнальные вырезки, публикации и фотографии, хотя здесь существуют определенные трудности. Дело в том, что если большие театры в немецкоязычных районах страны имеют постоянные контакты с профессиональными службами связи с общественностью, то театрам других областей часто приходится работать в условиях нехватки ресурсов, что вынуждает их сосредоточиться исключительно на подготовке спектаклей. Именно поэтому материалы из немецкоязычных районов страны поступают в Швейцарскую театральную коллекцию почти автоматически, тогда как из других областей их удается получить только благодаря личным контактам ее сотрудников. Однако, поскольку штат учреждения невелик, масштабы таких поступлений весьма ограничены.

Что касается собственной работы Швейцарской театральной коллекции, то ее сотрудники предприняли активные усилия по сбору материалов из всех областей страны. Правда, каталоги и картотеки по-прежнему составляются только на немецком языке, но названия, так же как и гео-

графические наименования, даются на соответствующих языках. Равным образом справочники, первоначально ограничивавшиеся немецкоязычными районами, теперь все больше включают в свои перечни театры, расположенные по всей Швейцарии.

Постоянная экспозиция, о которой шла речь выше, создана по проекту, разработанному с позиций немецкоязычной культуры автором данной статьи, выпускником кафедры театральных исследований Венского университета. Из-за большого объема письменных материалов все тексты в экспозиции даны только на немецком языке. Однако франкоязычные посетители могут пользоваться плеерами и, переходя от одного экспоната к другому, слушать соответствующий пояснительный текст, записанный на аудиокассете на французском языке. В 1993 году был опубликован путеводитель по экспозиции на немецком языке, а сейчас готовится к выходу в свет его французское издание. При переводе неизбежно возник целый ряд проблем, высветивших различные препятствия на пути межкультурного обмена. Вот один из таких примеров, относящихся к истории театра: «классический» период во французском театре не совпадает с определением классики в немецком театре; для говорящих на немецком языке этот термин относится к эпохе Гёте и Шиллера (вторая половина XVIII века), тогда как для французов это XVII столетие, время Расина и Корнея.

Несмотря на ограниченность персонала, а также всевозможные трудности внутреннего и внешнего характера, руководство Швейцарской театральной коллекции приложит все усилия для того, чтобы выполнить свою межкультурную миссию. ■

Дело, которое предстоит завершить: театральные коллекции Берлина

Рут Фрайданк
(Ruth Freydanck)

Казалось, все было против создания в Берлине единого и всеобъемлющего театрального музея: политические события, война, разрушения, расчленение города на части и проблемы, связанные с его воссоединением. Рут Фрайданк из Культурно-исторического музея города Берлина (Markisches Museum) рассказывает о том, как создавался музей, в котором наконец обрели свое пристанище многочисленные коллекции.

«Такой театральный город, как Берлин, не имеет театрального музея», — слова, произнесенные в начале XX столетия, к сожалению, остаются справедливыми и сейчас, когда век близится к своему концу. То, что на протяжении такого большого отрезка времени это утверждение сохраняет свою актуальность, придает особое значение существу проблемы. В городе, который по праву может гордиться тем, что является одним из культурных центров Европы, не представлена деятельность в столь важной области культуры. И это несмотря на то, что не раз находились люди, готовые взять на себя соответствующую инициативу и предпринять необходимые усилия.

Еще в 1902 году в Берлине было создано Общество истории театра. В то время история театра являлась совершенно новой научной дисциплиной, которой предстояло занять место в университетских программах в качестве самостоятельного предмета. Сторонники новой дисциплины осознавали необходимость создания специального музея, где на научной основе осуществлялось бы комплектование коллекций, предназначенных для показа публике. Таким образом, уже в те годы одной из главных задач нового общества стало создание в Берлине большого театрального музея.

В 1910 году Общество истории театра совместно с компанией, занимавшейся оборудованием выставочных залов, организовало свою первую театральную выставку в помещениях только что построенного Зоопарка. Это было первое важное общественное мероприятие, положившее начало интенсивной работе по созданию в Берлине постоянного немецкого музея театра.

Высокое качество показанных на выставке материалов по истории театра способствовало дальнейшему развитию проекта. В берлинских музеях насчитывалось большое количество значительных с художественной точки зрения произведений, связанных с историей театра. Были также и другие собрания предметов, имевших отношение к театру и принадлежавших как частным лицам, так и госу-

дарственным учреждениям. Самым известным из них являлась и до сих пор остается коллекция актера, писателя и историка Луиса Шнайдера (1805—1878), которую считали «наиболее значительной как в количественном, так и в качественном отношении старинной частной коллекцией по истории театра за пределами Вены»¹. В 1864 году по просьбе Главного управления Королевского общества исполнителей в Берлине император Вильгельм I приобрел эту коллекцию за 5 тыс. талеров, но из-за отсутствия соответствующего помещения Главное управление общества было вынуждено передать ее в Королевскую библиотеку.

В период своей активной деятельности в качестве члена Королевского общества исполнителей в 1820—1848 годах и во время многочисленных зарубежных поездок Шнайдер собрал обширную коллекцию. Кроме того, многие артисты и художники делали ему дары, пополняя его собрание. В 1836 году Шнайдер приобрел ряд важных предметов из имущества театрального критика Кристиана Августа Бертрама. В 1843 году по завещанию бывшего театрального художника Королевских театров Берлина Бартоломео Вероны он получил коллекцию произведений искусства. Она включала богатое собрание архитектурных рисунков итальянских мастеров эпохи Возрождения и барокко, а также эскизы декораций, начиная с произведений художников, работавших в пору зарождения берлинских театров, и кончая Джузеппе Галли-Биббиеной и другими мастерами его времени. Всего коллекция насчитывала 14 тыс. листов, 1200 редких книг, рукописей, фотографий и театральных программ и уже в 1931 году оценивались в 250 тыс. марок.

Между тем некоторым страстным любителям театра удалось объединить ряд других коллекций театральных материалов, которые появились в большом количестве с началом в 1869 году театрального бума, после того как в Германии была объявлена свобода выбора профессии. Занимались собирательской деятельностью и сами артисты и художники. В их число вхо-

дил актер Фридрих Хаазе, чью коллекцию, включавшую ценные материалы о театрах Берлина, купило Общество истории театра. Было также приобретено имущество театрального критика Готхильфа Вайштайна.

За создание в Берлине театрального музея выступало не только Общество истории театра, но и основанное в 1903 году Общество Музея Лессинга. Несколько человек, объединившись, решили увековечить память этого выдающегося драматурга и критика XVIII века, создав небольшой музей в его последнем жилище — квартире дома № 10 по улице Кёнигсграбен, где он заканчивал работу над двумя самыми известными своими произведениями: пьесой *Минна фон Барнхельм* и книгой *Лаокоон*. В 1920 году немецкий театральный журнал *Дойче Бюне* сообщил о том, что оба общества решили объединиться, хотя объединение могло не состояться из-за отсутствия необходимых помещений.

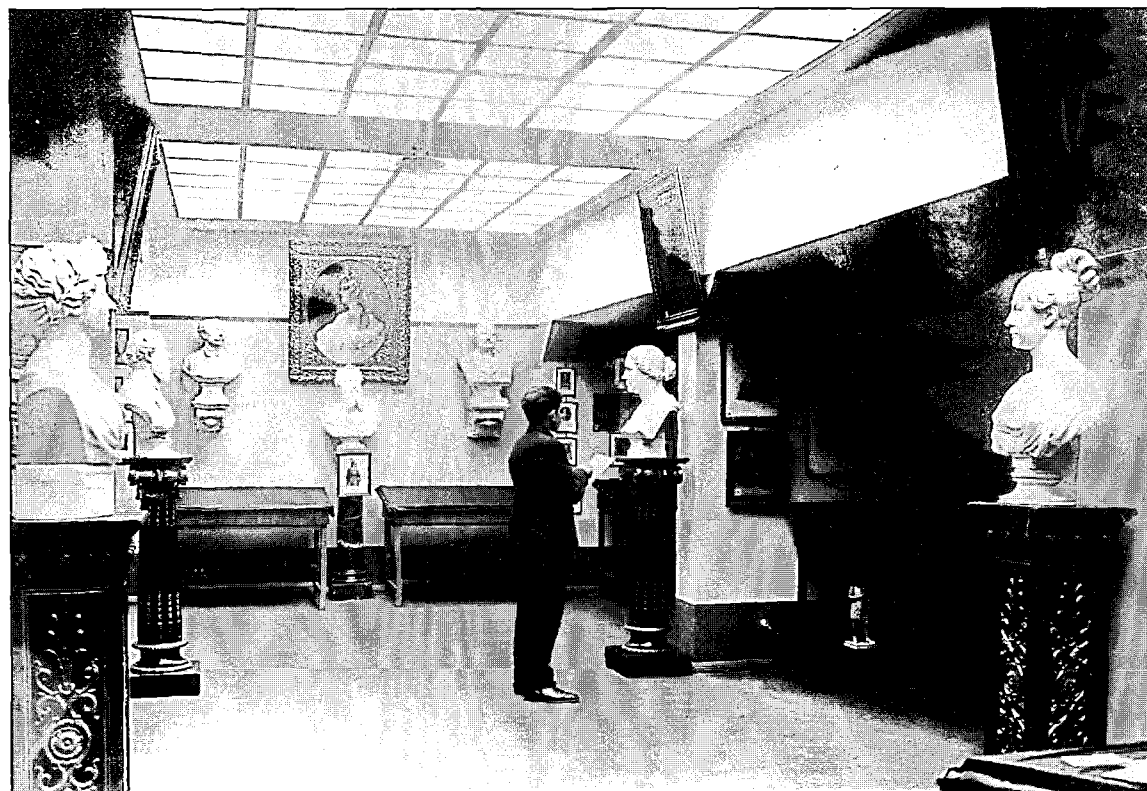
Музей создан

В то время как в других городах, таких, например, как Мюнхен, Киль и Кёльн, появились меценаты, предложившие выделить средства для создания театрального музея, в Берлине поначалу ничего подобного не происходило. Так продолжалось до 1927 года, когда состоявшаяся в Магдебурге Всегерманская театральная выставка внесла некоторые изменения в эту, казалось бы, безнадежную ситуацию. Показанные в Магдебурге экспонаты, принадлежавшие Государственным театрам Берлина, вместе с коллекцией Шнайдера должны были составить основу Театрального музея, создания которого, по общему признанию, ждали уже давно. Известный берлинский искусствовед Оскар Фишель представил в Министерство финансов Пруссии планы организации музея, включавшие финансовые расчеты и заявку на необходимые для него помещения. Однако он получил отказ, поскольку переделка здания «Оперы» на Унтер-ден-Линден была бы настолько обременительной для бюджета, что это не представлялось возможным. Тогда в дело вмешалось Главное управление Государственных

театров, поддержавшее длительное время вынашивавшийся проект. Музею предоставлялся верхний, чердачного типа этаж бокового крыла здания Главного управления Государственных театров, где уже находилась библиотека. Основная часть средств ушла на то, чтобы приспособить под экспозицию «низкие помещения верхнего этажа, набитые ворохом одежды для верховой езды, сеном и мелкой соломой»², как писал один из обозревателей того времени. Музей открылся 21 мая 1929 года. Условия, в которых он существовал, ограничивали возможности его деятельности, но все согласилось с тем, что и это был большой шаг вперед. Члены созданной в 1931 году Ассоциации друзей Государственного театрального музея преподнесли ему целый ряд даров, представлявших значительный интерес с точки зрения истории театра и большую художественную ценность. Главное управление Государственных театров передало музею исторические документы и коллекции, относящиеся к некоторым другим театрам, таким, как «Кёнигсштадт» и «Бель Альянс», благодаря чему его собрание расширилось.

Работники и создатели музея рассматривали пройденный ими путь лишь как «начальный этап развития». По мере роста коллекции главной задачей по-прежнему оставалось его «дальнейшее расширение». Однако когда в 1933 году нацисты пришли к власти, одним из первых их шагов стало закрытие Музея Лессинга, пользовавшегося финансовой поддержкой многих живших в Германии евреев. Его ценнейшие коллекции были распроданы и попали в другие музеи, библиотеки и к частным владельцам.

Несмотря на все это, неожиданно возникла перспектива расширения Театрального музея, когда в 1936 году Главное управление Государственных театров потребовало вернуть принадлежавшие ему и занимаемые музеем помещения. Оно убедило соответствующие министерства взамен предоставить музею двенадцать больших залов на первом этаже центрального здания городского замка и оплатить стоимость необходимого ремонта и



All rights reserved

оборудования помещений. Музей был открыт в 1937 году. Так спустя тридцать пять лет осуществилась наконец мечта о большом театральном музее, размещающемся в просторных помещениях. Теперь имелаась настоящая музейная среда, где можно было применить знания, полученные ценой немалых усилий, и обрести новый опыт. Но как поступить с коллекцией Шнайдера? После долгих переговоров между Министерством науки, искусства и народного образования, с одной стороны, и Главным управлением Государственных театров и Государственной библиотекой, с другой, пришли к компромиссному решению. Визуальные материалы передали в музей, а прочие оставили в Государственной библиотеке.

Таким образом, несмотря на успехи, уже с самого начала были посеяны семена будущего раздора. Несовпадение интересов привело к тому, что распалась коллекция Шнайдера — ядро собственно Театрального музея. Эту потерю не смогли компенсировать новые приобретения, такие, как пополнившая музейное собрание в 1941 году Театральная коллекция Валлера, а также ряд ценных материалов, поступивших из театров и от частных владельцев. Благодаря им музей расширил рамки своего собрания, раньше ограничивавшегося Берлином. Однако война принесла новые потери.

Театральный музей (так же как и расположившийся в замке Музей ремесел) был одним из немногих собраний, оставшихся открытыми для

публики вплоть до 1940 года. Затем началось расчленение и перемещение его коллекций, продолжающееся вплоть до настоящего времени.

Забывтый музей

Весной 1945 года Берлин лежал в развалинах. Ни одно из его многочисленных культурных учреждений не устояло под бомбежками последних лет войны. Когда война кончилась, стал очевиден истинный масштаб разрушений. Огромный ущерб был нанесен театрам и музеям. Однако уже через несколько дней после окончания боевых действий среди руин появились первые добровольцы, старавшиеся навести хоть какое-то подобие порядка. Общий итог был ужасен: большинство зданий на Музейном острове, «Опера» на Унтерден-Линден, Городская опера, Опера Кролля, филармония, Метрополитан-театр — в общей сложности пятнадцать театров — были полностью разрушены, серьезно пострадал и замок.

Уже тогда стали предприниматься попытки восстановить в городе культурную жизнь: ставились пьесы, давались концерты, устраивались выставки, люди старались спасти и сохранить сокровища, спрятанные в подвалах и бункерах. Но никто не взял на себя заботу о коллекциях Театрального музея. Уцелевшие ценности либо распределяли между различными учреждениями, либо оставляли там, где они оказались в силу неблагоприятных обстоятельств. Многие из коллекций музея перешли в архив Немец-

Один из залов Театрального музея, размещавшегося в здании Главного управления Государственных театров (фотография 1929 года). Портрет певицы Лили Леманн (художник Антони Фолькмар) представлен в окружении портретных бюстов певцов, авторы которых неизвестны.



Акварельный этюд декорации Герста и Вольфа к опере Россини Осада Коринфа, поставленной в «Опере» на Унтер-ден-Линден в январе 1830 года. Он происходил из коллекции Шнайдера и был передан Театральному музею в 1936 году, незадолго до его переезда в городской замок.

кой государственной оперы. В выпуске *Ежегодника библиотек, архивов и информационных центров Германской Демократической Республики* за 1974 год в разделе «Архив Немецкой государственной оперы» говорилось о 280 тыс. единиц, в число которых входили части собрания Музея бывшего Прусского государственного театра, коллекция Шнайдера, собрание театральных эскизов XIX и XX веков (работы таких мастеров, как Верона, Галли-Биббиена, Герст, и других) — всего 700 единиц; коллекция портретов — 6560 единиц; собрание газетных и журнальных вырезок — 10 450 единиц; коллекция афиш — 1600 единиц; театральные ежегодники — 370 единиц; произведения театрально-декорационного искусства из бывшего Прусского государственного театра (оперного и драматического) — 3500 единиц; Театра Валлнера — 2500 единиц; собрание авторских рукописей и завещаний. Однако через два года информация о том же учреждении была иной: «Специальное хранение, архив: коллекция театральных афиш и программ (280 тыс.), часть коллекций Музея бывшего Прусского государственного театра, коллекция Шнайдера, собрание театральных эскизов, коллекция портретов и афиш». Так медленно, но верно предавался забвению тот факт, что это было имущество когда-то самостоятельно существовавшего музея.

Германия проиграла войну. Сложившаяся в результате этого ситуация и произошедший в 1949 году раздел страны и ее столицы имели для Берлина далеко идущие последствия, существенным образом сказавшиеся на его развитии в последующие десятилетия. До 1949 года усилия направлялись на организацию общественной жизни, экономики, науки и культуры на основе единой для всего города концеп-

ции. В июле 1945 года берлинский промышленник Вальтер Унру, любитель театра и коллекционер, подарил городу свою театральную коллекцию. Историческая значимость коллекции заключалась не только в ее масштабе и ценности, но и в характере и содержании входивших в нее предметов, являвшихся непосредственным продолжением и дополнением коллекции Музея Прусских государственных театров. Коллекция Унру, складывавшаяся на протяжении десятилетий, включала библиотеку из 8 тыс. томов, 10 тыс. театральных программ, более тысячи иллюстраций, автографов, фотографий, завещаний артистов и художников, театральную документацию и обширное собрание газетных и журнальных вырезок. Вальтер Унру просил поместить его коллекцию в Театральном музее.

После раздела города в нем было три университета, три академии, два государственных и два муниципальных музея. Все эти учреждения заявили о своих правах на коллекции, оказавшиеся на соответствующей территории города, а затем продолжили собирательскую деятельность — каждый в избранном им направлении. По воле обстоятельств коллекция Унру досталась западному сектору Берлина, и в 1954 году она была передана на временное хранение Свободному университету.

Ни одна из политических сил, управлявших разделенным городом, не смогла организовать использование находившихся в ее распоряжении сокровищ по назначению, то есть для показа их в открытом для публики музее. Лишь немногие люди понимали, что коллекционирование материалов, имеющих отношение к истории театра, было важной задачей, стоявшей перед наукой и историей культуры. В начале шестидесятых годов в Западном Берлине решили основать музей, который был задуман как некий политический и культурно-исторический противовес старому Культурно-историческому музею города Берлина (Markisches Museum), находившемуся в восточной части города, на территории ГДР. Проектом предусматривалось и создание в новом музее коллекции по истории театра. В 1965 году в Культурно-исто-

рическом музее города Берлина (Markisches Museum) был организован самостоятельный отдел, посвященный театральной истории Берлина, включавший также коллекции по истории литературы и музыки. Сегодня это единственный музей, где существует постоянная экспозиция, представляющая театральную историю Берлина. К сожалению, из-за нехватки помещений она ограничена периодом 1740—1933 годов. После приобретения музеем «Документа артистика» (“Documenta Artistica”) публика, кроме того, получила возможность познакомиться с этой, одной из самых крупных частных коллекций, отражающих историю цирка, варьете и кабаре многих стран.

Коллекции, имеющие отношение к театрам, хранились также в архивах, созданных в послевоенном Берлине при двух академиях искусств. Вначале предполагалось, что архивы будут хранилищами материалов, переданных в дар и завещанных бывшими членами академии, но в результате они стали местом упокоения осиротевших коллекций — в значительной мере из-за отсутствия специального музея. Между тем эти учреждения и сами развили широкомасштабную собирательскую деятельность. В бывшем Западном Берлине специалисты в основном сосредоточили внимание на артистах и художниках, которые были вынуждены эмигрировать во времена нацизма, тогда как в академии, расположенной в восточной части города, делался акцент на документировании и показе истории театра ГДР. После произошедшего в 1990 году воссоединения страны и Берлина эти коллекции объединились в рамках Архивного фонда Академии искусств. Сегодня они открывают огромные возможности для создания коллекций, посвященных истории театра. Однако в настоящее время дело организовано таким образом, что доступ к ним публики ограничен, хотя в прошлом в обоих учреждениях создавались выставки, имевшие международный резонанс.

Музей снова в процессе создания?

Сегодня совершенно очевидно, что,

несмотря на потери, связанные с войной, Берлин располагает коллекциями по истории театра, разбросанными по различным учреждениям, но вместе взятые они по своему содержанию и временному охвату вполне выдерживают сравнение с наиболее известными театральными собраниями Европы. Более того, после воссоединения оказалось, что научные концепции, которых придерживались на Востоке и Западе, не так уж расходятся между собой, несмотря на идеологические разногласия, и что существует поразительное сходство в содержании коллекций по истории театра. Таким образом, воссоединение создало уникальную возможность для того, чтобы привлечь внимание к судьбе этих культурных сокровищ и принять необходимые меры. Тем не менее никаких решительных действий не последовало. Хранители коллекций заботились главным образом о том, чтобы удержать их у себя, и тогда начали действовать политики. Однако решение, принятое в 1993 году, свидетельствовало о том, что они руководствовались финансовыми соображениями и стремились оставить все как есть. Это решение не предотвратило и дальнейшего рассеивания коллекций бывшего Музея Прусских государственных театров и коллекции Шнайдера. Если эскизы декораций и костюмов и другие имевшие художественное значение экспонаты визуального характера, а также коллекции фотографий Музея города Берлина (включившего Культурно-исторический музей города Берлина — Markisches Museum и Музей Берлина) взяли под контроль, то текстовой материал, описи костюмов, журналы репетиций и спектаклей, постановочные планы, афиши и заметки, а также архивы из других театров и коллекцию театральных программ передали в архив земли Пруссия. Бывшей Библиотеке архивов предстояло влиться в библиотеку Государственной оперы. К предостережениям, высказанным Августом Эвердингом, президентом Немецкого центра Международного института театра, никто не прислушался.

В январе 1994 года группа лиц, состоявшая из экспертов, драматургов, журналистов и друзей театра, орга-

Этот созданный в 1839 году портрет балерины Марии Тальони в роли Сильфиды был выставлен в Театральном музее, располагавшемся в городском замке. Во время войны из-за большого размера (180 × 133 см) его не удалось эвакуировать, и с тех пор о нем ничего неизвестно.

© Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin



низовала Ассоциацию друзей и основателей Театрального музея. Причина ее создания была очевидной. Как писала газета *Тэгесшпигель*,

на протяжении многих лет руководители берлинских театров говорили о необходимости соединения в одну коллекцию всех сокровищ многоликого театрального мира Берлина, пока еще находящихся в городе, с тем чтобы предотвратить дальнейшие потери и обеспечить надлежащие условия хранения документов и предметов. Закрытие Государственных театров на Востоке, сохранение их рабочей документации и передача огромного архива Государственных оперных театров (также на Востоке) — все это ставит на повестку дня вопрос о соот-

ветствующем помещении для этой коллекции³.

Итак, вновь предстоит ответить на давний вопрос: какая цель стоит перед музеем театра? В действительности же еще в 1975 году ответ на него дал Фридрих Люфт, один из ведущих театральных критиков послевоенного Берлина. Считая, что существующая практика уже давно положила конец каким бы то ни было дискуссиям о цели театральных музеев, он называет этот вопрос одним из «очевидных несуществующих вопросов». Но вот что он говорит дальше:

именно такие «несуществующие вопросы» часто подводят к наиболее разумным ответам... Собственно, театр — это антимузей. Театр — единственное из искусств, где реакция так быстра, где так непосредственна обратная связь. То, какие пьесы поставлены на сцене и как они сыграны, позволяет понять состояние мыслей, предпочтения, добродетели и пороки того или иного поколения. Но это возможно лишь тогда, когда в нашем распоряжении имеются памятные и осязаемые свидетельства конкретной театральной эпохи. Именно поэтому столь велика в этом городе потребность в театральном музее⁴.

В наши дни она ощущается особенно остро. ■

Примечания

1. Rolf Badenhausen, "Die Theatersammlung Louis Schneider", *Mitteilungen für die Mitglieder der Vereinigung von Freunden des Staatstheatermuseums*, Vol. 6, No. 15, September 1937, p. 5.
2. Kurt Karl Eberlein. "Das Museum der Staatlichen Theater in Berlin", *Das Nationaltheater* (Berlin), Vol. 2, No. 4, 1929, p. 302.
3. *Der Tagesspiegel*, 2 January 1994.
4. Friedrich Luft in *Berlinische Notizen* 1975, pp. 3-6.

Записи спектаклей в лондонском Театральном музее

Маргарет Бентон
(Margaret Benton)

Как «перенести человека из обыденного мира в мир воображения» — вот, по мнению Маргарет Бентон, важнейший вопрос, стоящий сегодня перед театральными музеями. Мы предлагаем познакомиться с тем, как он решается в лондонском Театральном музее — национальном музее исполнительских искусств. Автор статьи, возглавляющая музей с 1990 года, в 1985—1990 годах была заместителем директора Национального музея фотографии, кино и телевидения в Брэдфорде, до этого в течение десяти лет — продюсером и режиссером в телекомпании Би-би-си (BBC); бывший президент Международной ассоциации библиотек и музеев исполнительских искусств (SIBMAS).

Живое исполнение существует только в настоящем времени и представляет собой сиюминутную, неповторимую коммуникацию между зрителем и исполнителем. Но нет ли противоречия в самом названии «музей исполнительских искусств», не пытается ли такой музей хранить то, что невозможно сохранить, и фиксировать неуловимое? Конечно, те элементы спектакля, которые составляют наши коллекции — костюмы, программы, эскизы и планы, журналы, — лишь частичное отражение живого действия. Музеям другого типа также при-

ходится решать проблему документирования и интерпретации того, что является эфемерным, но материальные свидетельства событий, подкрепленные общностью жизненного опыта, обладают ностальгической привлекательностью утопических воспоминаний о прошлом — о том, «как мы жили». Театр же стремится перенести человека из обыденного мира в мир воображения. Кинжал Эдмунда Кина, его посмертная маска или гравированный портрет могут поразить поклонника английского драматического театра XIX века, но разве



Театральные программы, фотографии и билеты на спектакли.

эти реликвии способны передать магнетизм самого присутствия на сцене актера, который когда-то держал в напряжении заполнившую зрительный зал лондонскую публику?

Если и можно говорить об успешном решении проблемы записи и интерпретации столь динамичной формы искусства, какой являются исполнительские искусства, то лишь в отношении очень немногих музеев. На мой взгляд, это происходит главным образом из-за неумения до конца понять, сколь уникальна данная сфера и каким мощным образовательным потенциалом она обладает, и, соответственно, привлечь необходимые средства. Я не знаю ни одного музея исполнительских искусств, располагающего примерно такими же возможностями, как национальные собрания, посвященные, например, археологии или изобразительным либо декоративным искусствам. В Англии, в лондонском Театральном музее хранится национальная коллекция документальных материалов по исполнительским искусствам. Однако, несмотря на исключительное значение музея, представляющего собой, по всеобщему признанию, крупнейшее в мире собрание театрального наследия, его годовой бюджет составляет всего 1,3 млн фунтов стерлингов, предназначенных на обеспечение деятельности всеобъемлющего национального музея и архива. Сравните теперь эти цифры с суммами, выделенными в 1995 году государством на финансирование других учреждений Великобритании, имеющих отношение к искусству: 16,9 млн фунтов стерлингов предоставлено Британскому институту кино, 18,7 млн — Национальной галерее и в общей сложности 30,6 млн — Музею Виктории и Альберта, в рамках которого существует наш музей.

Борьба за существование

То, что британский Театральный музей стал частью Музея Виктории и Альберта — национального музея декоративных искусств, — объясняется не родством коллекций, а настойчивостью, энергией и целеустремленностью Габриэллы Энтовен. Страстная

любовь к театральному искусству заставила ее посвятить жизнь сбору материалов о лондонских театрах и употребить на это принадлежавшее ей состояние. В 1924 году, после многолетних попыток найти надежное пристанище для того, что было плодом ее деятельности на протяжении всей жизни, она в конце концов убедила правление Музея Виктории и Альберта принять от нее обширную коллекцию театральных афиш, программ и вырезок из газет и журналов, которую продолжила финансировать и пополнять вплоть до своей смерти в 1950 году.

Наибольший рост коллекции пришелся на семидесятые годы, тогда же все настойчивее стали раздаваться голоса с требованием создать национальный театральный музей, финансируемый государством. Приобретение трех новых крупных коллекций привело к организации в 1974 году Театрального музея как самостоятельного отдела Музея Виктории и Альберта. В 1987 году, после тринадцати лет безуспешной борьбы, Театральный музей наконец открылся в собственном, специально для него перестроенном здании в районе Ковент-Гарден.

То, что музей разместился в самом сердце театрального Лондона, было великолепно, чего нельзя сказать об отведенном ему крошечном здании с маленькими залами. Из-за недостаточного финансирования результаты его переоборудования под музей оказались далекими от совершенства — он представлял собой традиционную экспозицию, где в небольших стеклянных витринах теснились статичные экспонаты. Несмотря на все их очарование, а также на то, что они представляли большой интерес для знатоков театра, музею не хватало прелести живого исполнения и интерактивных экспонатов, имеющих в большинстве новых музеев. Публика валом валила на наши наиболее значительные мероприятия — такие, например, как бесплатная Шекспировская неделя, в которой приняли участие лучшие исполнители страны; но в целом посещаемость этого небольшого платного музея не оправдывала ожиданий.

Произошедший в девяностые годы значительный пересмотр роли музея, характера и направлений его деятельности привел к коренным изменениям в выборе приоритетов. Поскольку главное в каждом музее — это экспонаты, наша первая задача заключалась в том, чтобы произвести переоценку коллекций и выработать четкий план их комплектования. В собрании музея было представлено большинство видов исполнительских искусств и имелось огромное количество удивительных и замечательных предметов: от миллионов фотографий, афиш и программ до экзотических костюмов и сорокафутовых задников, выполненных по эскизам Пикассо и Гончаровой, моделей Гордона Крэга, кинжалов, керамики; от билетов и значков до театральных лож, спасенных от ножа бульдозера и заполненных золочеными гипсовыми слониками и полуобнаженными женскими фигурками. В этом разнообразии была как сила, так и слабость собрания, состоящего из отдельных коллекций. Первейшая задача состояла в том, чтобы создать единую логическую схему, которая позволила бы превратить собрание в нечто большее, нежели простая совокупность его составляющих, и добиться того, чтобы музей оставался важным и необходимым учреждением для современных пользователей и стал ценным наследием для будущих поколений.

Музей существует для того, чтобы обеспечивать в национальном масштабе документирование спектаклей и связанных с ними процессов. Чтобы выполнить эту задачу, а также для того, чтобы представлять окружающий нас постоянно меняющийся мир, нам, как было совершенно очевидно, следовало отказаться от спокойного пути, проторенного хранителями. Разве наша коллекция позволяла узнать обо всем разнообразии сценических представлений в многокультурном обществе Великобритании? Разве она давала возможность познакомиться с такими явлениями, как «физический театр», «живой театр», и другими новыми формами театра, пользующимися успехом у нашего молодого зрителя? Не стоило

ли избрать более современные, усовершенствованные подходы в документировании исполнительского искусства?

Проведенный нами глубокий самоанализ внес ясность в работу, позволил найти новые пути. Наши коллекции уже сейчас уникальны, но мы продолжим сбор традиционных документальных материалов, таких, как программы и журналы. Для воссоздания контекста спектаклей мы и впредь будем приобретать документальные свидетельства о театре и происходящих в нем процессах — фотографии, суфлерские экземпляры пьесы, архивы, костюмы и эскизы. Однако, хотя все эти материалы дают возможность познакомиться с театральным делом и с тем, как готовятся спектакли, они позволяют узнать лишь очень немного о главном — о самом исполнении. У нас большие планы на будущее, состоящие в том, чтобы знакомить посетителей с самим исполнением и вместо документирования реакции на спектакль попытаться показать то действие, ответом на которое и была эта реакция.

Национальный видеоархив сценического искусства

Ничто не может так полно передать ощущение присутствия на спектакле, как кино съемка, а что касается ее появившейся позднее более дешевой и более универсальной разновидности — видеозаписи, — то она является наилучшим, позволяющим запечатлеть мельчайшие детали и широко доступным методом документирования того, что иначе исчезло бы без следа. Лишь кино- и видеозапись способны показать перемещение исполнителей в пространстве и времени и их взаимодействие со зрительным залом. Следовательно, чтобы иметь возможность представить посетителю заключительную и самую важную часть рассказа о спектакле, мы должны были использовать эту или иную современную технику.

Запись живого исполнения — сложное и дорогостоящее дело, чем и объясняется тот факт, что нам далеко не

сразу удалось создать в музее Национальный видеоархив сценического искусства. Важным переломным моментом стал 1992 год, когда мы заключили с Федерацией профсоюзов работников индустрии развлечений уникальное соглашение, предусматривающее запись спектаклей без выплаты гонораров артистам (иначе это было бы невероятно дорого и потому неосуществимо). Затем предстояло изыскать нужные средства. В ноябре 1993 года мы получили большой грант, позволивший нам приступить к осуществлению первого этапа запланированной архивом работы — несколькими пробными записям.

Существует разница в целях и, как правило, в том, как производится на практике архивные записи, с одной стороны, и кино- и видеосъемка живых спектаклей — с другой, поскольку задача последних состоит в создании зрелища для показа публике. Что касается архивного документирования, то оно требует как можно более точной и подробной записи оригинального сценического действия для ее последующего практического использования в театральном деле, в профессиональной подготовке, в научных исследованиях, а также на занятиях в школах и колледжах. Это должна быть запись показанного целиком спектакля, даваемого в присутствии публики, запись, произведенная как бы с точки зрения зрителя, находящегося в данный момент в театре. Работа камер должна быть ненавязчивой. Не допускается никаких изменений в полагающемся по ходу спектакля освещении сцены или в декорациях, а также создания каких бы то ни было неудобств для сидящей в зале публики.

Снимать находящихся в движении исполнителей при слабом освещении и с помощью зафиксированных на одном месте камеры и микрофона очень трудно даже опытным телережиссерам, пользующимся оборудованием телекомпаний. Мы также решили применять для создания архивных записей лишь самые совершенные технические средства, чтобы впоследствии можно было объективно оце-

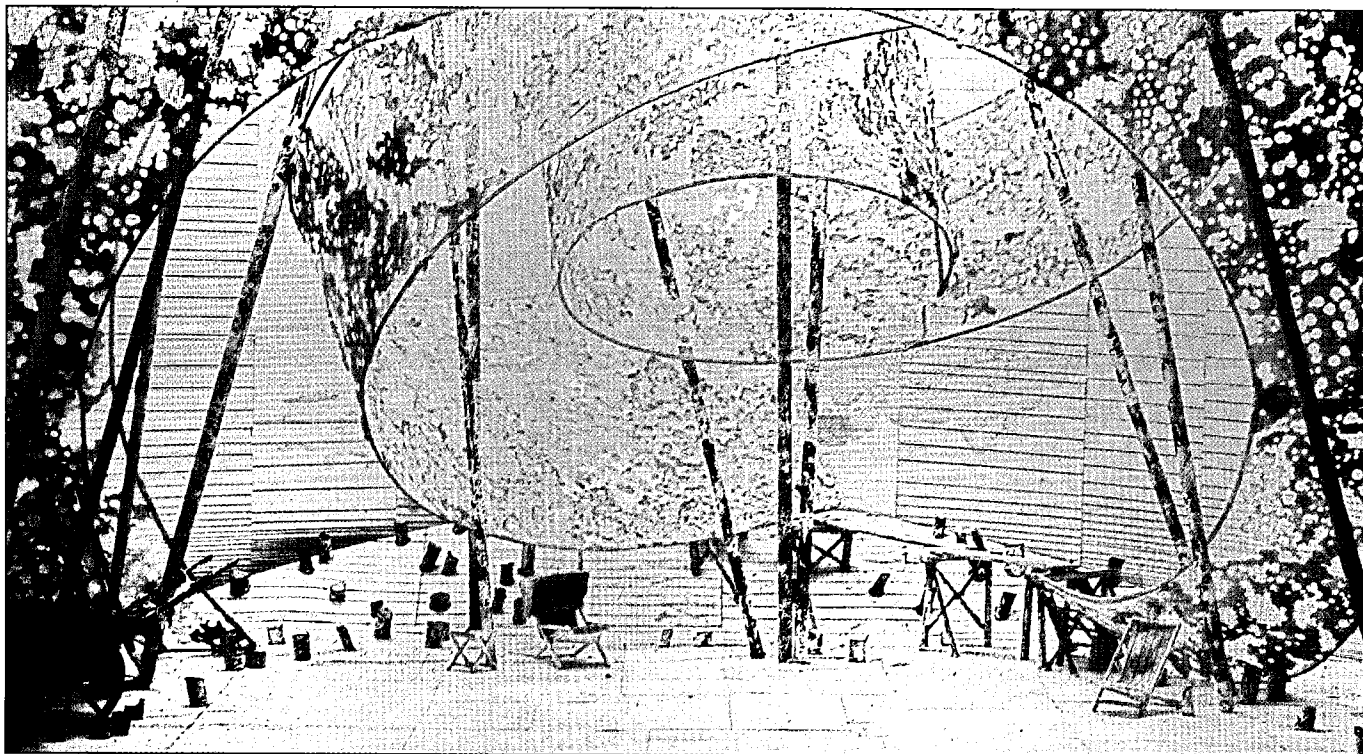


Photo by courtesy of the Theatre Museum. V&A

Макет декорации Барри Кея к первому акту балета Кеннета Макмиллана Анастасия, премьера которого в исполнении труппы Королевского балета Великобритании состоялась в 1971 году.

нить спектакль. Очень скоро нам стало понятно, как важно, чтобы съемки производились профессиональными операторами с использованием профессионального оборудования и формата записи, хотя это и потребовало значительных денежных средств. Финансирование по-прежнему остается для нас главной проблемой, и нам еще очень далеко до масштабов Нью-Йоркского театра при Архиве кино- и звукозаписи. Тем не менее мы уже сделали пятьдесят записей и можем с удовлетворением отметить, что таким образом оказали существенную помощь театральным работникам разных профессий.

Для благополучия музея необходимо, чтобы он соответствовал своему назначению и приносил пользу. После знакомства некоторых продюсеров с нашими записями спектаклей возросло финансирование зарубежных поездок и даже фильмов, а одна компания сумела получить у своего правительства очередной грант, чтобы помочь нам сделать запись очень интересного представления. Благодаря видеоархиву музей перестает быть для работников театра лишь необычным складом мемориальных вещей, а становится ценным помощником в их деятельности. Таким образом, добиваясь поддержки видных театральных деятелей, музей также обеспечивает свое собственное будущее.

Еще одно достоинство Национального видеоархива сценического искусства (и, возможно, самое большое) — это его способность революционизировать работу тех, кто обучает драматическому искусству, танцу, музыке и различного рода театральным профессиям, а также тех, кто занимается научными исследованиями в данных областях. Когда мы проанализировали, каким образом используется архив в работе образовательных семинаров и при организации показов, нас очень обрадовал энтузиазм, проявленный преподавателями и учащимися. Будучи прекрасным материалом для изучения и анализа спектаклей современного репертуара, эти записи дают возможность необычайно глубокого проникновения в искусство театра. Если наша первоначальная задача состоит в создании наиболее совершенных записей живого исполнения, то наилучшим использованием нами таких записей является интерпретация коллекций в целях дальнейшего развития исполнительских искусств и воспитания новой публики для живого театра.

Главной из функций музея мы считаем образовательную. Исполнительские искусства связаны с литературой (драматургией), музыкой, танцем, изобразительными искусствами и дизайном, общественной историей, то есть с предметами, преподаваемыми на всех уровнях — от начальной шко-

лы до аспирантуры. Мы убедились в том, что музей обладает потенциалом, позволяющим ему стать уникальным неформальным учебным центром для школ и колледжей и, при наличии соответствующей экспозиции, привлечь широкую публику с разным уровнем образования. Вопрос заключается лишь в том, как лучше использовать этот потенциал.

Вдохнуть в коллекции жизнь

Теперь мы мечтаем еще об одном — о компьютеризации коллекций, что открыло бы новые возможности для расширения доступа к ним. Однако это не может заменить подлинный предмет или живое исполнение. Наиболее эффективным способом выполнения музеем его образовательной функции по отношению к широкой публике является создание динамичных и выразительных экспозиций. Именно поэтому наша первейшая задача состоит в том, чтобы превратить экспозиционные залы в то место, где посетитель получает непосредственное представление об исполнительском искусстве, где тексты, партитуры, хореография оживают в контексте, созданном на новаторской основе путем соединения подлинных предметов материальной культуры, театральных экспонатов, видеозаписей, студийных занятий и живого исполнения. Мы должны также использовать наше соседство с театральными учреждениями и организовывать экскурсии, знакомящие с устройством сцены, внутренней жизнью театра и тем лучшим, что есть в современном театральном искусстве.

Несмотря на тесноту залов и нехватку средств, мы уже приступили к замене традиционных экспозиций специальными выставками, основанными на приоритете образовательных ценностей и использующими разнообразную технику показа. Особенно удачна экспозиция *The Wind in the Willows — From Page to Stage (Ветер в ивах — со страниц книги на сцену)*, демонстрирующая процесс работы над постановкой известной детской сказки в Королевском национальном театре. Экспозиция, в которой перед

посетителями предстают знакомые всем литературные герои, где можно видеть модели, фотографии, графические и интерактивные экспонаты, дополняется занятиями по костюму, гриму и освещению, а также представлением — и все это помогает понять, что такое постановка спектакля.

Живая интерпретация важна для любого музея исполнительских искусств, но ее осуществление требует большого труда. Проводившиеся нами эксперименты с вечерним театром были прекращены не только из-за больших финансовых затрат, но и потому, что они не вносили ничего нового в работу с теми, кто посещает музей в дневные часы. Присутствие в залах актеров, одетых в костюмы своих героев — что практикуется все большим количеством музеев, — также сопряжено с целым рядом проблем,

Участница мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера *Кошки* накладывает грим. Новый лондонский театр, 1990 год.



Photo by Graham Brandon. Courtesy of the Theatre Museum, V&A

наиболее серьезной из которых является контроль за уровнем исполнения ими этой роли. Ведь совсем не просто, например, показать то лучшее, что есть в британском театре, располагая лишь молодыми и неопытными исполнителями, а привлечь опытных актеров большинство музеев не может себе позволить. Вот почему музей предпочел подготовить гидов-«аниматоров», проводящих экскурсии по залам, видеопозаказ, а также партисипативные занятия в нашем театре-студии. Подобные мероприятия — важное дополнение экспозиций, они вовлекают посетителей в постановочный процесс и придают посещению музея человеческое измерение, являющееся главным для всякого сценического представления. Хотя мы только начали заниматься такой деятельностью, уже можно сказать, что она меняет характер посещения музея. Благодаря ей посетитель вовлекается в динамику живого исполнения и знакомится со всеми его процессами гораздо более эффективно, чем с помощью самой совершенной техники, причем обходится это ничуть не дороже.

Конечно, никакие гиды-«аниматоры» не способны заставить забыть о наших низких тесных залах, о том, как необходимо музею новое просторное здание. Мы и не мечтаем о том, что было бы наилучшим решением — о собственном театре, — несмотря на удачный опыт таких учреждений, как очаровательный Дроттнингхольмский театр-музей в Швеции или воссозданный заново в Лондоне, в районе Саут-Банк (Южный берег), шекспировский театр «Глобус». Но такие здания заставляют в основном ограничиваться театральными представлениями, относящимися к определенной эпохе и определенному месту, тогда как, будучи национальным музеем исполнительских искусств, мы должны представлять все периоды и все формы исполнительских искусств — от уличных актеров и бродячего цирка до экспериментального театра и большой оперы. Итак, наша цель — просторная, создающая возможность для гибкой планировки коробка без окон с системой кондиционирования воздуха, полностью оборудованная самой совершенной сценической техникой, прежде всего осветительной, что позволит

*Лорен Поттер и Джонатан Ланн,
Лондонский театр современного
танца, 1985 год.*

Photo by Anthony Crickmay. Courtesy of the Theatre Museum, V&A





Photo by Graham Brandon. Courtesy of the Theatre Museum, Y&A

нам показать посетителям сокровища наших коллекций и взять их с собой в мир воображения, где они станут настоящими участниками тех процессов, которые и создают магию театра.

У нас есть представление о том, что нужно делать, но, чтобы реализовать наши планы в условиях, когда из-за нехватки средств музею с трудом удастся просто принимать посетителей и предоставлять им самые минимальные услуги, необходимо вести долгую и упорную борьбу. Наши трудности возросли еще больше, когда приютившему нас музею настолько сократили финансирование, что под угрозой оказывается даже самая необходимая хранительская работа. И все же растущая поддержка театральных кругов, с одной стороны, и наши удачные попытки провести в жизнь принцип самокупаемости — с другой, привели к тому, что мы хотя и медленно,

но продвигаемся вперед. Экскурсии и занятия, проводимые гидами-«аниматорами», работа которых финансируется за счет того, что мы сдаем некоторые помещения музея для вечерних приемов, привлекают все больше людей и увеличивают доходы от посещаемости музея. Благодаря нашему менеджеру, занимающемуся вопросами развития, и комитету по развитию, состоящему из влиятельных театральных деятелей и бизнесменов, увеличилось финансирование из внешних источников работы видеоархива, экспозиционной деятельности и нового здания.

Тот национальный музей исполнительских искусств, который мы хотим создать, пока еще остается мечтой, но у нас заложены прочные основы, есть программа, и мы полны решимости и энергии, чтобы претворить ее в жизнь. ■

Студенты знакомятся в Театральном музее с записями Национального видеоархива сценических искусств.

Музеи и коллекции исполнительских искусств в Индии

Шована Нарайан
(Shovana Narayan)

Исполнительские искусства в Индии неразрывно связаны с древними религиозными и культурными традициями страны. Вот почему они представлены во многих собраниях, не только специально посвященных исполнительским искусствам, но и тех, которые призваны знакомить с материальными свидетельствами необычайно богатой и разнообразной истории страны. Шована Нарайан — лауреат и виртуоз-исполнитель танца катхак — завоевала сердца зрителей как у себя на родине, так и за ее пределами. Ею опубликовано обширное исследование по танцу. Как приглашенный лектор она преподает театроведение в Венском университете.

Индийская цивилизация с ее высоко развитой философией, искусством, религией не имеет традиции сохранения древностей. В течение ее более чем пяти тысячелетней истории, о которой мы располагаем сведениями, традиции передавались из поколения в поколение в устной и визуальной форме, и этот процесс обеспечил непрерывность культурного развития, выразившегося в выработке социальных позиций, верований, принципов и поведенческих норм, в том числе и в области исполнительских искусств. С приходом англичан Индия познакомилась с музеологией и институтом музеев, в стране начали проводить антропологические исследования, и все это помогло осознать значение ее богатейшего древнего наследия и приступить к его сохранению.

Коллекции большинства индийских музеев посвящены археологии, архитектуре и скульптуре. Однако каждая из этих трех областей в свою очередь богата изобразительным материалом, связанным с исполнительскими искусствами, что неудивительно, поскольку роль музыки и танца в индийской культуре всегда была велика, а скульптура вообще стала основным источником для изучения различных форм классического танца в стране.

Постижение Бога в индуистской религии происходит несколькими путями. Бог может воплотиться и в образе артиста, и тогда исполнительские искусства становятся темой изображений в храмовой или пещерной архитектуре, темой рельефных фризов и скульптуры. Часто предметом изображения и иконографии как в до-, так и в послеарийский период являлись различные ритуалы. В сельских и городских районах и в местах проживания племен песня и танец стали неотъемлемой частью таких ритуалов, например во время сбора урожая или брачной церемонии, по случаю рождения ребенка или при обращении к Богу в поисках духовного совершенства.

В некоторых сельских или заселенных племенами районах существует прямая связь между исполнительскими

искусствами и символами, начертанными на земле или изображенными на стенах земляных хижин. Они могут вызывать аналогии с определенными музыкальными звуками. Иногда эти символы дополняются изображениями танцевальных движений. В городских центрах принятые каноны совершенства проникли в народную музыку и танец, постепенно утвердились в классических формах, в которых выражаются типичные для данного района нормы красоты и сдержанности в выражении чувств.

Хотя исполнительские искусства и являются частой темой в памятниках архитектуры, археологических находках и скульптуре, изучение их музеями проводилось в недостаточных масштабах. Следует помнить, что так как традиционные искусства развивались и формировались в определенных районах, политические границы которых постоянно менялись, при изучении этих видов искусства приходилось рассматривать вполне конкретный «культурный район», пусть даже его границы не соответствуют современному политическому делению. Кроме того, поскольку некоторые из наших традиционных искусств непосредственно связаны с повседневной жизнью и соответствующими ей ритуалами, многие коллекции исполнительских искусств можно было бы отнести к «ремеслам». Возьмем, например, такой музыкальный инструмент, как *гхатам* (*ghatam*). Это обычный глиняный горшок; музыкант держит его отверстием к животу и ударяет по нему пальцами; прижимая отверстие к телу, он регулирует струю воздуха, а следовательно, и высоту звука. В обычной жизни горшок может использоваться в качестве кувшина для воды. Таким образом, *гхатам* подпадает и под категорию «исполнительские искусства», и под категорию «ремесла». То же самое можно сказать и о другом инструменте — *чимта* (*chimta*): он используется в народном искусстве, когда артисту нужно отбивать музыкальный ритм, а в быту это просто большие щипцы или клещи. Наконец, порой бывает трудно решить, к

числу «старинных» или «современных» предметов следует отнести те или иные платья, маски, инструменты или ремесленные изделия, поскольку они постоянно модифицируются.

Тем не менее традиционные коллекции исполнительских искусств можно классифицировать по таким четко разграниченным категориям, как музыкальные инструменты, куклы, маски и головные уборы, украшения, костюм, театральные атрибуты, включая занавеси и грим, предметы материальной культуры и документы. В коллекции большинства из 490 официально зарегистрированных в Индии музеев входят все эти категории, но очень редко предпринимались попытки создать музей или экспозиционные залы, посвященные только исполнительским искусствам. Среди последних особенно следует выделить Делийскую академию музыки, танца и драмы (Сангит Натак Академи) с ее богатой коллекцией, насчитывающей более 1300 предметов и охватывающей все аспекты развития исполнительских искусств, Национальный музей, Национальный центр искусств Индиры Ганди, Национальный центр исполнительских искусств, Музей ремесел, Музей Раджи Динкар Келкар, Майсурский музей народного искусства, Городской дворец в Джайпуре, Музей человека (штат Мадхья-Прадеш), Музей Ягдиш и Камала Миттал, Индийский музей в Калькутте и Мемориальный музей Сринивас Маллиах — все они славятся своими богатыми коллекциями кукол или масок, украшений и музыкальных инструментов.

Особый интерес представляют теобретение законный статус собрания, которые путем показа спектаклей или организации других представлений сохраняют живые исполнительские искусства. Хотя их можно было бы отнести к современному театру, они тем не менее составляют часть традиционных форм искусства, и большинство музеев театрального искусства вместе с их мастерскими великолепно работают, не только сохраняя связь с древним классическим



Фотография предоставлена автором

санскритским театром, но также являясь источником вдохновения и оригинальных решений для современного театра и способствуя его обновлению.

Далее мы остановимся на некоторых имеющихся отношении к исполнительским искусствам коллекциях предметов и материалов, которыми располагает большинство музеев.

Музыкальные инструменты

На протяжении веков в Индии было создано множество музыкальных инструментов, которые позволяют познакомиться с материальной культурой различных групп людей. В трактате о театре «Натьяшастра», написанном примерно во II веке до н.э. — II веке н.э., они делятся на четыре категории: (а) *тата вадья* (*tata vadya*), или хордофоны, — струнные инструменты; (б) *сушира вадья* (*sushira vadya*), или аэрофоны, — духовые инструменты; (в) *аванаддха вадья* (*avanaddha vadya*), или мембранофоны, — ударные инструменты и (г) *гхана вадья* (*ghana vadya*), или идиофо-

Традиционный индийский музыкальный инструмент вина своими очертаниями напоминает согнутый лук.

ны, — самозвучащие музыкальные инструменты. Их достаточно четкие изображения встречаются на фресках пещер и храмов, в скульптуре и на рельефных фризах сохранившихся храмов или руин. Поскольку эти музыкальные инструменты относятся к археологическим находкам, их коллекции имеются в большинстве музеев. Особенно много их в Национальном музее и в Делийской академии музыки, танца и драмы.

В Национальном музее раздел музыкальных инструментов был открыт в 1962 году. Особый интерес для любителей искусства представляет зал Шаран Рани Бакливал. Коллекция, подаренная музею в 1980 году выдающимся музыкантом Шараном Рани, включает широкий спектр старинных индийских музыкальных инструментов, происходящих из разных частей страны, в том числе инструменты различных племен и народностей. Большинство из них относится к XVII—XIX векам, некоторые датируются XV и XVI веками, есть и инструменты, созданные в XX столетии. Здесь можно видеть инструменты, принадлежавшие известным музыкантам или специалистам в области музыки, а также знатным семействам. Из других экспонатов следует отметить ред-

ко встречающуюся правостороннюю, закрученную по часовой стрелке раковину, а также один из фонографов Эдисона, музыкальную шкатулку и механическую птичку — все они относятся к XIX веку.

Обширная коллекция музея Делийской академии музыки, танца и драмы насчитывает свыше 500 самых разных инструментов, представляющих многовековые традиции музыкального искусства — как классического и народного, так и искусства племен. К числу редких инструментов в этом музее относятся *кханглинг* (*khangling*) из Ладаха — аэрофон, созданный из кости девственницы, и *тьюла* (*tuila*) — однострунный щипковый инструмент, позволяющий путем сложных манипуляций получать звуки диапазоном в полторы октавы. *Кханглинг*, в настоящее время изготавливаемый из дерева, используется только в монастырях или во время соответствующих ритуальных церемоний. Музей обладает полным набором различных *саранги* (*sarangi*) — инструментов в форме лука, он также известен своей отличающейся большим разнообразием коллекцией барабанов всех форм и размеров, начиная от совсем крошечного (всего 3,8 см), так называемого *будубуджак*

Музыкальный инструмент гхатам — обычный глиняный горшок; музыкант держит его отверстием к животу и ударяет по нему пальцами; прижимая отверстие к телу, он регулирует струю воздуха, а следовательно, и высоту звука.



Фотография предоставлена автором

(*budubudukai*), до огромного, около 120 см в диаметре *джумса* (*dhumsa*) — разновидности литавр.

Изучение струнных инструментов показывает, что от использовавшихся вначале струн из волоса со временем перешли к струнам из хлопка или китайского шелка, которые в свою очередь, в основном после установления британского господства над Индией, стали заменяться металлическими. При изготовлении духовых инструментов продолжают применять бамбук, дерево, рога животных или глину, хотя в некоторых разновидностях этих инструментов, создаваемых в городах, они постепенно вытесняются металлом. Точно так же в отдельных ударных инструментах, по-прежнему используемых для исполнения классической или близкой к классической музыке и для сопровождения танцев, земля и глина уступили место дереву. К ним, например, относится ударный инструмент *мриданга* (*mridanga*), название которого происходит от санскритского слова *мрид* (*mrid*), что означает «земля». На территории Индо-Гангской равнины распространен ударный инструмент *табла* (*tabla*) — разновидность *урдхавака* (*oordhawaka*). Он состоит из двух вертикальных барабанов, а высота его звука регулируется с помощью обручей. Раньше его изготавливали из глины и дерева и лишь в шестидесятих годах нашего столетия левую часть *таблы*, так называемый *байан* (*bayan*), стали делать из металла.

Интересно, что, изучая эту коллекцию музыкальных инструментов, можно проследить, как древние люди добивались ритмического звука с помощью привязываемых к груди и словно бы продолжавших движения тела высушенных фруктов, плодов или раковин. Наряду с палками, трещотками и погремушками из сухих плодов они до сих пор употребляются для создания ритмического звука в некоторых сельских районах и на обширных территориях в местах обитания племен. Еще один древний способ состоял в том, что над вырытой в земле ямой натягивалась шкура животного, таким образом, что удары по

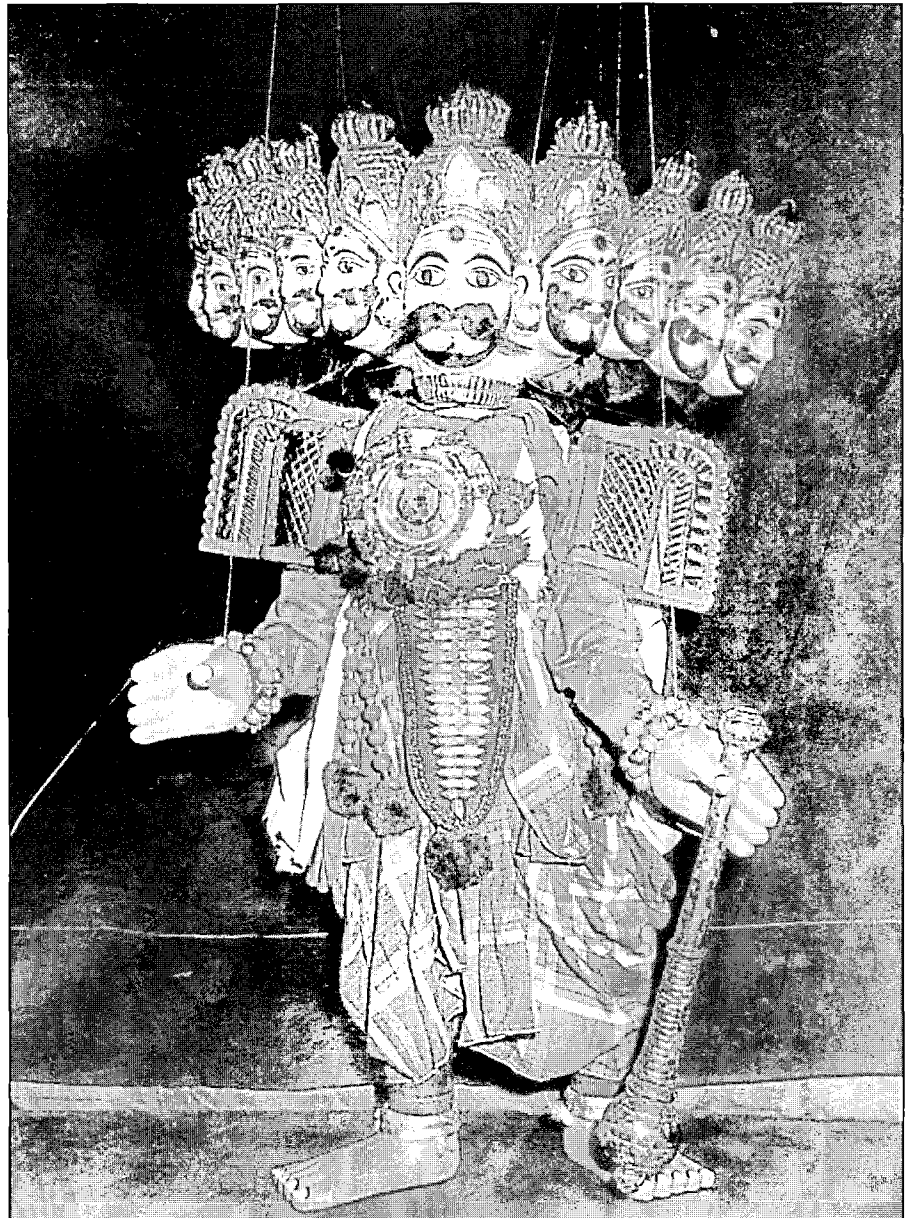
ней хвостом коровы или буйвола издавали ритмический звук.

Куклы, маски, головные уборы

На протяжении тысячелетий куклы играли важную роль при проведении всевозможных празднеств и торжеств, причем темы кукольных представлений основывались на эпосе и легендах. В Индии встречаются почти все разновидности кукол — перчаточные, марионетки, тростевые, теневые и даже кожаные, — и каждая из них имеет отчетливо выраженные региональные особенности.

Маски широко применяются как в традиционном театре, так и в племенных ритуалах. Первоначально их назначение состояло в том, чтобы охранять от злых духов и отпугивать диких зверей, но вскоре они стали самостоятельным видом искусства, предполагающим к тому же использование музыки и танца. В театре герои мифов часто предстают перед зрителем в масках. Не случайно в населенном племенами районе южного Бихара слово «чхау» («*chhau*»), происходящее от санскритского слова *чхайя* (*chhaya*), то есть «тень», означает не только «маска», но и типичные для Кхарасвана и Серайкелы танцы чхау, исполняющиеся в масках. Кроме того, имеются и «маппетс» («*muppets*») — нечто среднее между маской и куклой, — внутри которых находится один или несколько человек, танцующих под музыку и ритмические звуки. В наше время они более всего распространены в северо-восточных штатах, а также в других сельских и населенных племенами районах.

Головной убор помимо выполнения защитной функции имел также значение социального символа. Наряду с маской и гримом он являлся важным элементом в создании артистом того или иного образа. Головные уборы можно условно разделить на три основные группы: короны, или *киратас* (*keeratas*), или *макатс* (*mukuts*), тюрбаны (настоящие или имитированные) и стилизация спутанных волос и женских причесок.



Фотография предоставлена автором

**Костюмы, украшения, текстиль
и театральные реквизиты**

Костюмы и украшения народных исполнителей и артистов из различных племен не отличаются от церемониальной одежды, бытующей в данных районах. Вот почему они представлены в большинстве традиционных музеев, особенно в тех, которые связаны с антропологией или показом повседневного быта, включая одежду. В прошлом для театральных представлений создавали импровизированную сцену с помощью старых занавесей; их цвет, рисунок и структура ткани свидетельствуют об испытывавшихся ими в разное время раз-

нообразных, порой едва уловимых влияниях. Основанный в 1949 году Музей текстиля Калико в Ахмадабаде обладает прекрасной коллекцией исторического текстиля, дающей представление о великолепии двора правителей могольской династии, а также об одежде различных областей страны.

Использование в индийском традиционном театре архитектурных сооружений было довольно ограниченным, поскольку храмовые дворы с их причудливо и богато орнаментированными колоннами сами выглядели как удивительная декорация, что делало излишним еще какое-либо

Кукла из штата Карнатака, изображающая десятиголового Равану — царя злых духов из легендарного эпоса о Раме и Сите.

оформление. Декорации в традиционном театре носили не натуралистический, а символический характер, в них часто использовались стилизованные мотивы, позволявшие зрителю мысленно представить себе еще что-то в дополнение к тому, что они видели. В редких случаях на сцене появлялись предметы реквизита, такие, как царский трон или кровать. В классическом танце солист традиционно выступает один в течение всего представления, но язык его тела, жесты, мимика, а также ритмическое и музыкальное сопровождение делают танец таким эмоционально насыщенным, что для эстетического выражения не требуется никаких иных атрибутов, кроме сцены, музыкальных инструментов и костюма.

Тем не менее в Индии были известны законы сценического оформления, как следует из описаний в трактате «Натьяшастра», в котором содержатся, например, указания относительно того, что театральные реквизиты не должны много весить и его следует создавать из таких материалов, как пчелиный воск, лак, тонкие медные листы, легкие породы дерева, кусочки цветного зеркала, паста *билба* (*bilba*), ткань, бамбук и глина. Однако в прошлом эти материалы использовались редко, они утвердились на сцене лишь в XIX веке, когда стали предприниматься попытки реалистического показа определенной обстановки. Таким образом, первоначально собрания реквизита принадлежали организациям, создававшим и показывавшим танцевально-драматические представления, а также театрам, использовавшим реквизит, таким, как Срирам Бхаратийя, Кала Кендра, Национальная школа драматической пьесы, Мемориальный музей Сринивас Маллиах (все — в Дели), Индийский национальный театр Даму Джхавери и Мансукха Джоши, коллекции Маратхского театра П.Л. Дешпанде, Малая балетная группа Шанти Бардана, различные труппы театра Парси в штате Махараштра, а также местные театры в южной Индии и другие. Кроме того, следует упомянуть и восстановленный на основе описаний, содержа-

щихся в «Натьяшастре», традиционный санскритский театр, построенный недавно на территории Национальной школы драмы.

Согласно официальной классификации, в Индии существует 23 типа музеев, лишь немногие из которых хранят материалы, имеющие отношение только к исполнительским искусствам. Однако постепенно растет понимание того, что необходимо создавать специализированные коллекции и музеи, посвященные не только традиционным исполнительским искусствам, но и близким к ним областям — связанным с ними либо вдохновленными ими, — таким, как изобразительные искусства, фотография, афиши, слайды, аудио- и видеозаписи, филателия и литература. Так, например, почтовое министерство периодически выпускает серии марок с изображением танца, масок, известных певцов. Есть немало художников и фотографов, чьи произведения свидетельствуют о непосредственном влиянии на них либо исполнительских искусств вообще, либо конкретных артистов.

Сбор материалов и помощь в расширении или организации таких музеев и коллекций осуществляется медленными темпами. Тем более достойны подражания усилия Делийской академии музыки, танца и драмы, Национального центра искусств Индиры Ганди, Национальной школы драмы и Национального центра исполнительских искусств, занимающихся комплектованием различных материалов в области исполнительских искусств, их каталогизацией и записью на микрофильмы.

За исключением отдельных, созданных государством учреждений, проявляющих дальновидность и умение смотреть вперед, большинство коллекций, связанных с исполнительскими искусствами и ремеслами, обязаны своим существованием немногим увлеченным людям, захотевшим удержать прошлое и сохранить индийское наследие минувших эпох во всем его богатстве и разнообразии. ■

Сотрудничество художественного музея со школами

Бьярне Сøde Функ
(Bjarne Sode Funch)

В целом ряде стран художественное образование медленно, но верно внедряется в школьную программу, заставляя пересмотреть роль художественного музея в обществе. Однако изменения, происходящие в партнерских отношениях школ и музеев, ставят довольно сложные проблемы, и для того чтобы сотрудничество было более эффективным, необходимо изыскивать новые подходы. Автор статьи — психолог, выпускник Копенгагенского университета — участвовал в качестве психолога-исследователя в осуществлении проектов Художественного музея Калифорнийского университета в Беркли, Метрополитен-музея и Музея современного искусства в Нью-Йорке, а в настоящее время проводит исследования в области художественного образования в Художественном музее города Эсбьерга, Дания.

Сотрудничество художественных музеев со школами с целью приобщения детей к изобразительному искусству — давняя традиция. Все больше расширяется сфера услуг, предоставляемых музеями школам, и сегодня партнерство художественных музеев со школами находится в той стадии, когда посещение музея рассматривается не как развлекательная экскурсия, а как существенный компонент художественного образования. В Великобритании, например, походы в музей всем классом являются обязательными, а во многих школах западных стран программа художественного образования, традиционно сводившаяся раньше к занятиям кружков рисования и живописи, включает теперь такие предметы, как художественный анализ и художественная критика, история искусств, эстетика. Новая тенденция в художественном образовании повышает значение посещения художественного музея целым классом, потому что это, как правило, единственное место, где дети встречаются с подлинными произведениями искусства.

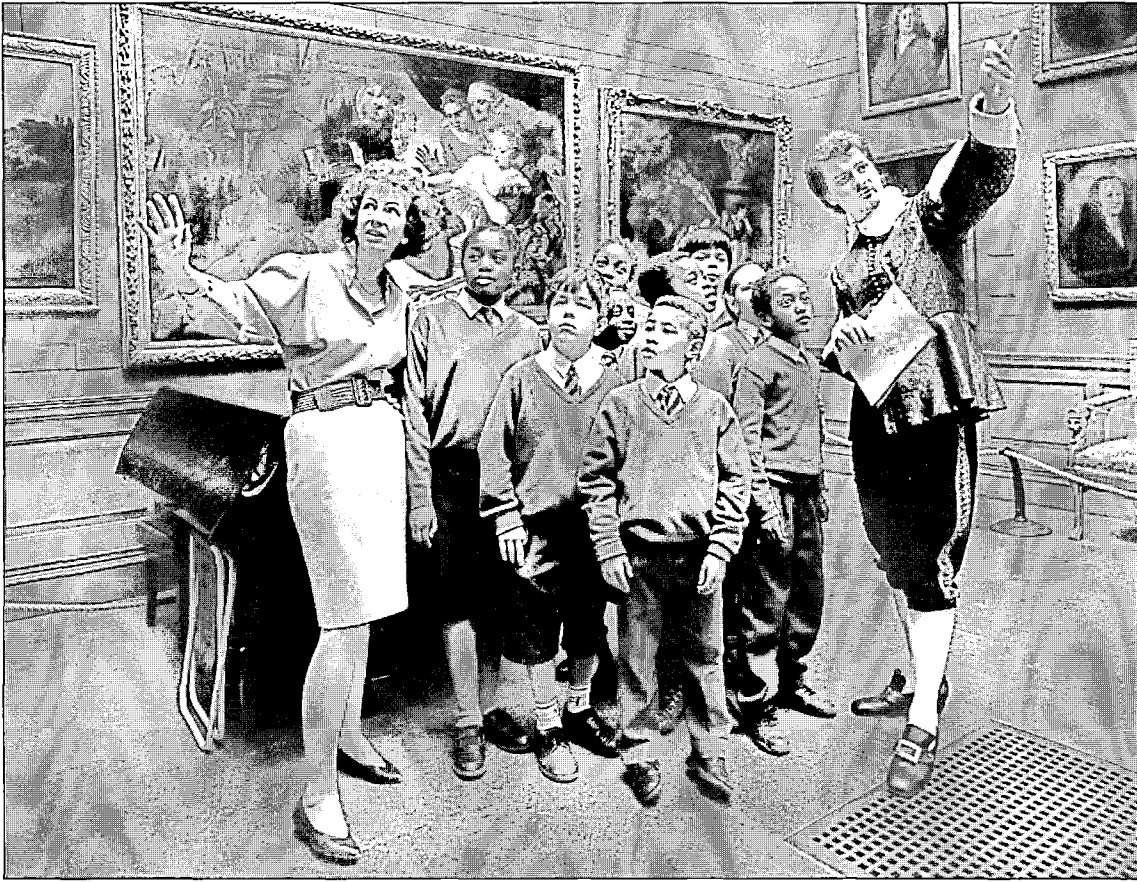
В соответствии с правительственным постановлением 1991 года в государственных школах Дании была введена именно такая концепция художественного образования. Новый предмет вначале назывался *forming* (творчество), а теперь — *billedkunst* (изобразительное искусство), хотя в программу включены все виды искусства, а не только изобразительное. В связи с правительственным постановлением Художественный музей в Эсбьерге провел исследование с целью выяснить, что он может сделать, чтобы наилучшим образом удовлетворять потребности школ своего района. Результаты исследования, основанного главным образом на опросах и беседах со школьными учителями, выявили ряд коренных проблем художественного образования, которые вряд ли могут быть решены силами самих художественных музеев и потребуют общей переоценки данного вопроса.

В настоящее время осуществлен ряд исследований, касающихся взаимодействия художественных музеев со

школами, к их числу относится и обследование, проведенное в США Денизой Стоун. Она обращает внимание на препятствия, с которыми сталкивается школьный учитель, использующий в своей работе художественные музеи¹. Одной из главных названных ею проблем является то, что для занятий выделяется слишком мало времени; однако доступ к художественным музеям осложняют также трудности с транспортом, нехватка средств на проведение экскурсий и отсутствие поддержки со стороны властей, а также недостатки учебного расписания. Большинство из опрошенных Денизой Стоун 524 учителей отметили, что они нуждаются в более полной информации о возможностях художественного музея и в помощи со стороны музейных педагогов.

Беседы с преподавателями искусства из начальных школ, расположенных неподалеку от Художественного музея в Эсбьерге, показали, что в Дании эти учителя испытывают те же трудности, что и их коллеги в США. Конечно, в каждой школе могут быть свои проблемы, но в качестве причин, препятствующих более частому посещению художественных музеев, как правило, указывались недостаток времени, ограниченность средств, трудности с транспортом, расписанием и отсутствием поддержки со стороны администрации. У учителей, которые регулярно принимали участие в семинарах, проводившихся художественным музеем, чтобы познакомить их с его собранием и временными выставками, не было никаких затруднений при установлении с музеем рабочих контактов, но они говорили о необходимости предоставления им учебных пособий, а также помещений в музее для проведения с детьми обсуждений и занятий творческих кружков.

Дальнейшему развитию контактов художественного музея со школами могла бы способствовать работа с руководителями школ, направленная на то, чтобы убедить их обеспечить необходимые для такого сотрудничества условия и средства. Однако беседы, проведенные с преподавателями изобразительного искусства в Дании,



© Len Cross, Dulwich Picture Gallery

свидетельствует о том, что положение в области художественного образования осложняется рядом сугубо педагогических проблем, гораздо более серьезных, чем материально-техническое обеспечение занятий. Вряд ли дополнительные средства помогут приобщению детей к искусству при отсутствии обоснованных образовательных целей и педагогических методов.

«Отрицание искусства»

Вопрос о месте искусства в обществе и о том, как оно воспринимается разными группами людей, слишком сложен, чтобы поднимать его в данной статье. Однако несколько примеров отношения к искусству в какой-то мере помогут пролить свет на главные проблемы художественного образования в школах. На отношении детей к изобразительному искусству негативно сказывается позиция «отрицания искусства» — так я называю склонность к неприятию изобразительного искусства на эмоциональном, когнитивном и поведенческом уровне, иными словами, нелюбовь к искусству, которая может варьироваться от активного отрицания до обычного равнодушия. Эта антипатия обычно обосновывается тем, что искусство якобы никчемное занятие, что оно аморально, что «это может сде-

лать и ребенок». В тех случаях, когда занимают не столь агрессивную позицию, искусство отвергается просто потому, что его находят непонятным и неинтересным. К сожалению, такая точка зрения широко распространена, и ее разделяют и некоторые руководители школ, и учителя, хотя они редко признаются в этом открыто.

Как свидетельствуют школьные программы, в учебных заведениях западных стран искусство котируется чрезвычайно низко. Этому предмету отводится слишком мало часов, а некоторые возрастные группы вообще не изучают его. Кроме того, преподавание ведется на очень невысоком уровне учителями, не получившими специальной подготовки. Опрошенные в Эсбьерге педагоги — специалисты по искусству рассказывали, что их коллеги, не имея никаких знаний в области искусства или интереса к нему, преподавали его только для того, чтобы выполнить свою норму часов. Проведенные опросы также показали, что во многих школах преподавание искусства страдает из-за трудностей с помещениями и средствами. В ряде случаев не доставало даже материалов, таких, как хорошая бумага и краски. Один учитель рассказал, что использование материалов строго нормировалось, иначе их

В своей программе художественного образования Далиджская картинная галерея, Лондон, использует разнообразные способы коммуникации, в том числе актеров, выступающих в роли художников, которые рассказывают школьникам о своей жизни, картинах и технике живописи.



Дети одного из парижских детских садов выбирают в школьной «Артотеке» понравившиеся им репродукции картин для их последующего обсуждения с учителем; репродукции можно на неделю взять домой.

не хватило бы до конца года. Руководители школ обычно объясняли подобную экономию ограниченностью школьного бюджета, однако, по словам одного учителя, «если класс отправляется на урок плавания, проблем с транспортом не возникает, но когда мы собираемся в художественный музей, в школьном бюджете не находится на это средств».

Даже в тех случаях, когда нет проблем ни с помещениями, ни со средствами, а уроки ведутся настоящими специалистами своего дела, преподавание искусства оторвано от школьной системы. Преподаватели других дисциплин редко принимают его всерьез, считая, что искусство — всего лишь времяпрепровождение, ничего не сулящее детям в будущем. Преподаватели искусства могут быть преданными своему предмету, признанными специалистами, но с ними почти никогда не советуются, не дают возможности проявить себя в областях, не связанных с их предметом. Как сказал один из учителей, «наши коллеги презирают нас, хотя никогда не скажут об этом вслух». Неудивительно, что подобное, пусть завуалированное отрицание искусства оказывает свое действие на детей и может на всю жизнь наложить отпечаток на их отношение к искусству. На помощь же родителей надеяться не приходится, поскольку, даже если они сами любят искусство, то обычно не придают особого значения его преподаванию в школе, поскольку не видят в нем никакой пользы для будущего своих детей.

Новая тенденция, состоящая в том, что в программу художественного образования включается художественная критика, история искусств и эстетика, — первый шаг на пути к тому, чтобы искусство получило в школах более высокий статус. В обществе, где умение работать с визуальными изображениями считается чрезвычайно важным, художественное образование сможет постепенно приобрести больший авторитет, если будет основано на научных дисциплинах, таких, как история искусств и философия.

Нынешнее состояние художественного образования в школах ставит перед художественными музеями серьезные проблемы. По каким темам и в каком объеме музеи способны обеспечить необходимую подготовку школьных учителей и сколько детей могут быть охвачены новой программой? Учитываемая распространенность позиции «отрицания искусства», музеи должны покончить с существующими мифами, предоставляя образовательные услуги, основанные на самом высоком уровне знаний. Лишь придерживаясь самых высоких стандартов, можно обеспечить приобщение детей к искусству таким образом, чтобы оно заняло подобающее место в их дальнейшей жизни. Для проведения исследований в этой области Художественный музей в Эсбьерге приступил к осуществлению экспериментальной программы: класс, состоящий из десятилетних учеников, проводит один учебный день в неделю в музее, где детям преподают искусство в рамках программы междисциплинарного обучения.

Мотивация: необходимость ясности и определенной цели

Среди широких слоев населения бытует мнение, что в музеях скучно. Когда американского писателя Нормана Майлера спросили, ходил ли он в детстве в художественные музеи, он ответил: «Да, но с таким настроением, с каким подростки ходят в школу. Неохотно, страдая от скуки. Ныла спина, я уставал, хотелось скорее выйти на улицу. Музеи тогда были мне непонятны»². Конечно, художе-

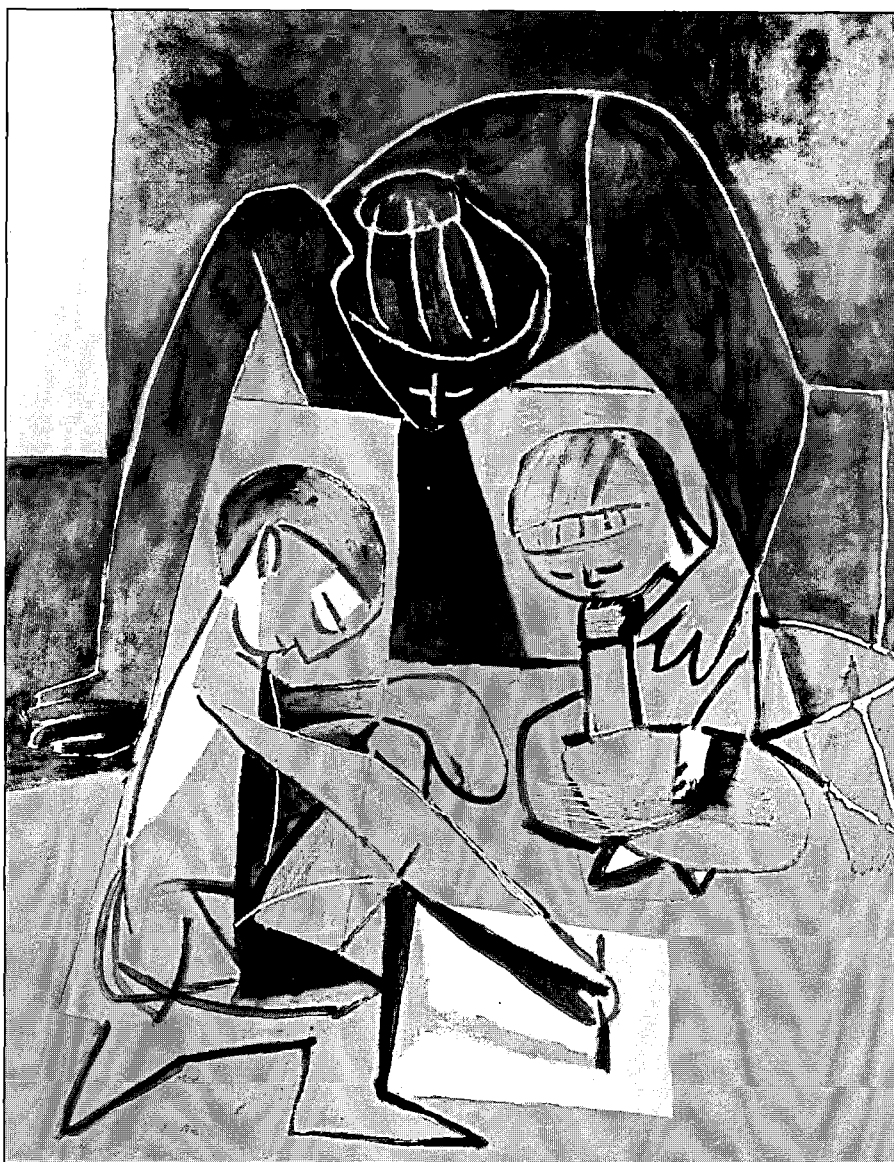
ственные музеи бывают недоступны для понимания многим людям, и особенно детям, именно в этом заключается главная причина того, что их считают скучными. Американский психолог Михай Чиксентмихай продемонстрировал, что, если хотят получать внутреннее удовлетворение от какой-то деятельности, она должна иметь ясные цели, обратную связь и обеспечивать выбор, соответствующий умениям и способностям данного человека. А поскольку цель посещения музея большинством школьных групп состоит лишь в осмотре выставки или какой-либо части постоянной экспозиции, легко увидеть, в чем здесь просчет. Не исключено, что подобный подход оправдывает себя, когда речь идет о всегдаших музеев, но неопределенность целей подобного посещения мешает сделать его привлекательным для группы детей, возможно впервые пришедших в художественный музей. Они не будут знать, на что нужно обратить внимание, и необходимой обратной связи не произойдет. Такая ситуация является благодатной почвой для закрепления отрицательного отношения к искусству.

Проблема мотивации может быть решена лишь с помощью определенной установки на посещение. Это, в сущности, вопрос правильного понимания подлинного произведения искусства каждым ребенком в отдельности, а также вопрос подготовки детей к посещению музея и включения такого посещения в учебный план.

Какая из функций художественного музея более всего важна для художественного образования в школе? Беседы, проведенные музеем в Эсбьерге, показали, что среди школьных преподавателей искусства на этот счет не существует единого мнения. Одни хотят, чтобы дети чувствовали себя в художественном музее свободно и комфортно, а само посещение стало бы для них волнующим и радостным событием. Другие стремятся почерпнуть вдохновение в творчестве известных художников и встретиться с педагогами музея — специалистами в области визуальных искусств. Лишь

очень немногие учителя говорят о важности произведений искусства, но, когда их спрашивают о значении искусства для детей, ответы бывают очень разными, что во многом отражает отсутствие ясности в том, что же такое художественное образование. Некоторые учителя заостряют внимание на вопросах техники, заявляя, что дети учатся писать картины, глядя на произведения искусства. Они часто высказывают пожелание, чтобы музей имел своего художника, работающего на глазах у посетителей и

Индивидуальное восприятие искусства в семье: картина Пабло Пикассо Клод за рисованием ("Claude dessinant"), холст, масло, 1954 год.



© Musée Picasso, Paris Photo R.M.N.

таким образом демонстрирующего технику живописи. Часть учителей на примере произведений живописи объясняют детям, как строится картина, что такое линия, цвет, форма и т.п.; по их мнению, необходимо, чтобы в музее существовали специальные мастерские, где дети могли бы сами заниматься творчеством и попытаться воплотить в своих произведениях то, что они видели в залах. Другой подход, связанный с иконографическим анализом, исповедуют те учителя, которые предпочитают, чтобы не они, а педагоги музея знакомили школьников с его коллекцией. Есть еще небольшая группа учителей, ратующих за экспериментальный подход к знакомству с искусством, либо не слишком хорошо представляя себе, что это такое, либо надеясь, что анализ произведений искусства так или иначе воспитает в детях непосредственное и личное отношение к искусству.

Работающим в художественных музеях педагогам часто не терпится приобщить публику к чисто профессиональным искусствоведческим проблемам. Конечно, вопросы подлинности и стиля, символика и исторические параллели представляют всеобщий интерес, но вряд ли подходят для первого знакомства ребенка с образительным искусством. Восприятие искусства — это осмотр и анализ произведения с точки зрения посетителя. И совершенно естественно, что понимание произведения искусства посетителем сильно отличается от его профессиональной интерпретации и интеллектуального осмысления. Конечно, немецкий искусствовед и один из наиболее авторитетных музейных педагогов XIX века Альфред Лихтварк знал, что упражнения, которые он предлагает использовать при осмотре произведений искусства, вовсе не обеспечивали настоящего художественного восприятия. По той же причине он был против преподавания истории искусства в школах, так как там нельзя показывать подлинные произведения искусства. А вот что говорит об этом английский искусствовед и педагог сэр Кеннет Кларк: «Часто считают, что образовательная ценность произведений искусства заключается в

знании о них, а не в непосредственном соприкосновении с ними. Конечно, это заблуждение, своего рода подмена цели средствами»³.

Чтобы прослушать концерт для скрипки Мендельсона, нужно потратить полчаса, чтобы прочитать *Снежную страну* Ясунари Кавабаты — два часа, а как долго нужно осматривать картину Ван Гога *Подсолнухи*? Обычный посетитель музея тратит на каждую картину в среднем несколько секунд, но, разумеется, беглый осмотр экспозиции не имеет ничего общего с настоящим изучением произведения искусства. Почувствовать произведение искусства — не значит просто осмотреть картину и понять, что на ней изображено, или даже испытать вызванное ею волнение; это прежде всего вопрос экзистенциальной причастности к теме, занимающей большое место в жизни данного посетителя. Такая сугубо личная связь между произведением искусства и человеком является очень важной в вопросе оценки искусства, именно она должна быть главной целью художественного образования. Обеспечение таких условий, при которых дети могли бы рассматривать определенное произведение искусства, причем так, чтобы их никто не отвлекал от этого занятия в течение довольно длительного времени, имеет огромное значение на начальной стадии всякого художественного образования. Для его осуществления вполне можно использовать идею «музея одной картины»⁴. Кроме того, на этапе приобщения к искусству необходимо учесть возможности психологического воздействия данного произведения искусства, с тем чтобы оно воспринималось посетителем как что-то важное именно для него и обогащало его.

Часто можно слышать, что партнерство художественного музея и школы находится в критическом состоянии, вывести из которого его может лишь более тесное сотрудничество и дополнительное финансирование. Однако исследование, осуществленное в Художественном музее Эсбьерга, свидетельствует о гораздо более

серьезных проблемах. Если мы хотим упрочить связи художественных музеев со школами, то сегодня самая важная и неотложная задача состоит в том, чтобы определить, что же такое художественное образование, укрепить его теоретическую базу и сделать преподавание более целенаправленным. ■

Примечания

1. Denise L. Stone, "Elementary Art Specialists' Utilization of the Art Museum: A Survey", *Visual Art Research*, Vol. 18, No. 1, 1992, pp. 72—81.
2. Pete Hamill, "Kindred Spirits: Mailer and Picasso" (interview with Norman Mailer), *ARTNews*, Vol. 94, No. 9, p. 210.
3. Kenneth Clark. "The Ideal Museum", *ARTNews*, Vol. 52, No. 9, pp. 83—4.
4. См.: Сазонов В. Музей одной картины: Интервью с В.П. Сазоновым, директором Пензенской областной картинной галереи им. К.А. Савицкого. "Museum". 1986. № 152. С. 45—48.

Новый тип музейной сети во Франции: Музеи местной культуры и техники Франш-Конте

Филипп Меро
(Philippe Mairoit)

В промышленно развитом районе на востоке Франции создана сеть музеев, для которых характерен новаторский подход к показу местной экономической и социальной истории. Автор статьи с 1988 года занимает должность директора Музеев местной культуры и техники Франш-Конте, а также читает лекции по музеологии в университете этой исторической области. Он является президентом Национальной федерации экомузеев и музеев социальной истории (Fédération Nationale des Ecomusées et des Musées de Société).

Музеи местной культуры и техники Франш-Конте представляют собой местную сеть музеев, которые, вместе взятые, показывают и объясняют своим посетителям — их число ежегодно составляет 220 тыс., — как используются и преобразуются природные ресурсы и ландшафты исторической области Франш-Конте, района Восточной Франции. Музеи знакомят с историей угледобычи и производством стекла, чугуна, соли, керамики и шерри-бренди; они дают представление о методах точения по дереву, о продукции из стали, об изготовлении изделий из пластмассы способом литья под давлением, о косах и коробках из древесины хвойных деревьев. Мастерские ремесленников, сохраненные или восстановленные промышленные здания, кинофильмы и экспонирующиеся коллекции — все это рассказывает об истории местных технологий и культур и углубляет наше понимание данного района. В настоящей статье я кратко остановлюсь на целях и на новых направлениях в развитии музея такого типа, находящегося на этапе становления, — небольшого, по-юношески смелого и своеобразного.

Изучая промышленное и этнографическое наследие

Эта управляемая из единого центра сеть музеев была создана в 1978 году по инициативе государственных властей (как страны, так и района), а не в ответ, как это часто бывает, на просьбу местных представителей. Она преследует цель показать экономическую историю и этнографическое наследие района Франш-Конте, в частности характерные для него уникальные формы индустриализации. В ее задачу не входит ни восхваление и прославление окончательной победы промышленности и научного прогресса, ни создание гипотетических реконструкций традиционных методов. Данная сеть музеев скорее стремится привлечь внимание к важным процессам и памятникам, которые свидетельствуют о непрекращающихся усилиях промышленности района приспособиться к меняющимся условиям.

Деятельность, осуществляемая музейной сетью, включает организацию научных исследований в области истории, этнографии и техники и публикацию результатов этих изысканий, которые могут содействовать развитию и финансированию проводимых реставрационных работ, а также различной экспозиционной деятельности, демонстрации фильмов и осуществлению других мероприятий. Здания не рассматриваются лишь как образцы архитектуры, а ценность коллекций не ограничивается лишь их эстетическими достоинствами или даже тем местом, которое они занимают в истории техники. Цель заключается в том, чтобы возбудить любопытство, связывая различные памятники наподобие глав книги. Мы хотим, чтобы предметы и здания заговорили, чтобы они могли рассказать о себе и друг о друге новым языком, исполненным иного, более глубокого смысла, рожденного отношениями между ними. Организация музейной сети продумана таким образом, чтобы ее элементы служили свидетельством жизни мужчин и женщин в сменявшихся друг друга социальных условиях, на определенных этапах развития общества. Мы считаем это исключительно важным для того, чтобы музеи техники могли в полной мере выполнять отведенную им роль учреждений, повествующих о жизни людей и общества. Они должны проливать свет на непрерывные отношения между местной общиной, ее прошлым и характерными для нее традиционными методами, способствуя таким образом внесению значительного вклада в ее развитие.

Каждый, кто хочет изучать техническую культуру старинных памятников в неразрывной связи с технической, символической и экономической историей определенной социальной группы, естественно, вынужден контактировать с ныне действующими фирмами и предприятиями. Но почему мы должны ограничивать наши интересы гребными колесами и изделиями далеких времен, когда хотим оценить и объяснить культурное значение того или иного предприятия и понять методы и трудовую деятель-

ность людей как отдельную культуру и неотъемлемую часть нашей общей культуры? На наш взгляд, невозможно понять и в полной мере овладеть ныне существующими методами в отрыве от условий их возникновения и ранней истории бытования.

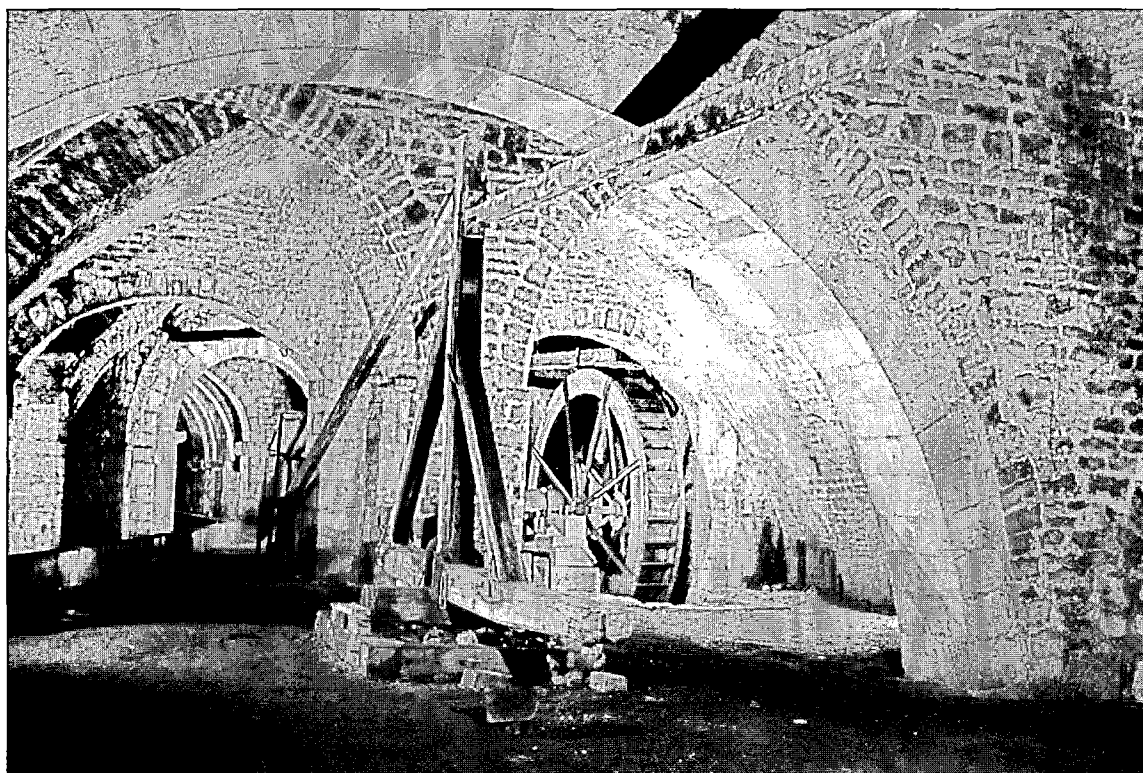
Вот почему в последнее время мы обратили внимание на работающие промышленные объекты, которые способствуют более глубокому пониманию нашей промышленной истории. Мы подписали с различными фирмами соглашения о проведении ими этнографических исследований, посвященных передаче технических знаний. Их результаты опубликованы, а о самих исследованиях рассказывают фильмы и экспозиции, развернутые в открытых для публики помещениях предприятий и финансируемые соответствующими фирмами. Благодаря проведению такой политики в последние годы четыре действующих предприятия принимают как исследователей, так и широкие слои посетителей.

Сеть объектов

Сеть включает ряд промышленных предприятий и мастерских. Фужероль, славящийся своими ландшафтами и вишневыми садами, с XVII века специализируется на производстве вишневого ликера и может похвалиться экомузеем, управляемым местными жителями. Фабрика по производству керамики в Салене, на которой работает 180 человек, является последним представителем важной отрасли, давно созданной в районе. Двести семьдесят рабочих стекольного завода в Пассаван-ла-Рошере сегодня заняты на производстве, возникшем еще в XV веке. Наряду с открытым для посещения стеклодувным цехом, где используются традиционные методы дутья, на заводе имеется также автоматизированный участок производства.

Особый интерес представляет металлургический завод в Сиане. Он до сих пор действует, хотя практически не модернизировался с 1813 года. Его

Водяное колесо насосной системы для откачки соленой воды в соляной шахте в Салене.



© The Franche-Comté Museums of Local Culture and Techniques

основной агрегат, цилиндрический прокатный стан, был установлен в 1903 году. Дома рабочих и особняк, построенный в неопалладианском стиле (копия находящейся близ Виченцы виллы «Ротонда»), с прилегающим парком довершают архитектурный пейзаж этого удивительного места. Сиан позволяет нам поставить под сомнение понятие технической отсталости: хотя сторонники передовых идей могут почувствовать соблазн назвать подобный прокатный стан устаревшим и пригодным лишь для экспонирования в музее, экономические достижения предприятия доказывают, что этот агрегат по праву занимает свое место на рынке. Сиан также дает нам возможность понять, как опыт и мастерство местных рабочих были переданы марокканской общине, созданной в 1970 году. Знакомство с этим объектом способно удержать нас от поверхностных рассуждений — предаемся ли мы тоске по славному прошлому, которое уже никогда не вернется, потворствуем ли местному шовинизму, восхваляем ли прогресс или с удовольствием рассуждаем о методах производства безотносительно к экономическим, социальным и символическим условиям их существования.

На каждом из этих предприятий этнограф работал в среднем от шести месяцев до двух лет. По завершении исследований, проводившихся на трех последних объектах, их результаты нашли отражение в экспозиции, организованной в помещениях фирмы, о них сняли фильм, была выпущена посвященная им публикация и сделаны фотографии. Экспонаты рассказывают об истории создания и жизни предприятия, о сохраняемых ее работниками техническом мастерстве, ценностях и традициях.

Одно из основных преимуществ данной акции состоит в том, что она не только вызывает интерес промышленников к их собственному наследию, но и привлекает внимание той части публики, которая обычно не ходит в музеи. Посетителем может оказаться человек из числа тех 70 процентов французского населения, которые ни разу не бывали в музее. И вот он заходит в

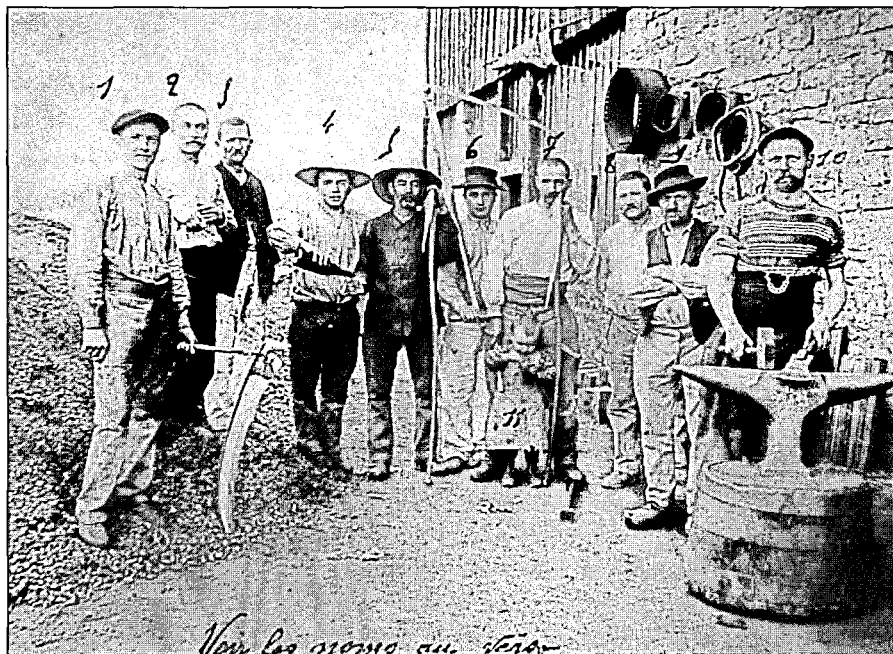


© Catherine Gardone, Gordes

магазины, принадлежащие фирме, с намерением сделать выгодную покупку, а вместо этого видит старинные предметы, знакомится с историей предприятия и сталкивается с работающими там людьми. Здесь он получает возможность сравнить мастерство последних с мастерством гончара из народа бамбара или кузнеца из народа догон.

В горах в Муарансе, занимающих часть территории департамента Юра, где развиваются родственные виды деятельности — точение по дереву и строительство коттеджей, — расположен Дом игрушек. На его базе было начато осуществление проекта, но не представителями культурных кругов, а скорее заводами — изготовителями игрушек, производящими 50 процентов всей этой продукции, выпускающейся во Франции. Первоначально проект преследовал экономическую цель: содействовать созданию зрительного образа фирменных французских игрушек, имеющих товарный знак. Музей знакомит с традиционными методами изготовления игру-

Фабрика по производству керамических изделий в Салене; фильтр-прессы.



Рабочие завода по производству режущих инструментов в Нанс-су-Сент-Анн, 1905 год.

шек и делает попытку рассказать о технических и социальных изменениях, в результате которых данный сектор из отрасли, связанной с лесной промышленностью, превращается в отрасль промышленности, основывающуюся на производстве пластмасс. Игрушки в музее показаны как предметы материальной культуры, служащие выражением ценностей, идей и отношений и формирующие поведение растущих мальчиков и девочек.

Следующие предприятия образовали первоначальную сеть зданий, составляющих промышленное наследие: завод по производству режущих инструментов в Нанс-су-Сент-Анн, вплоть до 1969 года изготавливавший серпы и резцы; эксплуатировавшаяся на протяжении столетий солеварня в Салене, важнейший в Европе памятник промышленной археологии; музей, созданный в сельской кузнице, в Этюэффоне; надшахтное здание и музей угледобычи в Роншане, последние свидетельства развивавшейся здесь в период с XVIII века до 1958 года угледобывающей промышленности; музей в Буа-д'Амоне, который рассказывает об изготовлении коробок из древесины хвойных деревьев.

По мере того как посетители посещают один объект за другим, перед ними разворачивается грандиозная картина трудовой деятельности и со-

циальных условий на протяжении длительного времени — от средневековья до сегодняшнего дня. Перед ними проходит история развития района Франш-Конте, которая характеризовалась как продолжительными периодами сохранения и обеспечения преемственности традиций, так и неожиданными разрывами с прошлым. Посетители становятся свидетелями диалога культур с их окружением и населением соседних районов, они узнают, какими путями шло распространение навыков, перемещение населения и движение капиталов. Сейчас еще ряд предприятий хотят присоединиться к уже существующей сети, и это будет следующий шаг в нашем развитии.

Мужчины и женщины, жители Франш-Конте, изыскивают собственные пути решения проблем, с которыми приходится сталкиваться общине, с тем чтобы обеспечить ее непрерывное существование. Это находит отражение в их отношениях между собой и с теми, кто проживает за пределами экономического района Франш-Конте, в выборе технических, социальных и символических решений. Именно поэтому представляется возможным и даже полезным сравнить сложившуюся в районе практику с методами, ставшими известными благодаря этнографическим и историческим исследованиям. Это позволяет установить плодотворный диалог между частным и общим, между общеизвестным и непознанным, что способствует пониманию других культур. Данный сравнительный подход, на котором основывается этнография как наука, имеет неоспоримую образовательную ценность.

В ходе знакомства с каждым из объектов поднимаются вопросы, связанные с современностью. Посетители могут увидеть модели, понаблюдать за действиями квалифицированных рабочих и посмотреть аудиовизуальные программы, что позволяет, например, проследить связь турбины в Нанс-су-Сент-Анн или насосной системы для откачки соленой воды в Салене с комплексом взаимоотношений, существующих между естественными науками, техникой и обществами, с условиями,

необходимыми для появления и внедрения нововведений, с современным развитием соответствующих областей техники и с научными законами, которые объясняют их и облегчают их понимание.

Создание и интерпретация

Музеи, объединенные в сеть, зачастую привлекают к своей деятельности творческих работников, таких, как фотографы, писатели, графики и дизайнеры. Научная мысль представляет собой всего лишь одну из форм знания, и, на наш взгляд, музеи только выиграют от противопоставления различных подходов и взглядов на вещи, что будет способствовать большей информированности публики и более полному пониманию — причем не сконцентрированным только на прошлом — этих памятников и предметов. Хотя экспонируемые предметы рассматриваются главным образом как документальные свидетельства, дающие возможность почерпнуть новые знания, их, кроме того, можно представить таким образом, чтобы они производили эстетическое и эмоциональное впечатление, что практически не имеет ничего общего с их первоначальным предназначением.

В своих исследованиях и попытках воссоздать культурную историю мы придаем особое значение аудиовизуальным методам, поскольку они дают возможность зафиксировать жесты и речь. Фильмы позволяют нам — непосредственно на месте либо с помощью телепередач или кабельного телевидения — сообщать о результатах наших исследований путем представления их в визуальной форме, понятной широкой аудитории, что служит прекрасным дополнением выставок и научных публикаций. Мы предпринимаем специальные усилия, чтобы показать их туристам, постояльцам гостиниц и кемпингов, а также школьникам. Эти видеоматериалы составили серию примерно из тридцати фильмов, названную «Люди здешних мест».

Как уже отмечалось выше, подавляющее большинство французов никогда

не ходит в музеи, и это обстоятельство относится к числу проблем, которые нам предстоит решать. Наша основная задача состоит в том, чтобы сохранять, изучать и защищать наше наследие. Тем не менее на нас лежит и ответственность перед обществом за то, чтобы привлекать в музеи более широкие слои публики и давать посетителям возможность открывать для себя вверенное нашим заботам наследие.

Музей не может считаться полноценным учреждением, если в нем нет посетителей. Наследие отчасти утрачивает свой смысл, если его никто не видит, если оно не является символической собственностью каждого человека. Таким образом, работа с широкой публикой и стремление сделать все, чтобы музей занимал более значительное место в жизни общества, составляют важную часть нашей деятельности.

Предметы из коллекции напоминают пьесу или партитуру музыкального произведения: если они не исполняются, то обречены покоиться на архивных полках в ожидании своего дотошного исследователя. Они найдут своего режиссера или исполнителя, если творцам будет что сказать об этих произведениях. Предмет или памятник материальной культуры не подвластен времени; если он окажется непонятым, то вернется в архив, из которого когда-то был в одночасье изъят. И наоборот, наша работа по его интерпретации связана с конкретным временем, конкретным периодом, поэтому присущие этому периоду сомнения, убеждения, страхи или определенность находят отражение в предмете. Если верить такому человеку, как известный дирижер Никола Арнонкур, то современная интерпретация старинных музыкальных произведений не является точным воспроизведением оригинала; напротив, сегодня эти произведения должны исполняться так, чтобы они воспринимались слушателями как живая музыка. Именно в этом заключается наша цель, когда мы имеем дело с предметами и зданиями промышленного и технического назначения, доставшимися нам от прошлого. ■

Радиочастотная идентификация как перспективный метод музееологических исследований

Виктория Е. Роузер
(Victoria E. Roeser)

Радиочастотная идентификация предполагает комплексное использование считывающего устройства, излучающего низкочастотное магнитное поле, и пассивного приемника, который называется приемоответчиком. Этот новый метод уже был по достоинству оценен в промышленности, а совсем недавно он применялся в ходе осуществления экспериментального проекта по задержанию лиц, похищавших мотоциклы, и по обнаружению угнанных транспортных средств. Виктория Е. Роузер, руководитель отдела маркетинга компании «Электроник айдентификайшн дивайсис лтд.», рассказывает о возможных областях применения этого метода в музеях.

Сохранение коллекций и забота о них, являющиеся первоочередными задачами большинства музеев, требуют значительных затрат как финансовых средств, так и времени. Выбор наиболее приемлемой системы зависит от ряда факторов: она должна не только быть рентабельной, но и способствовать решению проблем идентификации, установления подлинности, каталогизации и обеспечения безопасности произведений искусства.

В настоящее время многие музеи используют для составления каталогов своих коллекций лазерно-дисктовую технологию, что предполагает перевод слайдов сфотографированных произведений искусства на лазерный диск. Этот метод может потребовать больших затрат времени и оказаться дорогостоящим, особенно в тех случаях, когда музей пополняет свои коллекции уже по завершении работы с диском.

Другая система, предполагающая использование видеокамеры, соединенной с главной ЭВМ, дает возможность автоматически заносить информацию на диск, исключая необходимость переводить данные с одного носителя на другой. Несмотря на очевидные преимущества такого метода, позволяющего иметь изобразительную документацию о произведениях искусства, он не способен удостоверить их подлинность, когда они перемещаются из страны в страну, из музея в музей или из зала в зал. В случае похищения произведения искусства видеозображение или слайд могут лишь помочь властям в его поисках, причем только в том случае, если оно не подверглось переделке. Например, от изобразительной документации будет мало толку, если полотно было вынута из оригинальной рамы и вставлено в другую, чтобы таким образом замаскировать его.

Более того, если музей передает произведения искусства на временное хранение другому учреждению, он может получить обратно похожую на подлинник копию, чего хранитель, возможно, и не сумеет сразу распознать. Точно так же, если похищают

никогда ранее не экспонировавшийся предмет, который хранился в самом труднодоступном месте запасника, то сотрудники музея могут и не обнаружить пропажу, пока не станет слишком поздно. Использование видеозображений для документирования предметов, входящих в состав музейного собрания, и их местоположения не позволяет окончательно решить проблемы, связанные с подделками и кражами. Поэтому у музея есть только один выход — приобретать дополнительное оборудование для обеспечения безопасности коллекции.

Для предупреждения краж и актов вандализма музеи используют традиционные системы тревожной сигнализации. Недостатком таких систем является как то, что их содержание требует немало времени и денег, так и их ненадежность в случаях резких колебаний мощности в сети или перебоев в подаче электроэнергии. Можно также нанять охранников, которые будут обходить залы днем и ночью, чтобы удостовериться в том, что ничего не украдено и не повреждено. Однако в настоящее время не существует оперативных систем внутреннего учета, способных контролировать их передвижения и действия. Для осуществления непрерывного контроля можно использовать видеокамеры, но просмотр видеозаписей на следующий день является бесполезной тратой времени.

Еще одна проблема, встающая при работе с коллекциями, связана с обеспечением контролируемого доступа в запирающиеся хранилища. Обычно музеи используют для идентификации видеокамеры и/или карточки с магнитной полосой, которую работник должен вставить в считывающее устройство, чтобы открыть дверь. Однако видеокамеры часто дают сбой, да и к тому же их несложно вывести из строя. Не всегда оказывается удобным использовать карточку с магнитной полосой, чтобы получить доступ в помещение: например, если работники несут произведение искусства или другие предметы, им приходится прежде чем войти в зал, поставить их, вместо того чтобы просто войти внутрь.

Даже в наш компьютерный век работа по каталогизации и инвентаризации произведений искусства и документированию всех относящихся к ним сведений представляется трудной задачей. Никакое имеющееся программное обеспечение не способно предотвратить того, что при занесении данных будет допущена ошибка: любой человек — начиная от интернов, работающих в музеях летом, и кончая самым опытным хранителем — может неправильно прочесть инвентарный номер, и вся заносимая после этого информация будет, по принципу домино, носить ошибочный характер. Самым надежным способом ускорить процесс инвентаризации и гарантировать точность каталогизации могло бы стать хранение инвентарных номеров в источнике, который не требует внесения данных.

Последняя проблема связана с приобретением культурных ценностей. Бремя представления доказательств, как правило, лежит на покупателе, который должен подтвердить, что он проявил усердие, пытаясь удостовериться в том, что предмет не был украден. Камнем преткновения при использовании такой процедуры доказывания может стать то обстоятельство, что различные произведения искусства требуют различной степени усердия. Но всегда остается один вопрос, который покупатель не задает, поскольку «недостаточно умен для этого». А он касается бесконечной цепи судебных исков, которые могут свалиться на него. Если бы существовал общепринятый метод установления прав собственности, то законный покупатель мог бы определить статус произведения искусства до его приобретения. Законный владелец сохранял бы право собственности на него даже в том случае, если бы похитители подвергли его незначительной переделке.

Система многоцелевого назначения

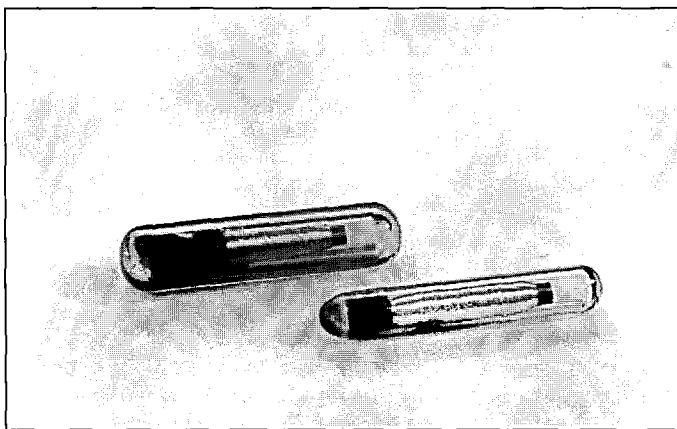
Радиочастотная идентификация (РЧ/ИД), осуществляемая с помощью опознавательных маркировочных знаков и переносного или стационарного считывающего устройства, по-

зволяет решать проблемы каталогизации, инвентаризации, установления подлинности, контроля за доступом в помещения и предупреждения краж с помощью единой системы. Эти маркировочные знаки, известные также как приемопередатчики, в зависимости от их назначения имеют разнообразную форму и различные размеры, но все они выполняют одну и ту же функцию.

Когда речь идет об идентификации произведений искусства, то система основывается на том, что к каждому полотну прикрепляется маленький пассивный приемопередатчик. Он выглядит как крошечная шишечка, и его легко замаскировать таким непрозрачным веществом, как краска. Техническая прочность эпоксидного клея, которым приемопередатчик крепится к картине, не позволяет удалить устройство, не причинив вреда самому полотну и не расстроив цели кражи — продать невредимое произведение искусства.

Что касается статуэток, то в основании такого произведения можно просверлить крошечную дырочку и поместить в нее опознавательный маркировочный знак, а затем зашпаклевать отверстие. Приемопередатчик невозможно разрушить, а его сигналы можно принимать в любом месте, поскольку они распространяются во всех направлениях и проникают через большинство материалов — ткани, дерево, штукатурку, даже бетон, — за исключением некоторых

Для идентификации произведений искусства используется система, основанная на применении маленького пассивного приемопередатчика, прикрепленного к каждому полотну.



Фотография предоставлена автором

металлов. Так как он работает без батарейки, срок его действия не ограничен. Он надежен, влагонепроницаем, его невозможно подделать или скопировать, потому что он запрограммирован с помощью уникального кода, защищенного от подделок. Когда работающее от батарейки переносное считывающее устройство посылает сигнал приемоответчику, последний приводится в действие и передает обратно код, который заносится в память считывающего устройства вместе с указанием даты и времени суток. Зафиксированные данные можно затем загрузить в компьютер или рабочую станцию; указатели также могут быть загружены из базы данных в считывающее устройство.

Аппаратные средства РЧ/ИД могут работать во взаимодействии с компьютерной системой музея. Уникальный, заранее запрограммированный код, содержащийся в приемоответчике, способен эффективно заменить нанесенный вручную инвентарный номер, что исключает возможность человеческой ошибки при каталогизации или инвентаризации.

Для решения проблем, связанных с незаконной торговлей произведениями искусства, можно создать систему, аналогичную законам США о регистрации похищенных ценностей в рамках совокупности правовых норм, регулирующих права собственности; на основании такой системы добросовестные покупатели будут уведомляться об украденных ценностях. Международная судебная канцелярия по учету утраченных произведений искусства может создать международную базу данных для владельцев всех видов художественных ценностей, которые оснащены приемоответчиками. Лица, желающие защитить право на свою собственность в случае кражи, могут зарегистрировать ее. Затем, чтобы до акта купли-продажи можно было убедиться в обоснованности передачи правового титула (или права собственности), все потенциальные продавцы и покупатели произведений искусства могут провести должное «изучение правооснования», которое состоит в сканировании

произведения с помощью считывающего устройства и в сравнении установленного при этом номера с номерами, занесенными в международную базу данных. После это судебная канцелярия может по факсу передать покупателю и продавцу подтверждение прав собственности. Последующие владельцы могут вносить изменения в базу данных столько раз, сколько это произведение будет продаваться.

Данный способ, возможно, позволит ликвидировать проблему субъективного подхода к тому, насколько добросовестно покупатель интересовался правовыми вопросами до приобретения им произведения искусства. Потенциальный покупатель, получивший уведомление о том, что произведение было украдено, не может считаться лицом, совершающим добросовестную сделку или законную покупку. Обязательство подтвердить источник приобретения собственности позволяет получить «непосредственные сведения», которые могли бы помочь высшим должностным лицам, старающимся урегулировать вопрос о законе о сроках исковой давности (или законе о сроках давности уголовного преследования), распространить его действие на все иски, поданные в отношении украденных художественных ценностей.

С помощью метода РЧ/ИД можно также установить лицо, которое вошло в определенное помещение, и точное время, когда это произошло. Это обеспечит строгий контроль за зонами ограниченного доступа, а также личный учет. Стационарное считывающее устройство с объемом памяти, позволяющим хранить в его базе данных тысячи точных инвентарных номеров, может открывать и закрывать замки в хранилищах, где находятся произведения искусства. Каждому сотруднику музея может быть выдана идентификационная карта (удостоверение личности) размером с кредитную карточку с диапазоном считывания до нескольких метров.

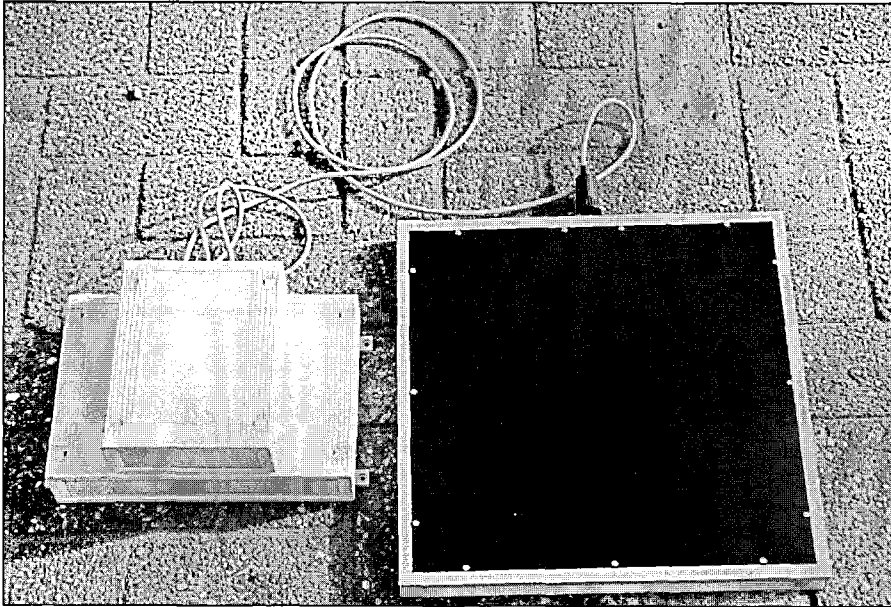
Лица, не работающие в музее, например историки искусства и ученые, которым разрешен доступ в некото-

рые зоны, могут получать «гостевые» карточки. Чтобы пройти в помещение, они должны предъявить карточки в пределах диапазона считывания считывающего устройства, которое занесет в свою память дату, время и данные о личности вошедшего человека. Если какой-либо человек покидает контролируемую зону, унося с собой произведение искусства, к которому прикреплен приемоответчик «неидентифицируемый-400», то считывающее устройство распознает несанкционированный код и включит сигнал тревоги, предупреждающий сотрудников музея о том, что из его помещений выносятся экспонаты.

Аналогичным образом стационарные считывающие устройства могут быть установлены при входах и выходах из музея для обеспечения двойного контроля. Их можно заранее запрограммировать таким образом, чтобы они принимали опознавательные коды сотрудников музея, как это делается в помещениях ограниченного доступа, и отвергали любые другие коды, запуская сигнал тревоги, если кто-то пройдет. Таким образом, если посетитель или сотрудник покидает музей, прихватив с собой произведение искусства с прикрепленным к нему миниатюрным приемоответчиком, то он будет немедленно задержан.

Чтобы гарантировать подлинность предметов во время их «путешествия» по ряду музеев, можно проводить сканирование произведений искусства с прикрепленными к ним приемоответчиками до и после их прибытия в каждый из музеев. Это позволит удостовериться в том, что перевозятся именно подлинники. Музей — владелец таких предметов может по своему усмотрению в любой момент потребовать подтверждения кодовых номеров приемоответчика с указанием даты и времени суток.

Для принятия дополнительных мер безопасности система пассивных приемоответчиков может контролировать действия работников службы охраны — действительно ли они совершают обход залов в соответствии с установленным порядком. При-



Фотография предоставлена автором

еомоответчики размером с пуговицу можно вмонтировать в стены в экспозиционных залах и замаскировать их с помощью краски или замазки. При проведении ночных обходов сотрудники охраны должны «сканировать» стены в соответствующих местах с помощью переносного считывающего устройства. Утром они сдают считывающие устройства, в памяти которых хранится вся информация, содержащая код, а также время и дату считывания. Естественно, что в случае обнаружения слишком больших временных интервалов между считываниями руководство музея поймет, что сотрудник службы охраны не проверил определенный зал в определенное время. Подобный метод повышения безопасности путем «сканирования стен» является для музея малозатратным и позволяющим экономить время способом осуществления контроля за службой охраны.

Музей может также использовать для обеспечения сохранности особо ценных предметов систему тревожной сигнализации на основе пассивных приемопередатчиков вместо традиционных систем тревожной сигнализации. Для этого достаточно прикрепить приемопередатчик к основанию произ-

ведения искусства, а стационарное считывающее устройство, оборудованное тревожной сигнализацией, вмонтировать в пол. Система работает непрерывно до тех пор, пока приемопередатчик находится в установленном диапазоне. Если предмет будет изъят из зоны считывания, устройство зафиксирует потерю приемопередатчика и включит сигнал тревоги. Такая система не нуждается в ремонте и содержании, а также в специальном персонале, осуществляющем круглосуточный контроль за участком.

Музейным хранителям и руководителям, отвечающим за работу с коллекциями, надлежит решить, настало ли время для оснащения произведений искусства каким-либо постоянным опознавательным устройством в целях их защиты. Многие поддерживают ту точку зрения, что внешний вид произведений искусства ни в коем случае не должен изменяться, даже если речь идет об обеспечении их безопасности. Однако, учитывая то, что проблема краж стоит в международном масштабе, а использующиеся ныне методы обеспечения безопасности неэффективны, музеи могут по достоинству оценить эту технологию. ■

Стационарное считывающее устройство с объемом памяти, позволяющим хранить в его базе данных тысячи точных инвентарных номеров, может открывать и закрывать замки в хранилищах, где находятся произведения искусства.

«Сыграй это снова, Сэм»: размышления о новой музеологии

Марджори М. Халпин
(Marjorie M. Halpin)

На самом деле «новая музеология» не так уж и нова, но благодаря ей меняется сложившееся в мире представление о музеях, и к тому же она поставила под сомнение подходы, практикуемые многими североамериканскими учреждениями. Автор данной статьи — хранитель собрания этнологии в Музее антропологии и адъюнкт-профессор факультета антропологии и социологии Университета Британской Колумбии, где она преподает музеологию, а также читает курс, посвященный коренным жителям северной части Тихоокеанского побережья Канады. В настоящее время является почетным консультантом редакции журнала по проблемам канадского культурного наследия, членом которой она была в течение шести лет. Автор ряда публикаций.

Семнадцатого сентября 1773 года в нескольких английских газетах появилась подписанная сэром Аштоном Ливером заметка следующего содержания:

Настоящим довожу до сведения публики, что, устав от нахальства простолодинов, которым я до сих пор разрешал осматривать свой музей [в Олкрингтоне], я решил закрыть доступ в него для низших классов, за исключением тех, кто предъявит записку джентльмена или леди из моего круга. Настоящим я разрешаю всем своим друзьям давать любому дисциплинированному простолодину такую записку, позволяющую ему привести с собой одиннадцать человек, не считая его самого, при том что он должен будет нести ответственность за их поведение в соответствии с указаниями, которые он получит перед посещением. Эти люди не могут находиться в музее одновременно с джентльменами и леди¹.

Спустя более чем сто лет нью-йоркский антрополог Франц Бос писал:

Нельзя забывать, что музеи могут играть важную роль в организации массового досуга, особенно в городе, где следует поощрять любую имеющуюся у людей возможность провести свое свободное время в благоприятной и стимулирующей обстановке, где любое занятие, противостоящее влиянию салунов и ипподромов, приобретает большое социальное значение².

Конечно, во времена Боса музеи уже пользовались покровительством молодого государства, а также элиты общества. Отсюда и полный риторики призыв к посещению музея, которое рассматривается как способ культурного совершенствования человека и считается общественно значимым.

Демократизация музеев продолжалась и на протяжении всего XX столетия, происходит она и сейчас, особенно в области сотрудничества между музеями, с одной стороны, и местными общинами и «первыми народами»

(так в Канаде называют общины коренных жителей) — с другой, сотрудничества, которое в настоящее время находит отражение в экспозициях. К сожалению, продолжение процесса демократизации не означает того, что государство по-прежнему оказывает помощь музеям. Когда сегодня правительства стран Запада отказывают музеям в финансовой поддержке, мне хочется их спросить, почему же они поддерживали нас раньше.

На меня произвела большое впечатление книга антрополога Ричарда Хандлера и искусствоведа Кэрол Дункан, посвященная роли музеев в сохранении культурной гегемонии элиты. Вот как Дункан объясняет сегодняшние споры, связанные с различными представлениями о музее:

Управлять музеем по сути дела означает управлять имиджем той или иной общины, ее высочайшими ценностями и истинами. Руководство музеем также дает право определять место того или иного индивидуума внутри общины. Музейный ритуал наиболее полно утверждает идентичность (социальную, сексуальную, расовую и др.) тех, кто в большей степени, чем остальные, подготовлен к исполнению ритуалов общины — кто более других способен соответствовать ее различным ролям. Именно по этой причине музеи и музейная деятельность могут стать предметом ожесточенной борьбы и бурных дискуссий. То, что мы видим и чего не видим в художественных музеях, и то, по какой причине и по чьей воле нам это показывают или не показывают, тесно связано с более широким кругом вопросов о том, кто составляет общину и кто определяет ее характер³.

Название моей статьи — «Сыграй это снова, Сэм», — ассоциирующееся с незабываемой музыкальной темой фильма «Касабланка», ставшего классикой американского кино, заимствовано у теоретика культуры Хоми Бхабхи, который называет эту песню «возможно, самой известной в

западном мире просьбой о повторении, мольбой о подобии, о возвращении к вечным истинам»⁴:

Запомни раз и навсегда,
что поцелуй есть поцелуй
и вздохом остается вздох.
Хоть время бесконечно,
основы жизни вечны.

Государство, само являющееся представлением представлений, заинтересовано в том, чтобы значения, уходящие в глубь аутентичного и идеализированного прошлого, были бы «зафиксированными» и вечными.

Каким образом мы утверждаем реальность существования государства и упрочиваем его значение в современном музее? Самое простое и очевидное — поместить тексты, выражающие мнение учреждения, на стенах. Наука, история и археология тоже скажут свое слово. Не так, как они разговаривают с посвященными — аллюзиями, ссылками, намеками между строк, — но уверенно, ясно, имперсонально.

Хотя это и менее очевидно, но, когда мы отказываемся от демонстрации неприятных, уродливых, испорченных, мешающих нам предметов, свидетельствующих о культурных потерях и брутализации, мы тоже утверждаем реальность существования государства. Наше повествование одновременно прямолинейно и романтично. Например, музеи представляют коренных жителей как нечто однородное, как исполненных благородства носителей прекрасной культуры, находящихся в гармонии с их окружением (парадоксально, но такой показ — в интересах «первых народов», использующих идею национального существования для борьбы за землю и самоопределение). Еще менее очевидно то, что мы подтверждаем существование государства, изгоняя скрещивание, поэтичность, разность подходов, иронию, сложность и расхождение во взглядах. Наши тексты вообще-то прозаичны и скучны. К счастью, как мне кажется, западный порядок теперь в слишком большом долгу и слишком нестабилен, чтобы заявить о себе, и некоторые из нас

уже выбирают новых партнеров и находят новые идеи, познакомившись с тем, что называется «новой музеологией».

Участие общины

Существует несколько новых музеологий. Кое-где в Квебеке и в Европе новая музеология охватывает музейной работой общину, через которую она и осуществляет свои функции. В Голландии преподаватель теоретической музеологии в Рейнвардтской академии Петер ван Менс выделяет так называемую «критическую музеологию», в экспозиционных проектах которой подчеркивается авторское начало, сменившее прежнюю безликость. При таком подходе остается, как он пишет, место для «гибких и неоднозначных позиций». В Великобритании Питер Верго определяет новую музеологию как «состояние растущей неудовлетворенности старой музеологией как в музейной среде, так и за ее пределами». Он пишет: «Ошибка старой музеологии состоит в том, что она слишком много занимается музейными методами и совсем мало — целями музеев»⁵.

Проявлять повышенное внимание к музейным методам было уместно в те годы, когда мы пользовались помощью государства и находились в стадии профессионального становления, которое сейчас уже завершено. Что нам делать теперь, когда не существует нашей прежней функции упрочения ценностей национального государства? Я думаю о том, как привлечь новые и быстро меняющиеся городские общины, на территории которых расположено большинство наших зданий. И первый мой ответ практичен и прост: мы должны увеличить посещаемость, чтобы оплачивать счета.

Верго считает необходимым внимательно проанализировать то, что мы делаем, и, по-моему, это прежде всего относится к устаревшим представлениям о том, что люди посещают музей для общения с экспонатами в тихой, спокойной обстановке, а наша функция заключается в том, чтобы

заботиться о хранимых нами предметах и демонстрировать их. Антрополог Ричард Хандлер недавно назвал музеи социальными аренами. «Вовсе не очевидно, что осмотр экспонатов — главное в музеях», — пишет он. Как считает Хандлер, если бы антрополог с планеты Марс оказался в наших музеях, он увидел бы «административные совещания, научные занятия и исследования, реставрационную деятельность, уход за памятниками, торжества и вечеринки, застолье и выпивку, поток приезжающих и уезжающих — многих людей, занимающихся множеством вещей». Он также утверждает, что, несмотря на низкую оплату нашего труда, «в литературе о культурной гегемонии стали общим местом» заявления о том, что «функция музея заключается в поддержке авторитета элиты»⁶. Кэрол Дункан называет это «расхождением между тем, что музеи говорят о том, что они делают, и тем, что они делают и о чем не говорят».

Чтобы расширить границы дискуссии, коснусь деятельности Джона Коттона Даны, основателя музея в Нью-арке, США («музея музейных экспериментов»), которого Дункан называет «музейным бунтарем» и «величай-

шим мастером антиэстетичной, антиритуальной полемики в защиту образования». В начале нашего столетия он также стоял у истоков нового музейного движения (слово «музеология» тогда еще не употреблялось). В 1917 году он написал книгу *The New Museum* («Новый музей»), где, в частности, высказывал мнение о том, что всего лишь около пятидесяти музеев США (из примерно шестисот учреждений, именованных таковыми) можно было отнести к числу «живых музеев», которыми он считал музеи, «оказывавшие благотворное воздействие на связанные с ними общины»⁷. Цели нового музейного движения, которые он отстаивал, состояли в организации досуга членов общины и «визуального обучения», или, как мы бы сказали сегодня, визуальной грамотности. Кроме того, он выступал за то, чтобы создать местные отделения некоторых служб, такие, как «хранилища на деловых улицах», как «подлинные центры обучения»; он рекомендовал предоставлять во временное пользование «отдельным лицам, группам и обществам в любых целях и на любое разумное время любые музейные предметы при условии, что выданные таким образом вещи принесут больше пользы общи-

Рон Хамилтон и его родственники поют, бьют в барабаны и танцуют в Большом зале Музея антропологии во время открытия выставки Мы воспеваем вселенную в октябре 1994 года.



Фотография предоставлена автором

не, чем если бы они оставались в музее, практически никому не известные и не использовавшиеся», организовывать показ предметов, «являющихся продуктом деятельности общины, в поле, на фабрике или в мастерских». Новые музеи, за которые он ратовал, должны были быть «именно музеями — домами и мастерскими Муз». Музеи «старого образца, — заявлял он, — на самом деле вовсе не музеи. Это просто коллекции».

Новый музей Даны должен был бы демонстрировать саму общину, где, «разумеется, и старым и молодым предлагалось бы заняться именно тем делом, на которое каждый из них способен, чтобы сделать город более подходящим местом для жизни и деятельности». Предложенная им идея нового музея — это «идея действительно полезного музея». Дана писал: «Его цели и методы меняются ежедневно, так же как цели и методы всех остальных учреждений общины в эти дни. Поэтому не пытайтесь строить музей по плану. Узнайте, в какой помощи нуждается община, и пусть идея музея соответствует этим потребностям». Он призывал нас остерегаться так называемых «экспертов» в музейной области и помнить, «что суть служб связи с общественностью, общественного учреждения состоит в уведомлении публики о тех услугах, которые они могут оказать; итак, информация, информация и еще раз информация. Информация — источник жизни для всякого образования, которое может дать музей».

Экспозиция — прежде всего процесс, а не результат

Большинство музейных сотрудников-профессионалов имеют подготовку как в области музеологии, так и в какой-либо из университетских дисциплин. Мы считаем своим долгом знакомить посетителей со своего рода адаптированным вариантом научных лекций по истории, этнологии, археологии, истории искусств или естественным наукам. Но давайте подумаем, какую бы экспозицию мы могли создать, если не чувствовали бы себя обязанными непременно за-

ниматься популяризацией какой-либо дисциплины. Это вовсе не означает, что мы должны забыть то, что знаем, но мне хотелось бы, чтобы мы использовали знания в истинно музейных целях, а не во имя той или иной дисциплины. Возможно, тогда мы стали бы более жизнерадостными, естественными, остроумными, разнообразными и интересными?

Мне хотелось бы показать это на собственном примере и рассказать о том, что произошло недавно, когда я оказалась от насчитывающей уже четверть века традиции показа искусства «первых народов» на Тихоокеанском побережье Канады с позиций этнологии и художественного рынка. В 1995 году я и один студент устроили выставку поэзии и рисунков Рона Хамилтона — историка, танцора, певца, декламатора, резчика, представителя «первых народов» (Nulth); правда, он никогда не называл себя «художником» или «артистом». Нам удалось разыскать 64 рисунка, которые он оставлял на любом клочке бумаги — на салфетках, подставках, конвертах. Очень малая часть рисунков хранится у него, большинство же он раздает, а некоторые просто забывает в ресторанах. Эти работы не создаются для других и не публикуются, и, действительно, было бы большой натяжкой называть его стихи «сочинениями», вот почему мы показали их такими, какими он записывал их в своем дневнике. Ни одна из этих работ никогда не была продана и даже не выставлялась на продажу (осмелюсь сказать, что теперь они представляют и рыночную ценность, хотя он и собирается раздать принадлежащие ему работы во время индейского праздника «потлач»).

Как и полагается музейным работникам, мы соответствующим образом смонтировали эти обрывки бумажных пакетов, ресторанные салфетки, подставки — все, что оказалось в нашем распоряжении. Мы также вывесили на стенах тексты — рассказы Хамилтона об обстоятельствах и событиях, положенных в основу его стихов и рисунков, таких, как политические митинги, выбор имени для

его сына, ссора с двоюродным братом, вредные привычки, которым он был подвержен в детстве, банка с салом, которую его мать хранила у плиты, мифы о космическом мире Nuuchah-nulth. Вместе с двумя студентами мы переписали и снова отправили ему эти рассказы, чтобы он откорректировал их и отредактировал.

Выставка пользовалась таким успехом, что главный редактор издательства при Университете Британской Колумбии предложил создать на ее основе книгу, я же хочу подготовить CD-ROM, дополнив его записанным на пленку голосом Хамилтона и отрывками из видеозаписи, сделанной нами во время открытия выставки, когда двадцать четыре члена его семьи пели и танцевали, а его друзья и родственники говорили о том, что он значит в их жизни. У нас также имеются занимающие десятки страниц отзывы посетителей, откликнувшихся на просьбу Хамилтона о диалоге; они полны похвал его искренности, прямоте и знанию своей культуры.

Выставка, расходы на которую, включая праздничный банкет и торжества, составили всего лишь несколько тысяч долларов, будет жить и дальше — в книге и, возможно, на компакт-диске. Она стала самым ярким и волнующим знакомством с культурой Nuuchah-nulth из всех посвященных ей показов, которые мне довелось видеть. Секрет успеха в том, что выставка явилась результатом сотрудничества: вместо обычного для музея «хранительского» показа культуры Nuuchah-nulth с помощью экспонатов, полученных из крупнейших собраний мира, показа, сопровождающегося этноисторическими и этнологическими исследованиями, мы с художником вместе с другими музейными работниками нашли способ, позволивший рисункам и текстам Хамилтона говорить за самих себя и за него. В итоге его сугубо личный опыт разделили (и продолжают разделять) музейные сотрудники и посетители. Вряд ли государство отдало бы предпочтение этой выставке перед другими и стало бы финансировать ее, но, возможно, это и к лучшему, поскольку

мы избежали той зависимости, в которую нас могло бы поставить подобное финансирование.

В заключение хочу сказать, что новая, или критическая музеология, о которой шла речь, могла бы стать полезной музеологией, служащей общине, а не государству или элите; музеологией, осуществляемой профессионалами — заинтересованными, творческими людьми, работающими по призванию и знающими, что кроме них есть и другие специалисты в области культуры; музеологией без пятилетнего плана, в течение длительного времени проводящей изучение своей общины и оказывающей ей соответствующую помощь; музеологией, достигнувшей зрелости и поэтому позволяющей себе сомнения, колебания и готовность расстаться со своим исполненным излишней серьезности академическим имиджем.

Закончу статью словами Хандлера: «Цель музея — выживание». Смогут музеи выжить или нет — на этот вопрос за нас рано или поздно ответят те, для кого мы работаем. ■

Примечания

1. Alma Wittlin, *Museums: In Search of the Usable Future*, p. 76. Cambridge, Mass, MIT Press, 1970.
2. Franz Boas, "Some Principles of Museum Administration", *Science*, 14 June 1907, pp. 921—2.
3. Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, pp. 8—9. London/New York, Routledge, 1995.
4. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, p. 182. London/New York, Routledge, 1994.
5. Peter Vergo, "Introduction", in P. Vergo (ed.), *The New Museology*, p. 3. London, Reaktion Books, 1989.
6. Richard Hander, "An Anthropological Definition of the Museum and Its Purpose", *Museum Anthropology*, Vol. 17, No. 1, 1993, pp. 3—4.
7. J.C. Dana, *The New Museum*, Part I, pp. 9—39. Woodstock, Vt., Elm Tree Press, 1917.

Форум мнений

Кеннет Хадсон, руководитель Комитета по присуждению премии «Лучший европейский музей года» и автор 53 книг, посвященных музеям, вопросам социальной и промышленной истории, а также социальной лингвистики, продолжает поднимать важнейшие проблемы, которые сегодня стоят перед музеями. Мы будем рады познакомиться с откликами наших читателей и их мнениями по рассматриваемым вопросам, а также ждем от них предложений относительно тем для будущего обсуждения.

Точка зрения Кеннета Хадсона на проблему узурпации слова «искусство»

Недавно я побывал в Умео, городе на севере Швеции, где посетил новый музей, являющийся частью местного университета, и имел беседу с его скромным директором Йёраном Карлссоном, который был вдохновителем его создания. До посещения мне сказали, что я иду в художественный музей, однако меня дезинформировали. В действительности музей называется Музей картин (Bildmuseet), и, когда я попал в него, у меня возникло ощущение, что я из темноты вышел на свет божий. Наконец-то я увидел музей, созданный честным человеком, ненавидящим претенциозность, лицемерие и снобизм, готовым во всеуслышание заявить о том, что он создал не художественный музей, а Музей картин. В нем собраны прекрасные произведения разного рода — от живописи масляными красками до афиш и обложек каталогов, — которые представлены как работы, имеющие равную культурную ценность и одинаково призванные способствовать повышению информированности и пробуждению воображения публики. По мнению Йёрана Карлссона, «именно этим призван заниматься художественный музей».

Его слова позволили мне вырваться из кошмарного мира, населенного и управляемого могущественными людьми, которые вложили немалые средства в то, что они называют «искусством». Они представляют собой международную «мафию»,

включающую историков искусства, торговцев произведениями искусства, снобов от культуры, людей, зарабатывающих себе на жизнь несправедливым трудом, подвизаясь на ниве художественной критики и, да пусть Господь простит меня, Директора Художественных Музеев: именно в таком написании — все три слова с прописной буквы. Эти люди, настоящие враги человечества, образуют «мир искусства», который за прошедшие пятьдесят лет стал таким влиятельным, таким высокомерным и таким скучным. И вот теперь им указано их истинное место на шкале человеческих ценностей, где от их высокомерия не осталось и следа, и сделал это порядочный, честный человек, живущий у Полярного круга, вдали от Лондона, Парижа, Нью-Йорка и других важнейших центров интеллектуальной коррупции.

Я уверен, что мы не сможем открыть огромный общественный потенциал того, что создают художники самого различного профиля, до тех пор пока не перестанем употреблять и писать слово «Искусство» с прописной буквы и грубо искажать смысл этого хорошего и полезного слова, внося путаницу в наши умы и представления. А ведь именно этим мы и занимались долгие годы. По-видимому, очень немногие понимают, насколько интенсивной была эта «промывка мозгов». С течением времени значение слов может изменяться, появляются новые значения — это естественный и неизбежный процесс, и если этого не происходит, то языки лишаются силы и умирают. Однако существует глубокое различие между изменением и злоупотреблением, между расширением и чрезмерным сужением значения, а также узурпацией слова «искусство» сверх меры могущественным сектором музейного и культурного истеблишмента.

В английском языке на протяжении жизни многих поколений основным значением слова “art” было «умение», «мастерство», «искусство», что имело отношение

к делу или профессии, которую долго осваивали на практике и которой зарабатывали себе на жизнь. Чем выше было мастерство человека, тем больше он зарабатывал и, как правило, тем более высокой репутацией пользовался в общине. В XVIII веке термин “fine arts” («изящные искусства») стал использоваться для обозначения специальных навыков, особого умения, которое требовало немалой работы мысли и воображения. Тот, кто владел таким умением, необязательно был выше архитекторов, столяров-краснодеревщиков, кузнецов или садовников, но общество нуждалось лишь в небольшом количестве людей, занимавшихся изящными искусствами, поэтому они встречались сравнительно редко.

Но миновало XVIII столетие, наступил век XIX, и значительно больше внимания стало уделяться вспомогательному значению слова “art” как занятию или роду деятельности, при котором умение использовалось в целях производства предметов, по общему мнению считавшихся красивыми. К викторианской эпохе слово “art” стало все чаще употребляться применительно к произведениям искусства в собирательном значении, и с этого момента началось разложение умов. Всячески поощрялось и даже считалось похвальным интересоваться чем-либо, что рассматривалось как «искусство» в целом. После этого уже не составило труда сделать один небольшой шаг к отождествлению «искусства» с визуальными искусствами, главным образом с живописью и скульптурой. К 1900 году сложилось такое положение, когда человеку достаточно было держать в руках кисть или резец, чтобы прослыть художником. К середине XX века была изобретена новая категория лиц — «любители искусства». В переводе это словосочетание, как правило, обозначает людей, посещающих выставки картин, но иногда оно включает владельцев тугих кошельков, которые приобретают картины для помещения капитала или для развешивания их дома либо в офисе. Это особое отождествление

«искусства» с живописью существует и по сей день. Подлинные ценители красивой мебели, ковров прекрасной работы или садов, разбитых с большим мастерством и вкусом, могут быть экспертами или знатоками, но никак не любителями искусства.

Сужение значения слова «искусство» обернулось заговором со многими участниками: это те, кто вовлечен в сферу торговли произведениями живописи, аукционные дома, некоторые известные историки искусства, выставочные центры, которым удобно и выгодно причислять себя к художественным музеям, и, конечно же, средства массовой информации, которые всегда готовы ухватиться за короткое модное словечко, не требующее специального разъяснения или определения. Завсегдатаи выставок неизбежно становятся добровольными союзниками заговорщиков. Стало модным посещать ошеломляющие и пользующиеся шумным успехом выставки Сезанна или Вермеера, которые становятся новой темой для обсуждения. Подобные выставки, жизненно важные для процветания и самоутверждения художественного бизнеса, представляют собой преимущественно общественные события, имеющие незначительное значение или вообще ничего не дающие для понимания или оценки произведений живописи. С эстетической точки зрения коллекция хороших репродукций, набор слайдов или компакт-диск способствует повышению информированности, чувственного восприятия и знаний обычного человека в большей степени, чем дорогостоящее, изматывающее — чего стоит долгое стояние в очереди и толчея в залах — посещение последней выставки, которую считается необходимым увидеть.

Музею современного искусства в Нью-Йорке и Музею современного искусства в Ниме следовало бы рассматривать свои названия как символы вины и позора, а также как свидетельство своих обязательств перед обществом, поэтому они должны в кратчайшие

сроки найти приемлемые по своей простоте альтернативы.

Комментарий Михаила Гнедовского, старшего научного сотрудника Центра музейного планирования и проектирования, Российский институт культурных исследований, Москва

Если следовать логике провокационного заявления Кеннета Хадсона, то музеи изобразительных искусств нужно назвать тупиком цивилизации. Его критика направлена против истории искусства и всей социальной машины (всего лишь частью которой являются музеи изобразительного искусства), приводимой в действие ее концепциями.

Очевидно, что история искусства не есть само искусство, как естественная история не есть то же, что природа. Аналогичным образом этнография не служит отражением взглядов, присущих культуре коренного населения. Мы всего лишь имеем дело с типом академического музея. Его основная задача состоит в том, чтобы способствовать внедрению концепций, разработанных научным сообществом, в сообщество обычных людей, готовых участвовать в игре.

В чем проблема академических музеев? Я считаю, что главный их недостаток заключается в том, что они показывают искусство (или культуру, или природу) объективно, так сказать, в бесстрастной манере. С грамматической точки зрения они рассказывают о своем предмете в третьем лице: «те картины», «те животные», «те аборигены», но никогда «мы» или «вы». Поэтому они способствуют не «повышению информированности и пробуждению воображения публики», а возникновению символического и интеллектуального чувства собственности по отношению к экспонируемым предметам. Здесь нет необходимости сочувствовать или сопереживать — эти понятия давно исключены из обихода. Наиболее подходящим девизом

для посещения модной экспозиции в музее могла бы стать скорее формула «У меня было это», нежели «Я прочувствовал это» или «Я был там». Неудивительно поэтому, что столько денег (или, по правде говоря, тщеславия) вкладывается в этот бизнес, что и заставляет Кеннета Хадсона делать крайне язвительные и злые замечания по данному поводу.

Альтернативы лежат на поверхности. Можно представить себе (или даже посетить) музеи, которые говорят с вами от первого лица, от имени художника или искусного мастера либо любого человека или общины, пытающихся открыть вам смысл экспозиции. Должно существовать глубокое различие в отношении к своему предмету между художественными музеями и музеями, рассказывающими о конкретных художниках, а также между этнографическими и этническими музеями. Я считаю также, что

создание зоопарка или ботанического сада отражает попытку заставить природу говорить саму за себя. И когда разговор с посетителем ведется от первого лица, он неизбежно вступает в диалог. Так, на сцену выходит второе лицо.

Значит ли это, что мы должны ликвидировать все академические музеи, чтобы расчистить дорогу новому поколению музеев, которые говорят на языках различных существующих общин и демонстрируют их ценности? Не думаю. Как и в нашем родном языке, мы должны использовать при общении все три лица для установления надежной коммуникации. Это относится и к музеям, создающим язык для межкультурной коммуникации: им надлежит показывать все три лица. Вопрос заключается только в том, чтобы найти правильное соотношение при их использовании.

Незаконная торговля

Последние публикации свидетельствуют о растущей международной озабоченности

Усилия ЮНЕСКО, направленные на борьбу с незаконным ввозом, вывозом и передачей права собственности на культурные ценности, преследовали цель пролить свет на связанные с этим вопросы и в немалой степени способствовали изменению музеями своей политики в области собирательской деятельности. Ряд последних публикаций свидетельствует о безотлагательной необходимости способствовать процессу обсуждения и рассмотрения этого вопроса.

Antiquities — Trade or Betrayed: Legal, Ethical and Conservation Issues, edited by Kathryn Walker Tubb. London, Archetype Publications in conjunction with the United Kingdom Institute for Conservation Archaeology Section, 1995 (Памятники древности — торговля или обман: юридические,

этические и консервационные вопросы/ Под ред. Кэтрин Уокер Табб).

Вопрос о правомерности и неправомерности торговли памятниками древностями носит спорный характер, ее сторонники и противники зачастую занимают прямо противоположные позиции. В данном сборнике статей нашел отражение широкий диапазон мнений самых разных людей — от археологов и представителей международных организаций, таких, как ЮНЕСКО и ИКОМ, до инспекторов полиции, музейных хранителей, специалистов по международному праву, журналистов и антикваров. Отсутствие какого-либо единодушия в этом вопросе не позволяет найти однозначное решение мучительных проблем, с которыми связана торговля памятниками древности. Хотя никто не выступает в поддержку торговли краденными

произведениями искусства, трудно обеспечить защиту памятников, обнаруженных в результате проведения тайных раскопок, поскольку возникают трудности при установлении не только факта их кражи, но и пострадавшей при этом стороны. Перспектива предоставить свободному рынку возможность саморегулирования удручает широкую общественность и научное сообщество, которые получают все новые сведения об уничтожении археологических свидетельств и понимают всю невосполнимость этой утраты. То, что такая публикация вообще увидела свет, стало возможным благодаря активной поддержке со стороны британского Института консервации археологических предметов, организовавшего конференцию под названием «Консервация и торговля памятниками древности». На материалах докладов, прозвучавших на ней, в основном и построена эта книга.

Illicit traffic in cultural property — Museums against pillage, edited by Harrie Leyten. Amsterdam, Royal Tropical Institute in collaboration with Musée National du Mali, Bamako, 1995 (Незаконная торговля культурными ценностями — музеи против грабежей/ Под ред. Гарри Лейтена).

Данная публикация адресована музеям в странах Запада, собирающим предметы, которые составляют культурное или археологическое наследие развивающихся стран. Она была подготовлена при поддержке музейного сообщества Нидерландов и при содействии Министерства иностранных дел этой страны. В ней отмечается, что вопросы незаконной торговли культурными ценностями имеют отношение не только к деятельности международных торговцев, торговцев произведениями искусства, работников таможни или сотрудников полиции. Они затрагивают самую суть ответственности музея и выходят за пределы привычных представлений о музее как о невинном хранителе культурного наследия. До недавнего времени музеи во многих западных государствах неохотно сотрудничали

с родственными учреждениями в развивающихся странах в целях ограничения незаконной торговли или обсуждения возможности возвращения культурных или археологических предметов. Однако времена меняются, и растет осознание того, что, только объединив усилия, музеи всего мира смогут обеспечить сохранение культурного наследия какой-либо страны для будущих поколений. Описывая положение дел в области незаконной торговли культурными ценностями, книга опирается на данные нескольких научных дисциплин, с тем чтобы дать работникам музеев всестороннее представление о проблеме, сообщить исходную информацию и указать документальные источники. В ней рассматриваются международное законодательство и направления деятельности ЮНЕСКО, а также недавно подготовленные предложения по согласованию национальных законодательств.

Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards — A Preliminary Survey, by Robin Thornes, Santa Monica, California, The Getty Art History Information Program, 1995 (Робин Торнз. Защита предметов культуры при помощи международных стандартов в области документации — предварительное обследование).

В этой брошюре объемом 52 страницы предпринята попытка изучения и анализа существующей практики использования различных методов регистрации данных о похищенных предметах культуры. Она стала первым шагом на пути осуществления проекта, направленного на защиту предметов культуры путем достижения международного согласия по вопросу о минимальной или основной информации, необходимой для их идентификации. Реализация проекта, названного «Международные стандарты основной информации в целях защиты предметов культуры», была начата совместными усилиями Европейского совета, Информационной программы в области истории искусства Фонда

Гетти, Управления информации США, ИКОМ и ЮНЕСКО. Участие в нем международных организаций, высших должностных и других влиятельных заинтересованных лиц позволит на основе достигнутого согласия разработать приемлемые в международном плане стандарты документации. В данной публикации приводятся сведения об использовании информационных технологий, визуальной документации, о состоянии дел в данной области и о различных категориях информации. Следующим шагом должно стать проведение технического совещания работников, отвечающих за существующие автоматизированные базы данных по украденным предметам культуры. Оно должно было состояться в ноябре 1996 года при участии Министерства культуры Чешской Республики и ЮНЕСКО.

African Arts, Autumn 1995, Vol. 28, No. 4, "Protecting Mali's Cultural Heritage" (Ежеквартальный журнал, публикуемый Калифорнийским университетом в Лос-Анджелесе).

В этом специальном номере журнала рассматриваются последствия чрезвычайных ограничений, введенных Соединенными Штатами на ввоз археологических материалов из района долины реки Нигер в Мали. В нем приводятся взвешенные точки зрения по таким вопросам, как различия между законно и незаконно приобретенными памятниками древности, добросовестными и недобросовестными коллекционерами, государственной и частной собственностью, научными и ненаучными раскопками. Следует отметить, что это был первый американский акт, налагающий запрет, который защищает интересы африканской страны. Он также стал первым шагом, предпринятым так называемой импортирующей производения искусства страной в целях ограничения торговли краденными или незаконно вывезенными предметами культуры из этого региона мира. Решение Соединенных Штатов явилось ответной мерой на обращение правительства Мали, с которым

последнее выступило в соответствии с выполнением Конвенции о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, принятой ЮНЕСКО в 1970 году.

International Criminal Police Review, No. 448/449, May-July 1994. Published by the ICPO-INTERPOL General Secretariat, Lyons, France (Журнал Международной организации уголовной полиции. Публикуется Генеральным секретариатом ИКПО-ИНТЕРПОЛА, Лион, Франция).

В этом специальном номере с различных точек зрения рассматривается существующее

положение дел в области незаконной торговли предметами культуры. В нем дана картина того, что генеральный секретарь ИНТЕРПОЛА Р.Е. Кендалл называет трагической ситуацией в странах, которые не располагают средствами для сохранения своего культурного наследия. В номере также рассказывается о двух успешно выполненных профилактических программах, о профилактических и репрессивных действиях полиции и о деятельности международных организаций, участвующих в создании общих правовых рамок. Журнал распространяется среди сотрудников полиции 174 стран и выходит на арабском, английском, французском и испанском языках.

Новые технологии

Большинство нововведений, производящихся в музеях в настоящее время, основано на идеях музеографического характера. Это предполагает четкое определение концепции экспозиции, нового музея или музейного пространства. Конечным продуктом может стать экспозиция, наподобие выставки «98 работ Анри Ле Сиданера, выбранных из составленного его правнуком каталога, рассказывающего о жизни и творчестве художника»¹. Или это может быть экспозиция на более отвлеченную тему, как, например, выставка, получившая название *Панорама социальных перемен*. В основе ее лежали «связи, которые могут использоваться, чтобы продемонстрировать отношения между развитием науки и его социальными последствиями»². Точно так же именно музеографические идеи служат основным руководящим принципом при написании сценария для каждого из компакт-дисков, являющихся побочным продуктом деятельности музея. Для успешного осуществления такого типа проекта хранители и сценографы должны прежде всего понять все сложности записи информации средствами мультимедиа в культурных целях. При написании сценария с

помощью мультимедиа учитываются все специфические особенности виртуального посещения, вот почему не ставится задача, чтобы оно заменило собой физическое посещение или реальный контакт с подлинными предметами. Виртуальное посещение преследует цель дать посетителям первоначальное представление о конкретном типе наследия путем использования удобной для пользователя навигации (передвижение между составляющими мультимедиа-систем. — Прим. ред.). Удачное виртуальное посещение пробуждает любознательность, стимулирует работу ума, но прежде всего содействует сохранению культурной самобытности и наследия. Такого успеха удалось добиться — каждому своим путем — авторам следующих компакт-дисков.

Виртуальное посещение на основе имитации

Ряд музеев, имеющих значительные коллекции, остановили свой выбор на написании сценария на основе имитации. Посещение воспроизводит обстановку и атмосферу описываемого музея. Самый удачный пример — это компакт-диск *Musée du Louvre*,

Peinture Française (Музей Лувра, французская живопись)³, который дает возможность посетить залы французской живописи. Краткие и уместные комментарии об основных художественных направлениях начиная со средневековья и кончая XIX веком даются Жан-Пьером Кюэном, хранителем наследия, который возглавляет отдел живописи Музея Лувра. Его появление на экране, которое возможно благодаря цифровому видео, создает у посетителя такое же впечатление близости, как и во время реальной экскурсии с гидом. Прослушав вступительную часть, пользователь может по очереди побывать в любом зале, передвигая курсор мыши для имитирования виртуального посещения, обеспечиваемого программой Quick Time VR. При движении мыши в направлении какой-либо из картин ее изображение медленно увеличивается, и в итоге она занимает весь экран. Таким образом устанавливается контакт между посетителем и произведением. Если это объемный предмет, то он может осмотреть его со всех сторон. Посетитель может получить о произведении различного рода информацию, включить его в свой собственный каталог или осмотреть другие связанные с ним предметы.

Такой способ, когда посетитель с помощью компакт-диска может, как и в самом музее, ознакомиться с коллекциями, как бы двигаясь по залам, находясь в привычном окружении, удобен тогда, когда содержание экспозиций не отражает всего разнообразия коллекций, которыми владеет данный музей. Но и в этом случае посетитель может лишь получить представление об одном из крупнейших в мире собраний французской живописи. С интеллектуальной точки зрения подобное посещение может напоминать реальное посещение Лувра, но никак не способно заменить его.

Посещение на основе погружения

Компакт-диск *Moi, Paul Cézanne* (Я, Поль Сезанн)⁴, созданный на основе его выдающегося

произведения *Купальщицы*, позволяет посетителю окунуться в атмосферу тех мест, где любил бывать художник. Полотно демонстрируется то на железнодорожной станции, то на природе, то в баре, то в музее или в студии художника. Текст фонограммы, который точно отражает условия конкретного окружения, погружает посетителя в интимную атмосферу, где его единственными гидами являются собственная интуиция и желания. Он может потихоньку внедриться в каждое из черно-белых изображений и заняться поиском интерактивных цветных ингредиентов, которые дают представление о конкретном периоде творчества или об отдельных произведениях художника. Передвигающиеся изображения появляются только в том случае, если пользователь устанавливает курсор мыши на чувствительной зоне, что дает ему возможность войти в изображение или продолжить свои исследования. Данный компакт-диск создает мир, который не имеет ничего общего с реальным посещением музея, сохраняющим привилегию вызывать у публики неповторимые чувства, возникающие при непосредственном контакте с произведениями искусства. В то же время он предлагает незабываемую и необычную встречу с их создателем. Оригинальный сценарий этого компакт-диска, выпуск которого был приурочен к выставке, проходившей в парижском Гран-Пале с 30 сентября 1995 года по 7 января 1996 года, обеспечил ему огромный успех и как средству привлечения посетителей на выставку, и как способу придать новую грань ее посещению.

Посещение на основе замены

Когда бывает трудно сохранять культурное наследие, разместив его в замкнутом пространстве, такое пространство всегда можно построить виртуальным способом, чтобы получить музей в законченном виде. Антропологию, например, вполне можно представить на основе действий и жестов, а также духовных явлений. Вот почему технология CD-ROM

является для антропологии идеальным средством, позволяющим в комплексе использовать изображения, тексты и звук для «визуализации» социального строя или системы родства, то есть абстрактных сущностей. Компакт-диск такого типа, названный *Récit de voyage multimédia au pays de Papous d'Irian-Jaya* (История мультимедийного путешествия в страну папуасов из Айриан-Джайа)⁵, был создан этнографами-кибернетиками из *École des Hautes études en Sciences Sociales* (Высшей школы социальных наук) в Париже. Данный компакт-диск служит виртуальным музеем по той причине, что культура папуасов, которую он представляет, находится на грани исчезновения. Исходная документация была взята из существующих архивов, а специальные документы составлены на месте. Они показывают соляные маршруты, рассказывают о резьбе по камню и торговле между жителями горных и равнинных районов. Данный тип написания сценария прекрасно подходит для освещения этнографической тематики. Действительно, в музейных экспозициях, посвященных таким темам, часто используется метод оживления, когда сочетание изображений, текста и звука помогает пониманию информации, зачастую носящей отвлеченный характер.

Посещение на основе аналогии

И наконец, компакт-диск по культурной тематике может служить средством распространения идей, идентичных тем, которые несет в себе определенная экспозиция. Однако в компакт-диске будет заключена дополнительная по сравнению с содержанием музейной экспозиции информация, которая была бы неуместна в экспозиции, но дает возможность различных уровней интерпретации. В качестве примера можно привести компакт-диск *Picasso* (Пикассо)⁶. Его выпуск был приурочен к показу ретроспективной экспозиции, развернутой в парижском Гран-Пале осенью 1996 года, и составлял неотъемлемую часть этой выставки. В данном случае цель заключалась в том, чтобы показать Пикассо

одновременно как первого великого современного художника и как последнего представителя классической школы. Поэтому посетители могли ознакомиться с 500 произведениями мастера — как из музеев, так и из частных собраний всего мира. Особенностью данного типа компакт-диска является скорее большое количество работ, чем какой-то особый способ их показа.

Написание сценария для компакт-диска сродни созданию сценографии музейной экспозиции. Необходимо, чтобы одно дополняло другое, а хранитель должен уметь сделать свой выбор, руководствуясь этим принципом дополнительности, который существует между реальной и виртуальной действительностью.

Примечания

1. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain. Liège, Belgium. *Exposition Internationale Le Sidaner*, 7 September to 17 November 1996.

2. Cité des Sciences de Paris — La Villette. *Fresque de l'innovation sociale*. 13 March to 1 September 1996. <http://www.cite-sciences.fr>.

3. Musée du Louvre, *Peinture Française*. ODA, RMN, Musée du Louvre, 1996. CD-ROM Mac-PC.

4. *Moi, Paul Cézanne*, Téléràma/Index+/RMN. 1996. CD-ROM Mac-PC.

5. *Récit de voyage au pays d'Irian-Jaya*, Globe-mémoires, 1996, CD-ROM Mac-PC.

6. *Picasso*, Grolier Interactive Europe, 1996, CD-ROM Mac-PC.

Сообщение подготовлено Марин Олссон, техническим специалистом Национального центра изучения и исследований в области передовых технологий в Дижоне (Франция). Она отвечает за проведение исследования осуществимости проекта создания компьютеризированных и фотографических каталогов музейных коллекций Бургундии и объединения их в сеть.

Профессиональные новости

Ярмарки музейных и экспозиционных технологий

Международная ярмарка музейных и экспозиционных технологий MUTES-97 должна была состояться в Мюнхене (Германия) с 17 по 20 июня 1997 года. На первой ярмарке MUTES, проводившейся в 1995 году, было представлено 182 экспонента из 12 стран. Ее посетило более 3500 специалистов из 30 стран, причем значительный их процент пришелся на страны Центральной и Восточной Европы и Россию. На ярмарке MUTES-97 предполагалось представить широкий диапазон товаров и услуг — от строительных материалов, осветительной арматуры, экспозиционной техники, инфраструктуры библиотек и архивов до методов обслуживания посетителей, управления хранилищами и аппаратуры связи. Все это позволяет организаторам MUTES-97 надеяться

на привлечение в будущем еще большего числа посетителей, профессионально связанных с музеями, памятниками, галереями, культурными центрами и частными коллекциями.

Более подробную информацию можно получить по адресу:

MUTECH 97
Messe München GmbH
Messegelände, D-80325 München
(Germany)
Tel: (49 89) 51 07 0
Fax: (49 89) 51 07 675

Museum Expressions, торговая ярмарка предметами и продуктами, предлагаемыми музеями и другими учреждениями, имеющими дело с культурным и художественным наследием, должна была во второй раз пройти в Карузель дю Лувр в Париже с 11 по 13 января 1997 года. Эта ярмарка является подлинным перекрестком, где

происходит встреча музеев и деловых кругов, занимающихся распространением, маркетингом и коммерцией. В рамках ее проведения также организуется ряд профессиональных семинаров по таким темам, как издательское дело на основе использования мультимедиа, лицензирование и новые формы распространения. Первая подобная ярмарка, состоявшаяся в 1996 году, привлекла более 3 тыс. покупателей, включая музейных хранителей, универсальные магазины, специализированные бутики и специалистов в области дизайна из 25 стран.

Более подробную информацию можно получить по адресу:
Museum Expressions
40, rue de l'Echiquier
75010 Paris (France)
Tel: (33.01) 44.83.98.81

Курсы музейного менеджмента

В качестве темы краткосрочного курса музейного менеджмента 1997 года, рассчитанного на руководителей музеев, были избраны главным образом новые технологии и их влияние на музеи. Занятия должны были проходить в Университете Колорадо в Боулдере (США) с 29 июня по 3 июля 1997 года. Семь видных представителей музейного дела должны были сделать четырнадцать докладов, посвященных новым технологиям и возможным технологиям будущего в таких областях, как планирование, финансы, персонал, коллекции, выставки, просвещение, исследования, маркетинг, сбор средств, членство, оценка, библиотеки и архивы. Кроме того, предполагалось организовать занятия по дополнительной программе для ознакомления слушателей с тем, как новые технологии используются в музеях в нынешних условиях, каков прогноз относительно музеев будущего и роли технологий и каковы рекомендации, которыми могут воспользоваться музеи, чтобы быть лучше подготовленными для широкого использования технологий в своей деятельности. Программа предназначена для всех

музейных директоров, их заместителей, руководителей отделов и других руководителей высшего звена.

Более подробную информацию можно получить по адресу:
Victor J. Danilov, Director,
Museum Management Program
250 Bristlecone Way
Boulder, CO 80304 (United States)
Tel: (1-303) 473-9150
Fax: (1-303) 443-8486

Восьмой год Немецкий музей организует недельный курс лекций, посвященных принципам и методам музейного менеджмента. Занятия проводят ведущие сотрудники музея. В 1997 году лекции должны были читаться на английском языке с 28 сентября по 3 октября, а на немецком — с 23 по 28 ноября. Предполагалось рассмотреть такие темы, как финансы, архитектура, проектирование и создание экспозиций, коллекции, управление, консервация, руководство проектом, составление текстов для этикеток и их изготовление, публикации и обеспечение безопасности.

Более подробную информацию можно получить по адресу:
Hauptabf. Programme
Deutsches Museum
D-680538 München (Germany)
Tel: (49.89) 217-9294
Fax: (49.89) 217-9273

Новые публикации

Magyar Muzeumok (Венгерские музеи) — это ежеквартальный иллюстрированный журнал, рассказывающий о современных достижениях в области музейного дела в Венгрии. Статьи сопровождаются резюме на английском языке. В них рассматриваются такие темы, как постоянные экспозиции и временные выставки, профессиональная подготовка, консервация; дается обзор книг и журналов.

Более подробную информацию можно получить по адресу:
Magyar Muzeumok
H-1476 Budapest 100
PF. 54 (Hungary)

Журналы ЮНЕСКО на русском языке

museum

Международный журнал

Ежеквартальный иллюстрированный журнал, посвященный проблемам музеологии. Журнал представляет интерес не только для специалистов, но и для людей, просто любящих музеи.

Индекс 38947

«Курьер ЮНЕСКО»

Ежемесячный иллюстрированный журнал, освещающий с разных точек зрения проблемы современного мира, а также искусства, литературы, науки и культуры. В каждом номере — рубрики, посвященные охране всемирного наследия и деятельности ЮНЕСКО в мире.

Индекс 38945

«Бюллетень по авторскому праву»

Ежеквартальный журнал, посвященный вопросам авторского права и его охраны, а также новым разработкам в этой области. Журнал представляет интерес не только для юристов, но и для творческих и издательских работников.

Индекс 38946

«ПЕРСПЕКТИВЫ: сравнительные исследования в области образования»

Ежеквартальный журнал, представляющий широкий спектр актуальных проблем теории и практики образования за рубежом. Интересен преподавателям вузов, научным работникам, деятелям просвещения.

Индекс 38948

Уважаемые читатели!

Сообщаем, что подписка на эти журналы на 1999 год будет приниматься во всех отделениях связи во втором полугодии 1999 года. Эти издания вы можете найти в Объединенном каталоге Федерального управления почтовой связи Минсвязи России.

На каждый журнал также принимается текущая подписка на 1999 год.

Наши журналы можно приобрести в магазине «Человек читающий» по адресу: 119847, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

