ISSN 1817–6542

СЦЕНА

la scène
the stage

№1
(69)
2011

художественно-
техническое
обеспечение
спектакля

Учредитель:
Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО)
Издается с 1991 года

Главный редактор
Дмитрий Родионов
chief_director@gctm.ru

Ответственный секретарь
Татьяна Круковская
stage_magazine@list.ru
+7 (495) 609-0050

Редакторы – консультанты
Вера Глаголева
Алла Михайлова

Макет и верстка
Артем Меркулов

Редакционный Совет:
Сергей Бархин
Станислав Бенедиктов
Юлия Большакова
Вера Глаголева
Сергей Гнедовский
Ирина Драчевская
Елена Древалева
Сергей Женовач
Анатолий Иксанов
Дамир Исмагилов
Игорь Капустин
Алексей Кондратьев
Эдуард Кочергин
Кирилл Крок
Наталья Макерова
Борис Мессерер
Алла Михайлова
Владимир Мишарин
Николай Нашутинский
Максим Никулин
Любовь Овэс
Анаит Оганесян
Катажина Осиньска
(Польша)
Беатрис Пикон – Валлен
(Франция)
Алексей Порай – Кошиц
Вячеслав Соколов
Александр Титель
Александр Урсин
Игорь Ясулович
Наталья Ясулович
Ирина Черномурова

Издатель:
НП «Культурная инициатива Восток-Запад»

Адрес редакции:
107031, Москва,
Страстной бульвар,10,
СТД РФ (ВТО) –
журнал «Сцена»

Контакты по подписке
и рекламе:
Тел./факс: +7 (495) 609-0050
stage_magazine@list.ru

www.thestage.ru

© «Сцена», №1 (69) 2011
При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.
За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

Зарегистрирован
Министерством печати
и массовой информации
РСФСР – свидетельство
№124 от 25 сентября 1990 г.
Перерегистрирован
Федеральной службой
по надзору за соблюдением
законодательства в сфере
массовых коммуникаций
и охране культурного
наследия – свидетельство
ПИ №ФС77 – 21906
от 27 сентября 2005 г.

ISSN 1817 – 6542

Цена свободная

Подп. в печать 30.05.11 г.

СЦЕНА

Журнал по вопросам сценографии, сценической техники и технологии, архитектуры, образования и менеджмента в области зрелищных искусств.

The Stage

Magazine on questions of scenography, scenic technics and technology, architecture, education and management in the field of performing arts.

La Scène

La revue sur les questions scènographie, la technique scènique et la technologie, l'architecture, la formation et le management dans le domaine des arts exècutifs.

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, утвержденный Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации.

Издание номера осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Номер подготовлен совместно с Государственным центральным театральным музеем им.А.А.Бахрушина.

Перевод статей с английского и французского языков: Елена Гирич, Сергей Волынец, Андрей Наумов.

На обложке: Татьяна Спасоломская.
«Черный Пьеро»

содержание

ОТ РЕДАКЦИИ 3 **Дмитрий Родионов.** Вступительное слово

ДОСЬЕ 4 **Беатрис Пикон-Валлен, Марсиаль Пуарзон.** Какой музей необходим для спектакля живого?

Какой музей необходим для спектакля живого? Colloque international interdisciplinaire Quel musée pour le spectacle vivant ?

8 **Клаудия Бланк.** Немецкий театральный музей

12 **Агата Санжюан.** Воплощать спектакли или перевоплощать призраки

17 **Матиас Оклер.** Библиотека-Музей Опера, или как примирить постоянно действующий музей и практику временных экспозиций по опере и танцу

20 **Бернар Жоне.** Театр для театра

24 **Дмитрий Родионов.** Музей истории национального театра

30 **Наталья Макерова**. Проблемы и особенности функционирования персональных театральных музеев

33 **Александр Чепуров.** Призраки спектаклей

37 **Анна Смирина.** Музей, продолжающийся в фойе

43 **Мария Полканова.** История музея МХАТ

49 **Клэр Хадсон.** Опыт Лондона

52 **Жаклин Разгонникофф.** Музеи театра в Греции

57 **Ирина Мелешкина.** Опыт построения экспозиции

63 **Шанталь Эбер.** Музейность и театральность: соединение возможно через платформу цифровых технологий

67 **Ивонна Ванн Дер Зее, Ханс Ванн Кеулен.** Проекты по сценическим искусствам в Голландии

71 **Анна Валлс.** Виртуальный музей зрелищных искусств Каталонии

ФОТОРЕПОРТАЖ 74 **ДР.** По местам парижской конференции

НАСЛЕДИЕ 78 Возвращаясь к напечатанному

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ 79 **Марина Шолупова.** Большие итоги большого сезона

По вопросам, связанным с подпиской и распространением, обращайтесь в редакцию:
по тел. в Москве +7 (495) 609-0050
или по электронному адресу stage_magazine@list.ru
Подробности на сайте www.thestage.ru

Приобрести журнал можно:
в Москве — в магазине театральной книги (Страстной бульвар, д. 10/34), в редакции «Сцены» (Страстной бульвар, 10, офис 47);

в Санкт-Петербурге — в редакции журнала «Петербургский театральный журнал» (ул. Моховая, д. 30);

в Екатеринбурге — в Доме Актёра (ул. 8 Марта, д. 8).

Редакцией в 2011 году осуществляется:

— целевая рассылка журнала 74 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу СТД РФ (ВТО)

— целевая рассылка журнала учреждениям культуры и искусства Санкт-Петербурга и Ленинградской области по заказу ЗАО «Театрально-декорационные мастерские».

THE MAINTENANCE
FROM THE EDITOR 3 **Dmitry Rodionov.** Opening address

DOSSIER
What the museum is necessary for the living performance?
Colloque international interdisciplinaire
Quel musée pour le spectacle vivant ?

4 **Beatrice Picon-Vallin, Marsial Puarzon.** What museum is necessary for the living performance?
8 **Claudia Blank.** German Theatre Museum
12 **Agatha Sanzhyuan.** To embody performances or to re-embody phantoms?
17 **Mathias Auclair.** The library-museum opera or now to reconcile constantly operating museum and pracctice of time exposition on the opera and dance
20 **Bernard Zhone.** Theatre for the theatre
24 **Dmitry Rodionov.** The Museum of History of the National Theatre
30 **Natalia Makerova**. The problems and features of functioning of personal theatrical museums
33 **Alexander Chepurov.** The ghosts of performances
37 **Anna Smirina.** The museum, continuing in the foyer
43 **Maria Polkanova.** The History of the Museum of the Moscow Art Theatre
49 **Clare Hudson.** The experience of London
52 **Jacqueline Razgonnikoff.** Museums of the theatre in Greece
57 **Irina Meleshkina.** The experience of the construction of the exposition
63 **Chantal Hébert.** Museology and theatricality: the connection is possible through digital technology platform
67 **Yvonne van der Zee, Hans Keulen Vann.** The projects for the scenic arts in Netherlands
71 **Anna Valls.** The virtual museum of performing arts in Catalonia

PHOTO REPORT OF 74 **DR.** In the places of the Parisian conference
THE HERITAGE 78 back to the printed

THEATRICAL BUILDING 79 **Marina Sholupova.** The great results of the great season

Темы сохранения театрального наследия, памяти о тех, кто создавал славу нашего театра, изначально присутствуют на страницах журнала «Сцена» (рубрики «Наследие», «Библиораскопки», «Память» и другие). Поэтому разговор о жизни театральных музеев, которому посвящен этот номер, органичен для нашего журнала – идет ли речь о музеях, работающих как самостоятельная единица или музеях притеатральных, т.е. действующих в структуре конкретного театра. Оказалось, что эти темы интересны не только для нас.

В октябре 2010 года по инициативе ряда культурных организаций Франции (куратором проекта выступила театровед Беатрис Пикон-Валлен) прошла конференция, собравшая руководителей и сотрудников ведущих театральных музеев Европы, России, Северной Америки. Организаторы провели этот представительный форум, поставив перед собой главную задачу – заявить на международном профессиональном собрании о необходимости создания во Франции национального музея Театра, или как они сформулировали, Музея Спектакля Живого. Эта идея получила полное одобрение участников конференции, но спектр разговора оказался гораздо шире этой темы. Из докладов на конференции, а их прозвучало более тридцати, возникла масштабная картина истории и современной жизни, порой весьма драматической, театральных музеев в мире, прозвучали рассказы о новых формах представления публике хранимых музеями коллекций, много говорили о том, как выжить музею в сегодняшних экономических и политических реалиях. Кстати, российский музейный опыт был отмечен, как уникальный и, безусловно, заслуживающий популяризации.

Как сделать музей живым? Как установить динамические связи между прошлым, которое музей сохраняет, и современным театром и современной аудиторией сегодня, когда новые информационные технологии диктуют новые формы общения, часто полностью отрицающие традиционные формы? Как музею зафиксировать события современного театра, чтобы будущие поколения могли их узнать, услышать, увидеть? Пренебрежение историей, вытаскивание из неё «избранных» фактов без представления максимально возможной объемной картины происходившего, оборачивается в современности трафаретами, шаблонами, ярлыками в отношении людей, без таланта и вдохновения которых современный театр не состоялся бы вообще.

Желание сделать наших читателей участниками этого разговора и подвигло нас на создание этого номера, посвящённого парижской конференции.

Дмитрий Родионов
Главный редактор

The themes of storing of the theatrical heritage, the memory of those, who created the glory of our theatre, initially are present in the pages of the magazine «Scene» pages (of the heading «Heritage», «Biblioexcavations», «Memory» and others). Therefore, the conversation about the life of the theatrical museums to which this issue is devoted, is organic for our magazine – whether there is the speech about the museums, working as independent unit or museums working in the theatres, i.e. existing in the structure of the concrete theatre. It has appeared, that these themes are interesting not only for us.

In October, 2010 according the initiative of a number of the cultural institutions in France (the curator of the project was the theatrical critic Béatrice Picon-Vallin) there was the conference, which has collected the heads and employees of the leading theatrical museums of Europe, Russia, Northern America. The organizers spent this representative forum, having put before themselves the main task – to declare at the international professional meeting the necessity of the creation in France the National museum of Theatre, or as they have formulated, the Museum of the Living Performance. This idea was fully endorsed by the participants of the conference, but the conversation spectrum has appeared much more widely this theme. From the reports of the conference, and there were more than thirty, there was a large-scale picture of the history and modern life, sometimes very dramatic, of the theatrical museums in the world. There were stories about new forms of public representation of the collections, stored by museums, there were discussions how to survive in today's economic and political realities. By the way, the Russian museum experience has been noted, as unique, and, certainly, deserving popularization.

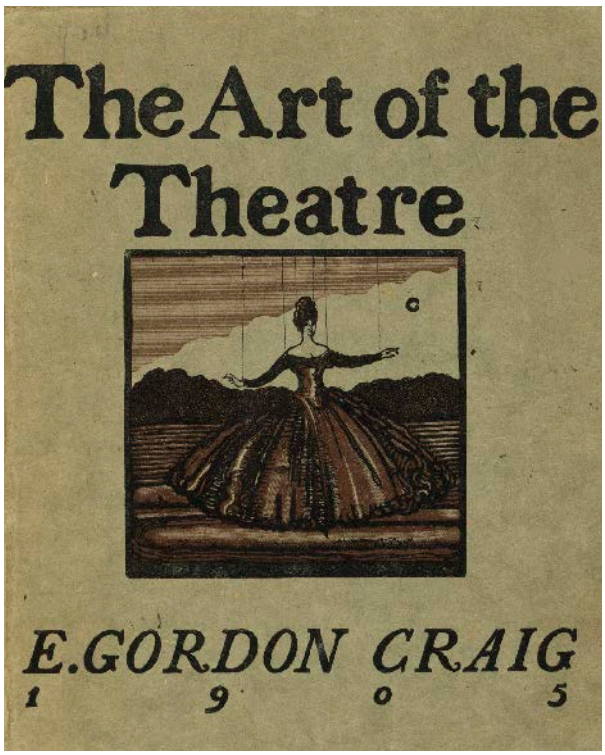
How to make a living museum? How to establish the dynamic communications between the past, which the museum is storing, and the modern theatre and the modern audience today, when new information technology dictates the new forms of the dialogue, often completely denying traditional forms? How can the museum fix the events of the modern theatre, in order the future generations could learn, hear, see them? The neglect of the history, drawing from the history «selected» facts without providing the maximum possible volume picture of what was happening, turns into the contemporary stencils, templates, labels on people, without talent and inspiration of which, the modern theatre wouldn't take place at all.

The desire to make our readers the participants of this conversation also has induced us on the creation of this issue, devoted to the Parisian conference.

Dmitry Rodionov
Chief Editor

Colloque international interdisciplinaire

Quel musée pour le spectacle vivant ?



The Art of the theatre, E. G. Craig, 1905 / BnF, dpt. Arts du spectacle

Jeudi 21 et vendredi 22 octobre 2010

Comité d'organisation : Béatrice Picon-Vallin (Directrice de recherche ARIAS-CNRS) ; Martial Poirson (Maître de conférence Université Grenoble III et membre de l'UMR LIRE-CNRS) avec la collaboration de Joël Huthwohl (Directeur du département Arts du spectacle de la BnF)

Comité scientifique : Mathias Auclair (Conservateur-archiviste de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris) ; Marcel Bozonnet (metteur en scène, ancien Administrateur général de la Comédie-Française) ; Joël Huthwohl (Directeur du département Arts du spectacle de la BnF) ; Béatrice Picon-Vallin (Directrice de recherche ARIAS-CNRS) ; Rose-Marie Moudouès (Société d'Histoire du Théâtre) ; Martial Poirson (Maître de conférence Université Stendhal-Grenoble III et membre de l'UMR LIRE-CNRS) ; Agathe Sanjuan (Conservatrice-archiviste de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française) ; Anatoli Smelianski (Recteur du Studio-École du Théâtre d'Art de Moscou) ; Jean-Pierre Vincent (metteur en scène, ancien Administrateur général de la Comédie-Française)

Coordination : Sara Harvey et Agnès Vève-Lamy (Polygraphes)

Partenaires : Direction générale de la création artistique (DGCA) du Ministère de la culture et de la communication ; Festival international Tchekhov ; Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS-CNRS) ; Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris ; Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF) ; Société d'histoire du théâtre ; Université Stendhal-Grenoble III (Cluster création région Rhône-Alpes avec le concours du département Arts du spectacle), UMR LIRE-CNRS ; Années croisées France-Russie.

Retrouver le programme sur les sites Internet
bnf.fr / arias.cnrs.fr / culturesfrance.com

Jeudi 21 octobre 2010
Auditorium Colbert
2 rue Vivienne – Paris 2e

Vendredi 22 octobre 2010
Petit auditorium – Hall Est
Quai François Mauriac – Paris 13e

КАКОЙ МУЗЕЙ НЕОБХОДИМ ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ ЖИВОГО?

Беатрис Пикон-Валлен
Марсиаль Пуарзон

Международная конференция, организованная 21–22 октября 2010 года Беатрисой Пикон–Валлен и Марсиалем Пуарзоном при участии Лаборатории ARIAS (CNRS), Национальной библиотеки Франции, Международного Чеховского фестиваля, Министерства культуры и коммуникаций Франции, Университета г. Гренобля, Посольства Франции в Украине и Лаборатории LIRE (CNRS).

Марсиаль Пуарзон, Беатрис Пикон-Валлен. Открытие конференции

Международная конференция «Какой музей для спектакля живого?» проходила в Национальном институте истории искусств (INHA) и в Национальной библиотеке; там собрались более сорока участников – представителей более десяти национальностей, и между ними происходил плодотворный обмен мнениями, что позволило заложить долговременные основы для теоретических изысканий с применением различных разработок, направленных на разрешение существующей ситуации и достижение практических результатов. Речь шла, прежде всего, о том, чтобы задаться вопросом относительно французской «исключительности», а именно отсутствия Музея спектакля в нашей стране – одной из единственных на Западе великих театральных держав с вековыми традициями, не обладающих таковым.

Мы глубоко убеждены в необходимости создания такого учреждения как с использованием всех современных возможностей, предоставляемых, в частности, новыми технологиями в сфере информации и коммуникаций, так и присущих непосредственно театру технических ресурсов (сценография, машинерия, свет). Мы предприняли попытку разработать необходимые условия для воплощения этого проекта в сроки пока ещё неопределённые, но очень хотелось бы верить, что недолгие. Постулат о «нематериальном национальном достоянии», выдвигаемый ЮНЕСКО с 2005 года, предоставляет необходимый концептуальный инструментарий для постижения специфического феномена спектакля во всей его эфемерности и комплексности и преодоления тех апорий[1], к которым его сохранение, экспонирование и обеспечение доступности излишне часто сводятся в управляющих сферах.

Три вектора приложения мысли были избраны в качестве первоочередных.

1.Французские реалии. Речь шла о том чтобы, исходя из ситуации, обусловленной положением дел во Франции, оценить многочисленные и многообразные инициативы, исходящие от профессионалов театрального дела, а также неучастие инстанций и отсутствие у них интереса к вопросу о музее, содержащем размышления по истории театра и спектакля, где бы и нынешнее творчество смогло, наконец, обрести место. Не будучи исчерпывающими, – и в этом плане предстоит ещё немало поработать – представленные нам и нашим гостям выступления проиллюстрировали целый ряд незавершенных, в силу отсутствия достойной политической поддержки, инициативных предложений.

[1]Апория - (греч . aporia — безвыходное положение) — понятие, означающее в древнегреч. философии трудноразрешимую проблему. А. возникает на основании того, что в самом предмете или в понятии о нем заложено противоречие

Представлены были также весьма многочисленные, и прагматические, и амбициозные концепции, начиная от передвижной экспозиции и вплоть до переоборудования заброшенного театра (Гете Лирик), включая и идею совершенно нового и посвященного исключительно спектаклю здания. Некоторые ведущие театральные деятели и режиссёры – представители трёх различных поколений, а также бывшие и действующие руководители национальных театров активно содействовали развитию дискуссии за круглым столом и призывали к реализации проекта, могущего помочь им в сохранении памяти об артистах и развитии театральных практик и идей, т.е. всего того, что воплотилось в нынешних реалиях, – а также театральных технологий. По их собственным признаниям, такое отлучение от истории довлеет над театральным искусством, и подобного учреждения крайне не хватает профессионалам современной Франции, что приводит к риску выхолащивания творческого процесса и, в свою очередь, процесса театральной демократизации, особенно в нынешние времена кризиса самосознания театральной среды. Хранители действующих учреждений, таких, как Национальный музей костюма в Мулен, Библиотеки-Музеи Комеди-Франсез и Опера де Пари, также приняли активное участие в дискуссии в стремлении приобщиться к этому проекту. Оба последние учреждения, функционирующие прежде всего как библиотеки или в лучшем случае как центры информации, имеют в своём распоряжении лишь минимальные, а вернее даже несущественные и недоступные для широкой публики экспозиционные возможности. Что же до Музея костюма в Мулен, пусть даже его интеграция в местную жизнь и представляется образцовой, то экспонироваться в нём может лишь бесконечно малая часть имеющих отношение к спектаклю предметов, и речь даже не идёт о том, чтобы считать его музеем спектакля или театра. Были также озвучены важнейшие и весьма сложные вопросы, такие, как представление в экспозиции разделов звука и сценографии, а также зрелищное овеществление истории цирковых искусств и уличных театров.

2. Международные реалии. На основе обширного многообразия музейных структур, существующих во всем мире – и в особенности в России, где забота о сохранении театрального наследия была подкреплена почти изначально намерением правильно подготавливать как публику, так и профессионалов, а также стремлением дискутировать и пропагандировать в стенах музея, осмысляемого как площадка для встреч прошлого и будущего, – были выведены конкретные результаты относительно некоторого количества иностранных инициатив, с целью оценки их несомненных достижений, но и также неудач, препятствий и проблем. Эта захватывающая панорама дала нам возможность взвешенной оценки существующего многообразия направлений и определения первичной типологии наличествующих видов музейных учреждений: музей-квартира, посвященный общепризнанной личности из мира спектакля; театр-музей, использующий непосредственно структуру бывшего известного театра для инициации в профессиях и традициях театра; музей, ассоциированный с театром действующим, позволяющий сочетать творчество с хранением без прерывания преемственности (музей в театре, где можно было бы создавать новые спектакли и сохранять память о старых спектаклях); музей, специализирующийся в одном из жанров исполнительских искусств, например, цирк или марионетки; музей, задуманный как гибкая принимающая структура, обеспечивающий полную ротацию коллекций и регулярное экспонирование; национальный государственный музей всеобщего характера, позволяющий представить обширную панораму эволюции спектакля в его диахроническом измерении; музей, обеспечивающий воспроизведение в натуральную величину непосредственно театральной деятельности (музей, где можно было бы увидеть работу театральных мастеров по маскам, костюму и др.)…

Наконец, опыт закрытия в Лондоне музея театра и открытия его вновь в виде специализированных залов в рамках более общего музея, посвящённого изящным искусствам. Или ещё – создание специализированного фонда по марионеткам при муниципальном музее Гадань в Лионе. Всё это, по-видимому, открывает некоторые перспективы, подтверждаемые недавним открытием Нового музея Монако, где целые залы посвящаются театру и Русским балетным сезонам, и притом некоторые из этих залов целиком отдаются одному спектаклю, что даёт возможность говорить о новой концепции – «музея одного спектакля».

3. Прогностика: третье направление, подкреплённое накопленным опытам, предполагает возможность будущего осуществления музейного проекта с привлечением иных экспертных дисциплин и музейных традиций, например, антропологических, специализирующихся в составлении коллекций и экспонировании культовых предметов, сочетающих в себе ритуальные функции и социальную утилитарность, и последних достижений новых информационных технологий. В сочетании музейности и театральности приоткрываются возможности для рассмотрения конкретных направлений осуществления нового музейного проекта, преодолевающего все апории феномена спектакля, эфемерную сущность перформанса и рискованность патримониализации театра, или, вернее, превращающего их в плодотворные потенциалы.

По результатам работы в эти два дня конференции, выкристаллизовались две разнородные, но, на наш взгляд, взаимодополняющие концепции, которые, ни в коем случае, не следует противопоставлять в ущерб друг другу: **концепцию сакрализующую** *(фетишистскую и материалистскую) «ауру» аутентичной вещи, долженствующую питать собою трепет, если не обожание, по отношению к этим памятным предметам; и* **концепцию дематериализующую** *(цифровую и нематериальную), каковая, охватывая память о спектакле во всей её совокупности, призвана найти в использовании новых технологий условия, соответствующие постановочному акту виртуального музея.*

Мы, тем не менее, убеждены в том, что не следует никоим образом пренебрегать ни ощутимой эмоциональной составляющей, рождающейся в непосредственно контакте с некоей вещью, эскизом или макетом, или голосом, или иным элементом игры, так же как и возможностями широчайшего распространения

собраний, предоставляемыми помещением их в он-лайн. При этом ни одна из этих двух составляющих недостаточна для передачи всей сложности и специфичности той формы нематериального культурного наследия, называемого «спектакль», и что следует поэтому думать о таком построении, которое сделалось бы их синтезом и одновременно превзошло бы их. Следовало бы немедленно задуматься о новой модели, которая бы не основывалась ни на таковой музея изящных искусств, ассоциирующей произведение с конечной продукцией, ни на таковой простого событийного механизма, его сводящей только к творческому процессу. Не менее насущно и не проигнорировать ни одно из составляющих спектакль измерений, начиная от естественного мастерства артистов-исполнителей и техников и вплоть до реакции зрителей, которые обязательно должны стать приобщёнными к интерактивному музейному механизму. Следовало бы, кстати говоря, собрать особые архивы, объединяющие в себе «зрительские рассказы» или свидетельства, составляющие живую память о спектаклях.

Следовательно, во Франции сегодня речь должна идти не просто о музее, но о некоем месте более обширном, о структуре, где бы музей сделался бы сердцем – **о театральном городе**, какие, например, уже существуют в музыкальной сфере. И музей этот посредством своих экспозиций постоянных, временных, передвижных или приглашаемых должен находиться в органической связи с современным творчеством, а также быть открытым для публики, которая необязательно может полностью сочетаться с той, что посещает театральные залы, поскольку ведь истинно есть, что память театральная является неотъемлемой составляющей многокультурной идентичности, привитой многочисленными влияниями. Место такое, следовательно, сделалось бы площадкой, перекрёстком, где различные учреждения сливались бы в плодотворной синергетике – вокруг чётко определённого центра постоянного экспонирования, позволяющего непосредственный контакт с прошлым, уже известным или подлежащим открытию, библиотеки, школы, исследовательского центра и центра творческого. Таким образом, вокруг музея объединились бы различные важнейшие для жизни сценических искусств функции: обеспечение начального и постоянного образования для профессионалов и любителей, встречи и дискуссии профессионалов, историческая и практическая исследовательская деятельность, создание спектаклей.

По завершении этих дней объём проделанной работы представляется лишь началом в достижении поставленной цели. Прекрасно понимая, что эта первая французская конференция по такой теме есть лишь отправная точка, мы уже устремляем наши взгляды в будущее, предвкушая новые встречи, а также и публикации, предназначенные питать собою умственную работу, чьим итогом должно стать выдвижение конкретного проекта французского музея спектакля живого. Мы работаем над выпуском иллюстрированного издания, план которого будет составлен в соответствии с прекрасно построенной драматургией семинара, но которое будет шире общепринятой формы «отчёта о семинаре». И, если энергии и мыслей у нас в избытке, то остается ещё отыскать средства для воплощения в жизнь наилучшим образом этих проектов (новые международные встречи, мастерские, публикации) в надежде на твёрдую и решительную политическую поддержку в реализации этих амбиций, при содействии международного научного сообщества и практиков театра, каковые кажутся всё более убеждёнными в необходимости такого воплощения.

Беатрис Пикон-Валлен – доктор театроведения, научный руководитель в CNRS, ARIAS, специалист по русскому театру и истории и теории европейской сценической постановки и актерской игры XX века; научные интересы охватывают театр и прочие искусства (цирк, кино, видео), сцену и новейшие технологии, взаимоотношения театра европейского и азиатского; преподаёт историю театра в ряде высших театральных учебных заведений Франции и за границей; автор множества статей, в том числе по проблематике функционирования театрального музея; член редакционного совета журнала «Сцена» (Россия).

Марсиаль Пуарзон окончил Высшую нормальную школу, кандидат (агреже) экономических наук, член UMR LIRE (CNRS), преподаватель Гренобльского университета и нескольких зарубежных университетов; специалист по истории и эстетике театра, автор множества статей, критических заметок и трудов, посвящённых, в частности, политическим и экономическим реалиям и построениям, имеющим воздействие на искусство, современному прочтению классической эпохи, репертуарной политике. Имеет опыт работы в музейной сфере: комиссар выставки «Французская революция в народных мировых культурах и практиках» Музея Французской революции в Визиле (июль 2012 – июль 2013).

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

Клаудия Бланк

У Парижа должен быть свой театральный музей, и по этой причине мы собрались здесь сегодня. И основы для создания в Париже такого музея, который не являлся бы просто выставочным залом, уже существуют. Существует Отдел исполнительских искусств Национальной библиотеки Франции, Библиотека-музей Оперы Гарнье, Библиотека-музей театра «Комеди Франсез», коллекция в Музее «Карнавале», Центре танца, при Архиве театральных костюмов в Мулене и целого ряда других учреждений культуры. Это замечательные коллекции, что сможет подтвердить каждый, кто имел счастливую возможность работать с ними. Но Отдел исполнительских искусств Национальной библиотеки Франции процветает в безвестности, а в последнее время лишился даже небольших выставочных помещений в Галерее «Кольбер». И это очень плохо.

С другой стороны, Библиотека-музей Оперы Гарнье имеет одно преимущество, которое никак нельзя недооценивать. Она располагается в историческом здании оперного театра, которое само по себе является достопримечательностью Парижа, и по этой причине не должно возникнуть никаких проблем с привлечением посетителей, точно так же как в случаях Оперных театров в Вене или Мюнхене. Этим же «домашним преимуществом» может похвастаться и театральный музей Миланской оперы «Ля Скала», у которого нет недостатка в посетителях. В то же время размещение музеев в зданиях известных театров значительно ограничивает тематический диапазон музейной деятельности. Поэтому в Париже совершенно необходимо создать музейную коллекцию театральных экспонатов широкого доступа. Это более сложный путь. Но возможно, именно потому, что я и мой коллега из Вены Томас Трабич стараемся неуклонно следовать по этому пути, нас и пригласили выступить здесь[1].

Как я уже отмечала, основы для создания коллекций существуют, но театральным музеям необходимы подходящие помещения, персонал и финансовые средства. Для обеспечения всего этого необходима политическая воля, а чтобы она появилась, нужны достаточно убедительные аргументы. Мне думается, совершенно очевидно, что Парижу необходим театральный музей. Это давно назревшая проблема, потому как парадоксальным образом, одна из крупнейших театральных столиц мира с богатейшей историей не имеет своего театрального музея. В другой такой столице, Вене, есть Австрийский театральный музей. Крупнейшим театральным центром является Берлин, особенно начиная с конца девятнадцатого и начала двадцатого веков. Но опять-таки по иронии театральной истории Берлин с его обширнейшими коллекциями тоже не имеет своего театрального музея. Разумеется, Германия является федеративным государствам, и театральные музеи существуют в отдельных городах этой страны, например в Киле, Гамбурге, Майнигене, Ганновере, Кёльне, Дюссельдорфе. Но коллекции этих музеев ограничены театральной историей данных конкретных регионов. Коллекции, выходящие за данные рамки, имеются в Кёльнском университете и в Музее немецкого театра в Мюнхене. Но в Кёльне нет театрального музея, обладающего необходимыми выставочными помещениями. Фактически в Германии есть только три музея: помимо нашего музея, есть музей в Дюссельдорфе, финансируемый на муниципальном уровне, и специальное учреждение в Майнигене, где сохранен исторический декор, а оформление сцены обновляется каждый год.

С 1979 года наше учреждение носит название «Немецкий театральный музей». Нашей целью изначально был выход за пределы региональной ограниченности, и сегодня мы можем оценить столетнюю историю учреждения, в основу которого с самого начала была положена концепция именно театрального музея. Эта история началась с мечты актрисы Клары Цайглер, которая была звездой сцены в период после франко-прусской войны 1870-71 г.г., получивший название «Gründerzeit».

Спектакль, который мы смотрели вчера, и который одних восхитил, а у других вызвал раздражение, одних растрогал, а других удивил, уже принадлежит театральной истории. Актеры на сцене кланялись под аплодисменты, но весь их труд во время репетиций и во время спектакля также принадлежит истории. Что же осталось от их искусства? Именно этот вопрос сто лет назад подвигнул актрису Клару Цайглер завещать создание театрального музея в собственном доме в Мюнхене, что в то время было абсолютно новаторским поступком.

Театральный музей Фонда Клары Цайглер открылся 24 июня 1910 года, то есть через год после смерти актрисы. Сначала он больше напоминал мемориальный музей, центральным «экспонатом» которого была знаменитая героиня «Gründerzeit». Во многом благодаря научному руководителю музея Францу Раппу, музей и его коллекция обрели более широкий формат, тесно связанный с тогда еще очень молодой отраслью театральных исследований. Рапп сформировал и основные структурные принципы

[1] см. статью Т. Трабича «Театральные музеи – элемент культурной идентичности и культурного наследия страны» // «Сцена», №5(61), 2009, с.39.

музейной коллекции, которые в значительной степени действуют и по сей день. Однако в 1935 году нацистские власти убрали Раппа, поскольку у него были обнаружены еврейские корни. Последнее, что успел сделать Рапп, это передать дела своему молодому помощнику Гюнтеру Шёне, который впоследствии стал директором Театрального музея и оставался в этой должности до 1971 года.

Дом Клары Цайглер был слишком мал, чтобы в нем можно было воплотить амбициозные планы Раппа. Для создания масштабных театральных реконструкций, таких как дионисийские действа в Афинах или театр Шекспира, требовались помещения огромных размеров. Пространственные возможности домашнего музея Клары Цайгель восполнялись помещениями, спроектированными такими известными архитекторами, как Готфрид Земпер и Макс Литтманн, моделями из папье-маше , воссоздающими конструкции девятнадцатого века и выполненные представителями династии театральных художников Кваглио. Впоследствии появилась возможность арендовать помещения Мюнхенской Резиденции, однако с началом второй мировой войны эти помещения пришлось освободить, а хранившиеся там экспонаты упаковать в деревянные ящики. К счастью, экспонаты из домашнего музея и из Резиденции удалось эвакуировать до того, как в 1944 году эти здания были разрушены во время бомбардировок. После войны сохранившиеся экспонаты (примерно 75% изначальной коллекции) были размещены в других помещениях. В конце концов, Фонд Клары Цайглер выкупил крыло здания по адресу Галериштрассе 4а , куда и была перебазирована коллекция в 1953 году, и где по сей день находится наше учреждение. В семидесятые годы Фонд Клары Цайглер, наличные активы которого истощились, перешел всобственность баварского правительства, и в 1979 году Немецкий театральный музей стал самостоятельным учреждением на территории земли Баварии.

Но можем ли мы, имея такую репутацию и выполняя такую миссию, считать, что все наши цели достигнуты? Нет. Потому что именно репутация, да и сама история, ставят нас перед новыми вызовами. Прежде всего, нам время от времени приходится заново возбуждать общественный интерес к нашей работе, и для этой цели мы используем различные средства. К сожалению, лишь с недавнего времени мы используем такое эффективное средство, как интернет. Это было связано с тем, что акцент был сделан на привлечение публики непосредственно в музей (а не на посещение соответствующих сайтов в интернете), и поэтому профессиональной работой с интернетом долгое время никто не занимался. И хотя я убеждена в необходимости профессионального оформления музейного сайта, главное вниманию следует уделить создания «корпоративного образа» нашей организации, а это требует проведения очень тщательного анализа всей нашей деятельности. При поддержке спонсорских фондов, в частности, для проведения данного мероприятия, нам удалось, как нам кажется, создать этот корпоративный образ как раз к нашему столетнему юбилею.

Корпоративный образ музея начинается с фирменного знака, представляющего собой своего рода стрелку-указатель. Это связано с архитектурными особенностями нашего здания, оформленного как галерея с аркадами, а также с новым дизайном стен и дверей и визуальным решением фойе здания. Этот образ присутствует и в оформлении наших юбилейных публикаций, о которых я скажу ниже, и в обложке видеофильма о деятельности нашего музея. С помощью специально выбранного агентства мы выработали девиз нашего музея, который теперь звучит как «Entdecken» – «Открой тайны» . Этот девиз был спонтанно выбран в качестве подзаголовка к нашей книге (в английском варианте он звучит, как «Relieve the Fascination» - «Дай волю очарованию».

Это же агентство инициировало рекламную компанию с использованием плакатов с привлечением так называемых «послов музея» (эти мероприятия осуществлялись при финансовой поддержке Общества друзей и спонсоров музея). Так, очень известная в нашей стране актриса Санни Меллес и ее коллеги, также известные актеры Стефан Хунштайн и Томас Лойбл, сфотографировались для плакатов с такими текстами: «Я иду в Немецкий театральный музей, потому что это важнее, чем интернет», «Я иду в немецкий театральный музей, потому что там остановлено мгновение», «Я иду в немецкий театральный музей, потому что хочу учиться у исторических личностей».

Эта кампания достигла своих целей. Общественный интерес к деятельности музея заметно возрос. Но недостаточно. Я знаю коллег, которые, услышав, что мы работаем в театральном музее, спрашивают: «А разве такой существует?». Тот же вопрос нередко задают таксисты, когда их просишь довезти до Немецкого театрального музея.

По моему убеждению, ключ к популяризации театральных музеев – в создании эффективных программ выставочной деятельности. При создании таких программ необходимо выбирать те из множества существующих возможностей, которые способствуют максимальному расширению круга лиц, знающих о существовании Немецкого театрального музея и регулярно посещающих его. Так произошло при организации экспозиции костюмов японского театра «Но» в 2004 году. Эту экспозицию посмотрело много людей, не принадлежащих к числу регулярных посетителей нашего музея. Та же история произошла с выставкой работ Михаэля Энде, организованной совместно с Центром музейного образования. Экспозиция была составлена с расчетом на детей и подростков, и эти молодежные экскурсии ощутимо оживили общую атмосферу музея.

Наибольшим успехом пользуются биографические экспозиции, посвященные актерам и исполнителям, широко известным как на региональном, так и национальном и международном уровнях: Тереза Гише, Марианн Хоппе, Оскар Вернер… Вместе с тем, когда речь идет о режиссерах, например таких, как Отто Флакенберг, несмотря на всю их известность в

театральном мире, у широкой публики они не вызывают большого интереса, потому что для большинства театр – это, прежде всего, актеры. Вполне предсказуемым был успех экспозиции, посвященной Марии Каллас. Но мы не собираемся ограничивать нашу деятельность только такими биографическими экспозициями. Мы ищем новые темы. Например, в этом году была организована выставка «Женщины-режиссеры». К сожалению, она не имела такого большого успеха у публики. Тем не менее, мы не меняем свой подход, суть которого в том, что театральный музей – это не только место хранения, консервации предметов театральной истории, но и площадка для осмысления и обсуждения общих проблем театра.

Долго ли мы еще сможем продолжать в том же духе? Недавно мы получили весьма неутешительный ответ на этот вопрос. В своем выступлении на конференции СИБМАС (Международная ассоциация библиотек и музеев исполнительских искусств) в 2010 году в Мюнхене Томас Трабиш предупреждал, что театральные музеи ни в коем случае не должны сравниваться со знаменитыми мировыми музеями изобразительных искусств, и что количество посетителей не должно рассматриваться, как решающий фактор при оценке эффективности финансовой политики музеев. Вскоре после этого я получила извещение о том, что объем бюджетной поддержки государственных музеев будет напрямую зависеть именно от этого показателя.

Тем не менее, мы строим планы на будущее. Сегодня мы планируем нашу деятельность на период до 2014 года. В принципе, мы проводим работу по многим направлениям. Но прежде всего, речь идет о тематических выставках. В них представляются экспонаты, как из наших собственных хранилищ, так и из других музеев. Тематические выставки позволяют экспонатом обрести новую жизнь, возрождать и распространять связанные с ними всевозможные истории и сюжеты. Приведу лишь один пример: экспозиция рисованных портретов танцовщиков «Русских балетных сезонов» «ожила» только будучи представленной в сочетании с оригинальными костюмами, статуэтками, эскизами декораций и танцевальных нотаций. Или возьмем, к примеру, предмет нашей особой гордости – обширную коллекцию графики периода барокко. Разумеется, эти экспонаты представляют огромную эстетическую ценность. Но это не всё. На выставке, посвященной 350-летию Мюнхенской оперы в 2003 году, система колосников барочной сцены была представлена в рабочем состоянии, и этот старинный тип сцены как бы обрел новую жизнь.

Самыми роскошными были выставки, посвященные Русскому балету и Марии Каллас. На них были широко представлены экспонаты из разных музеев мира. Но такие выставки невероятно дороги, мы смогли организовать только две, и только благодаря сотрудничеству с Австрийским театральным музеем, который взял на себя часть огромных расходов.

Выставка «Женщины-режиссеры», о которой я уже упоминала, была организована во многом усилиями самих кураторов музея, которые ездили в командировки, снимали и брали интервью у режиссеров, чье творчество было представлено. Экспозиция включала в себя демонстрации фильмов и фотографий, а также увеличенные и вывешенные на стенах тексты интервью.

Третий вариант театральной выставки – биографическая экспозиция. Она требует обширной и кропотливой работы, связанной с расшифровкой дневниковых записей и писем, на основе которых создается и сама выставка, и последующие публикации. Результатом этой работы, проводимой нашими «доморощенными» специалистами становится трогательное и глубоко интимное знакомство с личностями артистов, как, например, в случае выставки, посвященной актрисе Марианн Хоппе (2009).

В подготовке всех выставок, о которых я говорила, мы использовали мультимедийные технологии, что естественно связано с тематическим характером экспозиций. Мы часто сталкиваемся с проблемой, как представить ускользающий театральный момент на выставке? В частности, с этой проблемой мы столкнулись при организации выставки «Русских балетных сезонов». Акцент был сделан на изобразительном аспекте представлений о том, что такое «русский мир». Но в названии выставки фигурировало слово «балет», что естественным образом связано с движением. Как представить искусство движения в выставочной экспозиции, которая по самой природе своей статична? Дискуссии на эту тему возникали постоянно, особенно когда дело касалось ценных исторических экспонатов. Взять, к примеру, балетный костюм. Здесь нельзя не учитывать «интересы» хранителей музея. Ведь этот костюм, натянутый на манекен, принявший определенную позу, изображающий движение, неизбежно подвергается износу. В конце концов, решение было принято, и в его основу лег балет «Петрушка». Манекены в отобранных кураторами костюмах были размещены на медленно вращающейся карусели. Кроме того, использовались балетные нотации, позаимствованные из библиотеки музея-усадьбы постановщика «Русских сезонов» Михаила Фокина. Также использовались репродукции, часть из которых были увеличены и размещены на полу. В принципе, посетители могли ходить по этим изображениям, и несколько раз я замечала, что они так и поступали. Кроме того, одна из наших кураторов, специалист по истории танца Клаудия Йешке поставила на основе нотаций несколько эпизодов с танцовщицей Баварской национальной балетной труппы. Эти эпизоды были засняты на пленку, и их можно было смотреть на мониторах, установленных вблизи соответствующих разделов выставки.

Недостатком специализированных выставок является то, что каждая из них проводится только один раз. Тем не менее, мы считаем проведение таких выставок непременным условием возрождения интереса к деятельности театральных музеев. Идеальным, с моей точки зрения, было бы проведение такой выставки в сочетании с постоянно действующей экспозицией.

Впрочем, для этого понадобятся дополнительные помещения, получить которые безуспешно пытался мой предшественник. Экспонаты – в основном, выставляемые образцы, для такой выставки готовятся долгое время и пребывают в готовом к использованию состоянии в нашем хранилище. Постоянно действующая выставка должна представлять историю европейского театра, включая период античности, который, несомненно, чрезвычайно важен для нас в Германии, но который, к сожалению, очень ограниченно представлен в школьных программах. На постоянной выставке должны быть представлены в основном макеты, а также компьютерная анимация, в то время как наиболее ценные и уязвимые предметы коллекции, такие как графические работы или фотографии, должны выставляться время от времени на специальных экспозициях.

Как вам прекрасно известно, многие предметы в наших коллекциях, не могут экспонироваться на постоянной основе. Такие экспонаты, как графические работы, рукописи, фотографии не могут находиться на свету долгое время. Оптимальный период экспонирования – 12 недель, по истечении которых «хрупкие» экспонаты вновь на годы исчезают в спасительном полумраке хранилищ и шкафов. Хотя конечно, посетители, в том числе из других стран, специально интересующиеся отдельными экспонатами, могут ознакомиться с ними в индивидуальном порядке в любое время.

Таким образом, для празднования нашего столетнего юбилея мы выбрали разные формы презентации коллекций. Эти формы являются долгосрочными. Кроме того, копии на различных носителях, могут приобретаться посетителями для своих домашних коллекций или для более подробного изучения в свободное время. Речь идет о книгах и фильмах, посвященных коллекциям и истории музея.

В этом издании мы смогли собрать материалы по истории происхождения отдельных предметов театральной и материальной культуры. Издание снабжено достаточным количеством иллюстраций. Здесь представлена более чем 500-летняя история театра, а также материалы последних исследований в этой области. Насколько мне известно, в таком компактном виде, т.е. в формате книги, эскизы костюмов и декораций, афиши и появившиеся позднее программки к спектаклям, буклеты, фотографии, многие из которых в девятнадцатом веке можно было сделать только при дневном свете в фотостудиях, прежде никогда не публиковались. Мне особенно приятно отметить, что это издание явилось результатом напряженной работы нашего небольшого коллектива сотрудников.

Меня всегда привлекала идея запечатлеть экспонаты наших коллекций на пленке, и столетний юбилей музея представился хорошим поводом воплотить этот замысел. Был создан довольно многоплановый фильм, в котором должное внимание уделено основательнице нашего музея и наиболее известным из сыгранных ей ролей, в частности премьерных Ифигении и Пентесилеи. Имеется также дополнительное меню, из которого можно выбрать материалы об отдельных экспонатах. Фильм доступен в форме DVD и его регулярно демонстрируют в фойе нашего музея.

Конечно, есть много идей, как театральные музеи могли бы представлять свои коллекции публике. Я надеюсь, такие идеи прозвучат в других выступлениях. Я благодарю вас за приглашение и желаю удачи в Париже. Успехов вам в вашей работе. Парижу НЕОБХОДИМ театральный музей с постоянно действующей программой.

Клаудия Бланк - директор Немецкого театрального музея (г. Мюнхен)

ВОПЛОЩАТЬ СПЕКТАКЛИ ИЛИ ПЕРЕВОПЛОЩАТЬ ПРИЗРАКИ

Агата Санжюан

Зрительское фойе.
На камине-бюст Мольера. Работа Гудона.
© Фото Cossimo Mirco Maglioca.

«Главной миссией Комеди Франсез является представление спектаклей из своего репертуара и обеспечение их процветания в национальном и международном масштабе». Так начинается декрет от 1995 года, вносящий изменения в статус этого театра. Идея национального достояния – в литературном смысле привносится, таким образом, изначально. Репертуар составлен из всего перечня пьес, сыгранных на главной сцене Комеди Франсез (ныне зал Ришелье); стало быть, речь идет о нахождении новых произведений (современных либо давно здесь поставленных), которые сочтут достойными присоединить к репертуару, то есть «сохранить» их, представляя современной публике. Сущность факта признания через «вхождение в репертуар» для современного автора состоит именно в этой двуединости: утверждение достоинств произведения в его современности, а также будущности произведения, каковое, разумеется, есть не данность, но возможность.

Если литературное наследие - важнейшая составляющая миссии Комеди Франсез, то дело с наследием материальным, сохраняющимся в библиотеке-музее и накапливающееся в течение веков, обстоит не так оптимистично. Собрания долгое время составлялись без истинного осознания их патримониального значения.

Каков же именно этот музей Комеди Франсез? Здесь важно подчеркнуть, что речь идет о музее «in situ», находящимся как в общественных, так и в частных помещениях театра. Речь идет, стало быть, о собрании живом, собрании, с которым коллектив театра, и, прежде всего актеры, контактируют интимно и повседневно, с которым они строят глубоко чувственные отношения, но которое некоторым образом «украдено» у широкой публики. В самом деле, если библиотека широко открыта кругу исследователей, то большинство произведений, картин и скульптур, выставлено в рабочих помещениях труппы и доступно лишь посетителям, сумевшим зарезервировать экскурсию с сопровождением, число которых куда меньше, чем желающих.

История этих собраний, очерченная Жоэлем Ютвольем в недавнем номере «Журнала истории театра», показывает, что Комеди Франсез неоднократно упускал возможность превратить эти коллекции в зародыш музея театра, и даже музея спектакля. К исторически обусловленным причинам такого неуспеха можно было бы добавить еще одну, что представляется нам очевидной: сам предмет такого музея, спектакль, долгое время и не «думался» как нечто отдельное, скорее как часть перспективы литературного наследия. Можно искать корни таких онтологических колебаний относительно сущности коллекции и самого такого музея в предрассудке относительно театра литературного, восходящего к аристотелевской традиции и разоблаченного Флоранс Дюпон, каковая непосредственно в театральной практике «полностью овладела» западным театром за счет театра тела. Какова же сущность спектакля, живой спектакль является ли произведением искусства вне произведения литературного, а если да, то следует ли его выставлять как таковое? Вопросом следует задаться, дабы спектакль был выставлен в соответствующем музейном контексте.

Обустроить театр

Возвратимся, прежде всего, к генезису нынешних собраний Комеди Франсез, чтобы понять, с какими намерениями они были составлены. Здесь явно различаются собрания архивные, составленные естественно для театральной деятельности и сохраняемые подолгу в силу необходимости, но без истинного желания привести их в порядок, и собрания, «приобретенные» различными путями. Ближайшим родичем «музея» Комеди Франсез можно считать

Зал заседаний.
© Фото Cossimo Mirco Maglioca

собрание скульптуры. Идея родилась у Лекена в 1759 году, но осуществлена была лишь в 1775-м благодаря Кафьери, подарившему бюст Пирона в обмен на пожизненный доступ (оцениваемый в 3000 ливров). И это первый из длинного ряда бюстов, всегда оцениваемых в деньгах, поскольку являвшихся вещественной оплатой за места в театре. Все это «обустройство», таким образом, осуществлялось крупнейшими скульпторами своего времени (Юэз, Кафьери, Фуку, Буазо, Пажу, Берюер, Гудон). Само понятие «музея» еще не было тогда актуальным. Речь шла о «обустройстве», о «декорировании» театра, с привлечением, лучших творцов эпохи.

В первом общем инвентарном списке, датируемым 1815 годом[1], упоминается о «состоянии статуй и портретов», странным образом совмещенных со списком зеркал. Насчитано было 23 бюста, 12 портретов и статуя Вольтера в рост. Общественные помещения украшались исключительно изображениями авторов, в то время как места, предназначенные для актеров, декорировались портретами актеров.

Такое распределение авторов и актеров связано также с различием в способах приобретения, поскольку практически все скульптуры, выставленные в общественных местах, были приобретены в обмен на места[2]. Пусть намерение здесь было скорее украсить, чем представить произведения искусства по эстетическим соображениям; отметим все же, что актеры предпочитают помещать перед глазами публики портреты авторов, иллюстрируя таким образом репертуар в качестве литературного наследия. Забота, каковой была окружена эта коллекция, контрастирует с состоянием архивов и рукописей, описанном в 1779 году Делапортом, секретарем суфлером, как «трущоба», «заваль, покрытая пылью и отходами от мышей и крыс, к которой не смеешь прикоснуться[3]» . Что же до библиотеки, то, судя по инвентаризации 1815 года[4], она по-видимому не существовала, или по крайней мере не имела никакого значения для актеров.

Искусство и литература

Музейные коллекции значительно обогащаются после 1830 года. 8 декабря 1835г. «Всемирный монитор» объявляет о создании в фойе Театра Франсе Музея Мольера – проект, который так и не был осуществлен[5]. Эта инициатива предполагала создание музея картин, представляющих сцены из мольеровских пьес, который строился бы на всех его произведениях и при участии крупнейших художников-современников.

[1] Запись 569
[2] За исключением Грессе от Фортена, просто дара, и разумеется от Вольтера сидящего от Гудона, переданного племянницей Вольтера
[3] Цитата из Жоэля Ютволя, «От трущобы к музею. Собрания Комеди Франсез от XVIII века до Второй мировой», Журнал истории театра, № 2008-1, стр 27-36
[4] Инвентаризация 1815 года, отделение театра Республики, последняя запись: «Книги. Хотя сей предмет представляется маловажным, поскольку оценен в последнем инвентарном списке лишь в семьдесят пять франков, следует тем не менее отметить, что указанные в нем книги совершенно неизвестны и что Библиотека вся целиком происходит из Старой Комеди Франсез или из закупок, произведенных после объединения».
[5] Жорж Монваль, «Коллекции Комеди Франсез, каталог исторический и толковательный», Париж, Общество распространения книг по искусству, 1897, стр 7-8

Галерея бюстов.
© Фото Cossimo Mirco Maglioca

После этой неудачи Арсен Уссе (1850-1856), первый администратор, заинтересовался проектом открытия музея, каковой он видел как Музей, собирающий «всякие шедевры искусства и литературы»; именно поэтому он обратился к скульптурной галерее XVIII века, представляющей одновременно великих художников и великих авторов: «Что нравится мне в этих великих мертвецах, говорил он, общаясь с авторами, так это то, что все они так или иначе создавали свои шедевры силою духа, но и своими лицами предоставляли Гудону, Кафьери, Лемуану и Фуку возможность создавать шедевры».

Следует отметить, что если в Комеди Франсез довольно скоро оказались в чести собрания произведений искусства (живописи и скульптуры), то пришлось ждать до середины века, чтобы он же стал развивать свою библиотеку и наводить порядок в архивах. Театр, в частности, преминул приобрести библиотеку Пон-де-Вель, восстановленную Солейном, на которую была даже открыта подписка.

Обессмертить авторов

В 1878 году Рене Делорм публикует первый разъяснительный каталог, озаглавленный «Музей Комеди Франсез» (Париж, Оллендроф, 1878), где описал все те помещения театра, куда не допускалась публика, «невероятное нагромождение ростовых портретов, медальонов, жанровых картин, гравюр, рисунков, мраморов, терракот, бронз, фигурок из искусственного фарфора». Он мечтает о пристройке к Пале-Рояль зала для бюстов живущих авторов, модели каковых после смерти могли бы перемещаться в главное помещение, «собственно Лувр» - некий билет в бессмертие. Общественные помещения по-прежнему украшены портретами авторов, с приобщением нескольких аллегорических фигур, воплощенных такими актерами, как Тальма, Рашель и мадмуазель Марс.

Идеальный музей, составленный из всяких экспонатов

За первым каталогом от Рене Делорма следует каталог от Жоржа Монваля, библиотекаря Комеди Франсез с 1885-го по 1908-й. В предисловии к этому труду Жюль Кларети вновь выражает пожелание об укрупнении музея, каковой смог бы таким образом открыться для публики[6]. Как и его предшественник, он обращает взгляд в сторону Счетной Палаты и призывает к открытию «избранного музея драматического искусства». Изначальная партитура приходится к месту: авторы в общественных помещениях и в зале Комитета по чтению, актеры в фойе и коридорах. Жорж Монваль в предисловии говорит о музее как об «общей иконографии Театра», учитывая при этом не только статуи и картины, но и рисунки, эстампы, медали. Он обращает внимание на слабые места в коллекции, на пропуски и повторения, и странным образом слабо соотносит себя с деятельностью своих предшественников по построению коллекции: «Идеальным музеем стал бы такой музей, который бы формировался методически из всех предметов, основываясь изначально на площадях обширных и залитых светом, а также разрастающийся день ото дня, принимающий, согласно установленному порядку, портрет каждого социетария в исполнении мастера в предписанном размере и обязательно в костюме излюбленной роли»[7]. Его концепция музея исчерпывающа, систематична, документальна, вполне художественна и единообразна. По поводу ранних пьес он сокрушается, что коллекции бывали составлены «по воле случая, а иногда каприза». Однако впервые здесь произошел уход от концепции музея чисто литературного.

Документальная ценность произведений

Эмиль Дасье в свой черед отдался исполнению толкового каталога в 1905г[8]: Париж осознал существование этого музея во время спасения его от пожара 1900 года, вследствие чего вновь сделалось востребованным открытие Музея Мольера, могущего достойно соответствовать лондонскому Гаррик-Клубу[9]. И вновь Дасье надеется на переезд Счетной Палаты, ради

[6] Жорж Монваль, «Коллекции Комеди Франсез, каталог исторический и толковательный», предисловие Жюля Кларети, Париж, Общество распространения книг по искусству, 1897
[7] Монваль, стр 12
[8] Эмиль Дасье, «Музей Комеди Франсез, 1680 – 1905», предисловие Жюля Шарети, Париж, Библиотека старинного и современного искусства, 1905
[9] Дасье, стр 20
[10] Дасье, стр 22

Артистическое фойе.
© Фото Claude Angelini

поселения музея, достойного так именоваться. Что же до достоинств произведений, то в отличие от Монваля, отвергавшего произведения спорные в художественном плане, Эмиль Дасье их признает и впервые говорит о документальном характере каждого предмета: «Несомненно, представительные предметы и жалкие детали оказались бы в одной компании в этом музее, и даже, принимая во внимание нынешнее положение, следует признать, что пропорции были бы довольно неравны. Тем не менее, поскольку произведения искусства, кажется, являют собой исчерпывающие документы, представляющие интерес для истории театра, сия их ипостась превзойдет в глазах посетителей их чисто эстетическую ценность»[10]. В своем описании он вводит в музей особый раздел: «картины, предметы искусства и достопримечательности», включающие старые афиши, билеты, декорации, жетоны[11]. Художественная ценность не есть более единственный критерий документального достоинства . Впервые музей более не задумывается только как последовательность произведений искусства и иконографических документов: библиотека и архив в свой черед вливаются в музей.

Мечта Эмиля Фабра

Административная деятельность Эмиля Фабра (1915 – 1936) отмечена организацией выставок: мольеровская экспозиция (1916 и 1922) и экспозиции об авторах. Несколько тематических выставок проистекают из авторских торжеств: Театр вооруженным силам, история французского театра, декорации и костюмы, Рашель.

Передача в дар музею собрания Огюста Ронделя в 1920-м, охватывающего все грани театрального спектакля, подает надежду на воплощение в жизнь более чем вековой мечты. Помещения бывшей Счетной палаты переданы в распоряжение этого нового музея и обустроены, но немедленно же отобраны (1925) к великому огорчению Огюста Ронделя, который помещает свое собрание в Арсенал. Но небессмысленно, однако, констатировать, что первые экспозиции исторического характера происходят в то самое время, когда методическая библиотека Огюста Ронделя оказывается на своем месте. Его энциклопедическое видение театральных представлений и документов, по-видимому, повлияло и на Эмиля Фабра, который требует «создать музей Комеди, где поместились бы произведения искусства, ценные картины, важные архивные документы, мебель, костюмы, носимые знаменитыми актерами и макеты декораций»[12]. С той поры все экспозиции – и версальская 1962 года, и передвижная 1974-76 годов, и по случаю трехсотлетия Комеди в Национальной библиотеке Франции, и наконец в самой Комеди 1994-го устраивались с использованием отбираемых из этой коллекции экспонатов.

Причины неуспеха

И актеры, и администраторы (от Арсена Уссэ до Марселя Бозоне) требовали открытия Музея Комеди Франсез или Музея Театра. Главным препятствием всегда была малая площадь помещений, близлежащих к залу Ришелье Отсюда постоянные попытки добиться помещений, примыкающих к Пале-Роялю.

Другой причиной, по-видимому, является весьма специфический характер предметов экспозиции такого музея. От концепции чисто декоративной изначально мы приходим к экспозиции предметов искусства и экспозиции авторов, то есть к музею произведений литературных, а также репертуара, то есть к музею скорее историческому, когда историческая значимость признается за всеми свидетельствами эпох независимо от материального носителя. Что же касается непосредственно спектакля в качестве музейного объекта, то явление это трудно для восприятия и экспонирования, так как само произведение – представление – исчезает. Экспонируется то, что называют иногда «реликвия», «след», «остаток», «фрагменты спектакля»…, то есть по выражению Марсиа Пуарзона «вещественные доказательства». С ним я абсолютно согласна, потому что оно позволяет нам представить

[11] Дасье, стр 144
[12] Эмиль Фабр, Комеди Франсез, Издания нового критического журнала, 1942, стр 149

себе потенциал собрания. Действительно, эти коллекции имеют совершенно особенное свойство. С одной стороны, они являются останками спектакля, некой исчезающей реалией того, чего уж нет, с другой - они позволяют в своей материальности и взаимодополняемости представить, какой была эта реальность. В заключение мы возвращаемся к аристотелевской концепции спектакля живого: «Что до спектакля, буде даже он достойный проводник для наших зрительских душ, он не имеет ничего общего с искусством и ни в чем не схож с поэтикой: ведь власть трагедии никуда не исчезает, даже если нет ни выступлений, ни актеров». (Аристотель, Поэтика, /1450б/). Флоранс Дюпон утверждает, что, удалив таким образом спектакль и оставив лишь текст, Аристотель сильно повлиял на театральное искусство. С другой стороны трудно представить спектакль как объект «достойный экспонирования», совершенно как произведения искусства и литературы. И все же представляется, что текст, в случае экспонирования спектакля, есть лишь частица этого вещественного звездного скопления, каковое может быть весьма обширным.

Что представляется интересным экспонировать, показывать, предлагать к ощущению в театральном музее, так это именно нематериальную часть представления, безвозвратно утерянную, но позволяющую воспринять его посредством помещения в должный контекст. Следует экспонировать театральные практики, те практики, которые нам представляют тело во всей множественности его проявлений: искусство актера, взаимосвязь между сценой и публикой, социальная связь, вписывание театра в среду города… Смысл музея спектакля состоит в «перевоплощении» его, пусть и существующего в виде разрозненных материальных предметов, свидетелей исчезнувшей реальности.

Дилемма Музея Комеди Франсез

Кажется, что, несмотря на свое изначальное несовершенство, заключающееся в невозможности принять значительное число посетителей, Музей Комеди Франсез все же частично воплощает те самые театральные практики, воспроизведение которых мне представляется столь важным. И, кстати, многочисленные знаменитости, требовавшие создания такого музея, часто подмечали - прочнейшие связи, объединяющие актеров с предметами коллекции, ощущаются повсюду и исходят отовсюду, где бы вы ни находились в здании театра. Коллекция эта, разворачивающаяся перед их глазами в самые острые моменты их творчества, во время представления, напоминает, что они принадлежат к истории, что они происходят из целой династии актеров и что играемые ими спектакли являются частью репертуара, включающего в себя около 3000 постановок. Само место, где эти собрания развернуты, театр, излагает эти театральные практики посредством весьма символичных ракурсов, из которых самый знаменитый – встречающее зрителя кресло Мольера. Яркий момент посещения музея – посетители могут присутствовать при «перемене блюд» в момент, когда одна декорация демонтируется, чтобы освободить место следующей. В течение двух часов вы созерцаете настоящий балет машинерии и техников, воплощающих преемственность на ваших глазах.

Проекты в отношении театральных практик

В силу вечной проблемы недостатка места основные проекты библиотеки-музея пока остаются виртуальными: выкладывание базы данных Ла Гранжа должно состояться в ноябре 2011 года. Это позволит открыть доступ к описаниям спектаклей, различным документам и примерно 2000 изображений. Чтобы сделать эту базу данных более полной, мы собираемся оцифровать наши фонды по макетам, костюмам и декорациям: еще 5000 изображений окажутся в открытом доступе в течение 2011 года. Сейчас находится в работе проект виртуального посещения. Оцифровка наших повседневных записей времен абсолютизма, совместно с МИТ, и связанный с этим исследовательский проект, разворачивающийся в настоящее время в Университете Нантера и в Сорбонне, позволит еще более продвинуться в изучении театральных практик, как в области экономической и сценической, так и в сфере стратегии подготовки актеров. И, наконец, вот уже в течение трех сезонов Комеди Франсез старается вывести из тени те театральные профессии, которые, как правило, неизвестны широкой публике, и представить их в виде экспозиций и портретов, то есть все, что связано с костюмами, машинерией, светом и декорациями (в настоящее время в Старой Голубятне). Таким образом, наши профессионалы демонстрируют сегодня навыки, часто доставшиеся от предков, и применяют их сегодня в духе традиций и современных технологий.

Агата Санжюан, библиотечный хранитель и архивист-палеограф, начала свою карьеру в исторической службе Национальной библиотеки Франции, продолжила ее в отделе Зрелищных искусств, где отвечала за коллекции костюмов и предметов. С 2008 года она руководит Библиотекой-Музеем Комеди Франсез. В настоящее время готовит выставку о костюмах Комеди Франсез в Национальном центре сценического костюма в Мулен.

БИБЛИОТЕКА-МУЗЕЙ ОПЕРА, ИЛИ КАК ПРИМИРИТЬ ПОСТОЯННО ДЕЙСТВУЮЩИЙ МУЗЕЙ И ПРАКТИКУ ВРЕМЕННЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ ПО ОПЕРЕ И ТАНЦУ

Матиас Оклер

Исторически Библиотека-музей Опера́ – это первый музей Франции, посвященный спектаклю. Она по-прежнему является одним из немногих учреждений, призванных сохранять память о спектакле и располагающим при этом площадями, предназначенными к постоянному экспонированию части ее собраний. Она остается единственной в своем роде в силу многих качеств:

- она является музеем в театре;
- она хранит достояние некоего театра (Опера́ де Пари), но независима от его дирекции;
- она является музеем, но также, и в основном, библиотекой;
- она является музеем, подчиняющимся государственной библиотеке.

Экскурс в историю учреждения позволит нам развернуть и осветить все эти различные свойства.

Шарль Нюитье (1828-1899) и создание музея Опера́.

В 1866 году перемена в статусе директора Опера́ еще более чем возведение в тот же период нового театрального здания архитектором Шарлем Гарнье явилась причиной для официального учреждения постов библиотекаря и архивиста Опера́. Действительно, декретом от 22 марта была реформирована деятельность Опера́, каковая была приближена отныне к частному предприятию, доверенному «директору-антрепренеру, управляющему на свой собственный страх и риск». Постановление от 16 мая 1866 года, регламентирующее круг обязанностей директора Опера́, утверждает пунктами 37 и 38 должности библиотекаря и архивиста, выводя их из-под власти директора Опера́ и помещая непосредственно в зону ответственности Министра императорского двора и изящных искусств. Таким образом были официально постулированы гаранты невредимости и должной сохранности досто́яния Опера – остающейся при этом в государственном владении.

Декрет 1866 года не предусматривает следовательно создание музея и помещает иконографические коллекции театра в круг обязанностей архивиста. Тем не менее, благодаря личной политической поддержке и причастности к комиссариату театральной экспозиции, случившейся в рамках Всемирной выставки 1878 года, архивист Шарль Нюитье добивается учреждения музея, в 1881-м, и читального зала, в 1882-м, в помещениях дворца Гарнье, предусмотренных для Наполеона. С этого времени название «Библиотека-музей», предназначенное к великой будущности, постоянно выходит из-под пера Нюитье, стремящегося к приумножению – в том числе своими собственными средствами – собрания вверенного ему учреждения. Так например, он инициирует четыре исследовательские миссии в Италию в 1881 – 1892 годах в лице Камиля дю Локля, позволившие в частности приобретение двух картин, написанных Франческо Баттаглиоли для Кастрата Фаринелли. Открытие музейной галереи влечет также за собой дары – рисунки, картины и скульптуры. Наконец Нюитье, заботясь о демонстрировании публике собираемых им коллекций, участвует в организационных комитетах многих выставок, включается в театральную экспозицию Всемирной выставки 1889-го и уже в октябре 1887-го организует первую выставку в помещениях библиотеки по случаю столетия «Дон Жуана». Он обусловливает наконец в своем завещании, что треть его состояния, а это более трехсот тысяч франков, «будет употреблено на государственные ценные бумаги с привлечением доходов для нужд Библиотеки и Архива Опера́».

«Забвение» музея вследствие подчинения библиотеки Опера́ национальной библиотеке.

Преемники Нюитье усердствовали в продолжении дела своего предшественника. Едва лишь вступив в должность архивиста Опера́, Шарль Малерб (1853-1911) вынужден был противостоять дирекции театра, каковая, пользуясь кончиной Нюитье, вознамерилась ликвидировать музейную галерею, чтобы устроить там курительную. Ему в итоге удалось переломить ситуацию - он организовал во Дворце Гарнье выставку музыкальных автографов по случаю Всемирной выставки 1900 года, навел порядок в музейных коллекциях и обеспечил их экспонирование для широкой публики. По смерти Шарля Малерба, с 1 января 1912-го назначен был «администратором» Антуан Банес (1856-1924). Он уже не занимался исключительно собраниями музея. Поскольку в 1917 году библиотеке Опера́ были завещаны рукописи и вещи, принадлежавшие Жюлю Масне, он создает «музей Масне» и выпускает «Путеводитель по библиотеке, архивам и музею Опера́, для личного пользования», оставшийся в

рукописном состоянии. Музей однако получает новый импульс в своем развитии, благодаря преемнику Банеса Шарлю Буве (1858-1935), организовывавшему выставки и концерты, опубликовавшему полную инвентарную опись и стимулировавшему дарение… но не сумевшему повысить популярность учреждения, именуемого в прессе «самым заброшенным музеем Парижа». Да, кстати, и законодатели позабыли о музее, когда в 1935-м они вознамерились подчинить библиотеку Опера́ библиотеке Национальной; архивные функции учреждения действительно были переданы несколькими годами ранее национальному архиву, но никто не озаботился судьбой музея, каковой в силу этого и совершенно незаметным образом вместе с библиотекой подчинился Национальной библиотеке.

Три проекта, создавшие сегодняшний музей.

Хотя и будучи неким изгоем в составе Национальной библиотеки, музей Опера все же привлек к себе внимание двух человек, которые, каждый своим образом, оказались у истоков музей в нынешнем его виде.

В 1931 году Рольф де Маре, который основал Шведский балет и руководил им с 1920-го по 1925-й, решил создать Международный архив танца (МАТ). Это учреждение имело целью пропаганду танца посредством создания библиотеки, музея, коллекции эстампов и фотографий, организации выставок, конференций и конкурсов, а также сбором по всему миру документов и свидетельств касательно фольклора и национальных танцев. Вторая мировая война положила конец деятельности МАТ, и Рольф де Маре решил ее распустить. 1 января 1952 года фонды МАТ включая библиотеку, большинство музейных экспонатов, эстампы, фотографии, этнографические коллекции вошли в собрание библиотеки Опера́. Рольф де Маре хотел, чтобы переданные им фонды сохранили свою целостность в составе коллекции библиотеки Опера́, располагали отдельными помещениями и собственным наименованием «Библиотека-музей танца» в противоположность названию «Библиотека-музей Опера́», относящемуся к общим фондам библиотеки. Такое тематическое разделение оказывается научно и практически несообразным, и работы, необходимые для реализации проекта Рольфа де Маре о музее танца в Опера́ так и не были произведены. Коллекции, проистекающие из МАТ, таким образом растворились в собраниях «Библиотеки-музея Опера́», которая с тех пор носит это имя и даже популяризирует такое наименование, принятое уже многими другими учреждениями.

Вхождение фондов МАТ позволило библиотеке-музею Опера́ укрепить свои позиции во дворце Гарнье, приобретя новые помещения для экспозиции и хранения. Однако присутствие этого патримониального учреждения в театре постоянно ставится под угрозу: администрация и сотрудники театра желали бы востребовать все пространство дворца Гарнье… но библиотека-музей Опера́ под руководством Мартины Каан в итоге ухитрилась удержаться в театре, чье наследие она хранит; она предпринимает серьезное обновление: в 1988 году частный меценат Луи Вюитон дает 8 миллионов франков на обновление помещений библиотеки и театра. Проект нового музея, удостоенный невиданного кредита от Министерства культуры – 17 миллионов франков – поручается Жан-Лу Руберу, главному архитектору Опера́, и сценографу Ришару Педузи. Полностью переделанные площади вновь открываются в январе 1992-го; помещения, предназначенные для библиотеки, отделены от всех остальных «чтобы предоставить читателям необходимый покой», читальный зал обставлен новой мебелью, помещения хранилищ, расположенные в доступной части театра и «галерее гиньолей», начертанные Шарлем Гарнье, сохранены такими, какими были в XIX веке, и к тому же созданы галерея для постоянной экспозиции с карнизами из стали и стекла и пространство для временных выставок. Старого музея, описанного лет за сорок до того Жаном Кордеем в одном путеводителе, опубликованном в 1945 году, более не существует: большинство выставляемых произведений возвращается в хранилища, а бренная память о композиторах, певцах и танцорах дворца Гарнье заменена в галерее постоянной экспозиции подборкой иконографических произведений о танце, архитектуре театра и декорациях. Экспозиции монографического (Русские балеты, Шведские балеты, Вильгельм Телль, Шарль Гуно, Мирей и опера) или тематического характера (Путешествия оперы, Сады оперы, Красное: сценические костюмы в видении Кристиана Лакруа, Картины(а) танца) позволяют отныне представлять широкой публике и в ритме, сочетающемся с правилами должного хранения, наиболее заметные предметы из коллекций Библиотеки-музея Опера́.

Почему постоянная галерея и пространство для временных экспозиций?

Обновление 1992 года привело следовательно к созданию трех четко очерченных пространств (зал для чтения, предназначенный для исследователей; галерея постоянной экспозиции и помещения для временных экспозиций), но имело и еще одно последствие: перекрытие отдельного входа в музей и библиотеку. Визит в музей таким образом отныне вписывается в более просторные рамки посещения дворца Гарнье. Однако же посещение такое дорого (9 Евро), и несмотря на великолепие театра публика находит, что немного есть чего смотреть в доступных помещениях Опера́. К тому же она не может не ощущать себя несколько обделенной невозможностью посещения кулис и репетиционных помещений, созерцания костюмов и танцовщиц в этих залах столь прекрасных, но лишенных в дневное время жизни, составляющей все обаяние

театра… Постоянная галерея же задумана как некое дополнение к визиту и дает возможность представлять то, что визитер не может видеть: объемные макеты в их «гиньольстве» помогают обозреть, в миниатюре, всю феерию спектакля; скульптуры и картины рассказывают об артистах театра и о тех местах дворца Гарнье, что недоступны публике, как например легендарное танцевальное фойе. Большинство свидетельств, сохраняемых в библиотеке-музее Опера́, не подходит тем не менее для слишком длительных экспозиций. И поэтому пространства временной экспозиции предназначаются для выставления предметов уязвимых (например графических документов), каковые бы иначе были зарезервированы исключительно за исследователями. Однако это не единственное их предназначение. В самом деле, временные выставки являются фактором динамики учреждения, поскольку они позволяют запускать исследовательские проекты наподобие того, что проводился в рамках экспозиции «Русские балеты» (2009-2010). Благодаря им также появляются публикации, позволяющие лучше представить фонды и обеспечивающие синергетику с театром. Планирование таких выставок, кстати, происходит в слиянии устремлений Национальной библиотеки Франции (которой подчиняется библиотека-музей Опера́) и Опера́ де Пари. Две ежегодные выставки, проводимые Опера́ и Национальной библиотекой Франции совместно с соответствующим комиссариатом, прекрасно представляют собрания Библиотеки-музея Опера́ и сочетаются с театральными проектами (проведение Вечера Русских балетов в Опера́ де Пари в 2009-м во время экспозиции «Русские балеты»), а также представляют труппу и ее историю, как, например, во время выставок, посвященных директорам Опера́ де Пари – Жаку Руше в 2007-м и Рольфу Либерману в 2010-2011.

Такие выставки сочетают в себе многие задачи: представлять почти что равнозначно темы оперы и танца, монографические и тематические подходы, но важнее всего – доходить до широкой публики (480 000 человек, ежегодно приходящих во дворец Гарнье, делают это здание одним из самых посещаемых в Париже), но при этом предоставлять возможность специалистам открывать объекты малоизвестные или неведомые вовсе.

Наше положение в театре нам не позволяет оценить правильность нашего выбора, поскольку слишком сложно отчленить ту публику, которая приходить специально осмотреть наши экспозиции, но несомненно следующее:

- публика, приходящая ради наших экспозиций, многочисленна (примерно 150 000 посетителей в течение трех месяцев)

- именно театр придает полноту смысла существования нашему музею, каковой бы вне дворца Гарнье стал просто ископаемой коллекцией.

Матиас Оклер – архивист-палеограф, дипломированный специалист по углубленному изучению истории университета Париж 1 (Пантеон-Сорбонна). Главный хранитель Библиотеки-Музея Опера́ (Национальная библиотека Франции). Являлся комиссаром многих выставок, среди которых – «Русские балеты» 2009-2010 гг. Член научного совета выставки «От сцены к картине» (Марсель, 2009-2010, Роверето и Торонто, 2010). Также автор многочисленных статей по истории собраний Библиотеки-Музея Опера́, истории Опера́, декорациям и сценографии XIX и XX веков.

ТЕАТР ДЛЯ ТЕАТРА:

Проект музея в Театре де ля Гете – Лирик

Бернар Жоне

Слово «театр» по-французски означает также:
- постоянно действующее здание
- действо игры на сцене
* мы строим театры
* мы играем театр

Весьма французская история, которую я собираюсь рассказать, могла бы быть волшебной сказкой:

- великолепное здание и театр спящий, весь в руинах
- пробуждающийся и возрождающийся, чтобы приютить в себе театр со всеми его играми…

Сказки этой не произошло, вместо нее случился скандал и весь этот проект, и все эти мечтания – рассеялись

Так что в течение 20 минут я попытаюсь поведать вам о 20 годах попыток создания театрального музея в стране Мольера

Сила и наглядность проекта: приютить Театр с большой буквы в театре – этого оказалось недостаточно для его рождения. «Министерский каприз» или «административный вандализм» решили все совсем иначе…

Введение

Театр живой по определению есть искусство эфемерное и одновременно искусство множественное и многоплановое. Театральное представление есть прежде всего время настоящее.

Но память театральная хрупка и уязвима. Она с годами рассеивается и слабеет. Однако же театральное действо запускает в дело немало всякого умения, технологий и практик.

Память театра, стало быть, богата потрясающим наследием, материальным и нематериальным, каковое публике с трудом доступно.

В самом деле, ведь не существует во Франции сегодня Дома Театра, учреждения специально посвященного театральным технике и искусству, собирающего в едином и вселенском месте всю живую историю театра.

Таковое пространство, где театр сам себя воспримет как объект, даст возможность сам себя увидеть и реализовать на сцене - мы его призываем в наших чаяниях, и оно может соответственно назваться как ТЕАТР ТЕАТРА.

Вот такова идея, вот таков проект, который, мы напомним, увидел свет более 20 лет назад!

Нет Дома Театра в стране Мольера!

Многочисленные наблюдатели все время акцентируются именно на этом недостатке: Нет театрального музея у страны Мольера!

Существует неоспоримое отставание Франции и Парижа в этой области: Лиссабон располагает собственным Национальным музеем театра с 1985-го, Будапешт превратил дом актрисы Жизи Бажор в Музей Актеров, Лондон и Афины, Таллинн и Санкт-Петербург обладают собственными театральными музеями.

Список этот будет длинным, и великолепный труд Андре Вейнстейна из CNRC явил в свое время весьма ценное описание…

Осенью 1994-го Комеди Франсез (находясь в ремонте) открывала публике свой музей-библиотеку и организовала замечательную экспозицию, чей истинно народный успех (около 100 000 посетителей) явился откровением касательно этого отсутствия, каковое настоящий проект намеревается восполнить.

Успех, впоследствии неоспоримый: 80 000 посетителей в 2010-м, каждое событие такого рода обеспечивает большой успех (а также посещаемость театра!...).

Концепция: Театр Театра

Театр Театра предлагает для любой публики зрелищную и живую постановку истории театра во Франции.

Он способствует выявлению и раскрытию памяти, ныне рассредоточенной (театральная и сценографическая архитектура, элементы декораций, аксессуары, костюмы, макеты, иконография, документы и т.д.).

Он концентрирует информацию о французской театральной жизни, создавая центр тематической документации в дополнение к существующим институциям (Национальная библиотека, Авиньон, Историческая библиотека города Парижа).

Он – форум, он – витрина, он – обсерватория театра живого и открытого профессионалам и новым технологиям, театру завтрашнего дня.

Таким образом, будучи одновременно хранителем памяти и живым пространством, где театр проявится во всем разнообразии эволюции, Театр Театра несет в себе двойное устремление стать культовым местом и подарить Франции престижное учреждение, соответствующее ее роли международной культурной столицы.

Для кого?

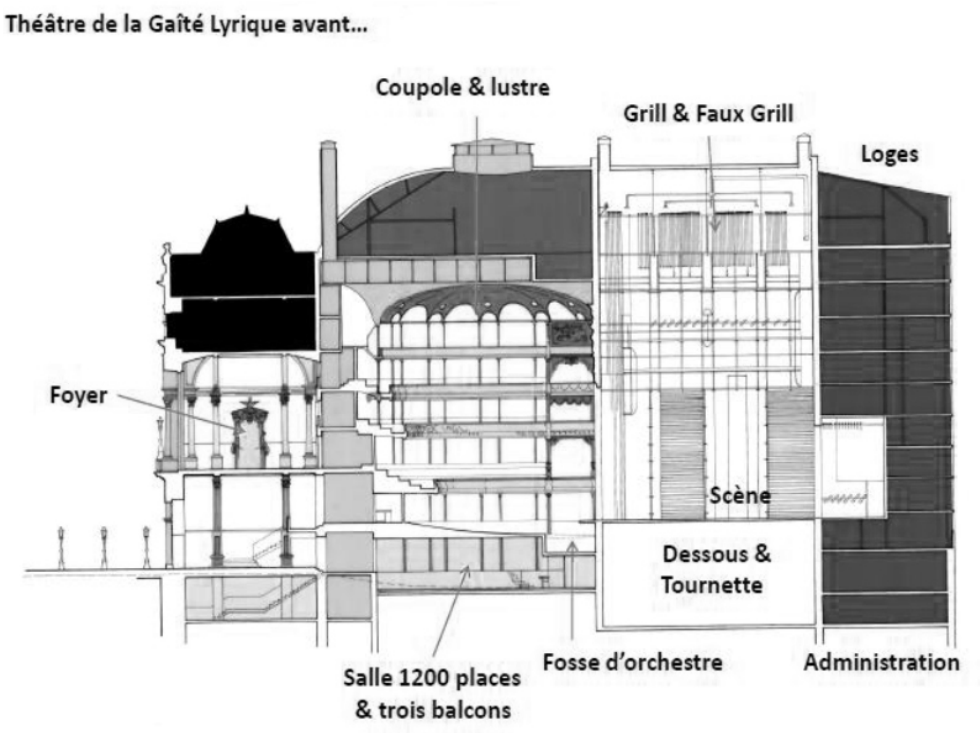
Для публики самой широкой, любого уровня и возраста, которая вдохнет в него жизнь и в нем откроет пространство в новом стиле, культурного и развлекательного содержания, сравнимого, например, с Городом науки и техники в Ла Вилетт.

Для авторов: будучи изолированными по определению, они буду счастливы найти здесь информацию, получить доступ к специальным досье, встретиться с актерами и профессионалами театра. Они смогут участвовать в обсуждениях и познакомить окружающих со своим творчеством.

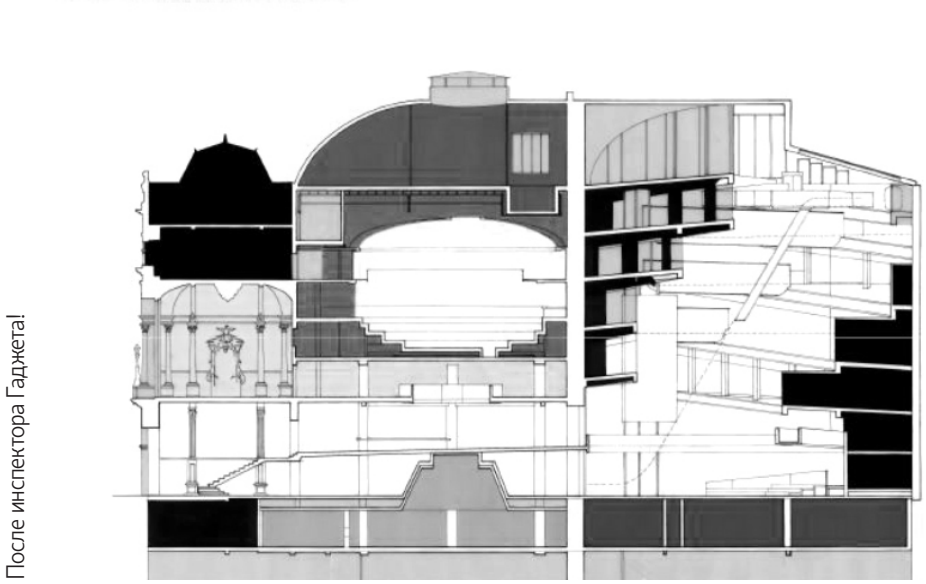
Для актеров: они получат в свое распоряжение дом, открытый для всех и для всяких театральных стилей, вне всякого «клубного духа»; они найдут здесь собранные и отсутствующие где-либо еще воспоминания о прошлых спектаклях, но также и информацию о сегодняшнем дне и будущем профессии.

Для постановщиков и режиссёров: они смогут просмотреть банк данных видеофильмов и изучить знаменитые постановки в записи или по компьютеру и пролистать редкостные издания; они смогут также показать свои спектакли, репетиции и искания.

Для преподавателей, студентов и исследователей: они получат доступ к единственному в своем роде центру документации, концентрирующему всю полезную информацию. Они сверятся с коллекциями макетов, фотографий, редких документов и т.д…



Театр де ля Гете Лирик до…



После инспектора Гаджета!

Для руководителей отрасли и обучающих учреждений: они получат в свое распоряжение витрину и форум и будут представлены на месте посредством мастерских редких профессий, где смогут приобщиться к исчезающим профессиям и открыть для себя профессии и технологии завтрашнего дня благодаря Сцено-техническим шоу-румам специализированных предприятий.

Для имиджа и славы Франции: театр Театра подарит нашей стране новую престижную площадку, позволяющую отдать должное искусству, кое Франция так высоко возносила в течение веков.

И кто?

Проект реконструкции был запущен администрацией Парижа между 1975 и 1979 годом. Команда, руководимая Жаном Нувелем с участием Жака Ле Марке и Бернара Жоне в качестве сценографов, изучает проект перестройки. Работы по реставрации оценены в 100 миллионов франков, к которым добавляются 35 ежегодных миллионов франков расходов на функционирование. Проект сочтен слишком дорогостоящим и заброшен.

…фирма ДИК, крупнейший в мире производитель мультфильмов для телевидения, предлагает взять на себя реставрацию Театра при условии позволить ей там разместить развлекательный центр для детей и молодежи от 6 до 15 лет. Это игровое пространство, названное «Волшебная Планета» и придуманное Жаном Шалопеном, создателем Инспектора Гаджета, открывает свои двери в конце 1989 года, но уже несколькими неделями позже прекращает свое существование!

Гете-Лирик: состояние помещений…

Театр Гете-Лирик, как мы только что сказали, подвергся переделке в 1989 году, чтобы поместить у себя «Волшебную Планету». От изначального здания, прекрасного образца османовской театральной архитектуры, сохранились фасад, холл и обширный зал для приемов. Зал на 1100 мест и площадка были полностью выпотрошены и переоборудованы.

Настоящий проект театра Театра… в Гете-Лирик
Подходящий случай:

Восполнить и возродить это обездоленное пространство.

Последний великий исторический парижский театр, символи-зирующий собой всю славу и превратности судьбы театра в итальянской манере, театр Гете-Лирик возносит в центре Парижа свой прекрасный сохранившийся фасад и опустошенную скорлупу. Он ждет своего третьего звонка, чтобы возжечь люстру и принять новую публику.

Смысл :

Удачно совместить концепцию и наличествующее пространство. Как не ассоциировать проект Дома театра с этим местом, самим по себе являющимся памятью и эмблемой театра? Театр Театра становится гостеприимным пространством слияния многообразия и множественности питающих театр искусств и технологий.

Синхрония:

Это место в центре Парижа, открытое для широкой публики, многофункциональное, может явиться источником создания рабочих мест не менее, чем новым полюсом культурного и туристического притяжения .

В первоначальном представлении здание включало в себя три различных блока:

А) блок в передней части: выходящий на улицу целостный стильный ансамбль, чей символичный фасад указывал бы явно на заведение во славу театра.

Б) блок в центральной части: пространство поэтажных залов для общения и зрелищ.

В) блок в задней части: как у Гугенхайма – единая рампа обеспечивает восхождение всего объема.

Организация составляющих Театра Театра

Музейная составляющая:

Бульвар театра:

Это пространство, организованное как путешествие во времени, приобщает посетителя к театральной истории посредством последовательных проявлений материальной культуры, исполненных изобретательности и мастерства. Через хронологическую сюиту реконструкций, совмещающих сценические декорации и машинерию, архитектурные перспективы и звуковые настроения публика открывает для себя историю театра.

Зал для представлений: изнанка декорации

Мы предлагаем создать или воссоздать пространство знаковое, алхимическое горнило театрального искусства. Открытая для публики коробка сцены (обычно являющаяся недоступной) предложила бы приобщающее посещение в этой части. От колосников до пространства под сценой машинерия раскрывала бы свои тайны, от кулис до авансцены подмостки бы делились своими секретами. Пространство игры могло бы дать посетителю, приобщающемуся к технике и эмоциям сцены, уникальную возможность физического познания театрального искусства, при этом открывая в молодежи вероятное призвание. Пространство это, само по себе настраивающее, могло бы принимать молодые труппы для проведения репетиций, авторов для чтения пьес или различные мероприятия на тему театральной жизни.

Мастерские редких профессий в театре

В стремлении поддержать существование традиционных специализированных навыков технических сотрудников театра, Театр Театра стал бы также некоей консерваторией редких профессий. В этой связи учебные мастерские, позволяющие молодежи приобщиться к той или иной из этих профессий, открылись бы и для широкой публики, и для обучения. Такие мастерские предоставили бы возможность открыть для себя участвующие в театральном деле технологии, а возможно и обучиться им, а также оживили бы весь ансамбль.

Пространства временных экспозиций

Для того чтобы продлить и обогатить музейное путешествие, специальное пространство посвящается временным экспозициям. Составленные на основе собраний государственных или частных (как например A.P.T. библиотеки города Парижа), они позволяют с одной стороны рассмотреть различные сюжеты, связанные с современностью, с другой стороны вынести на свет документы и предметы, остающиеся ныне в запасниках, за неимением места для экспонирования. Выставочное пространство привнесет таким образом в музей динамику постоянного обновления, в противоположность историчности этого места.

Пространство новых технологий: сценотехнические шоу-румы

Осознавая быстрое развитие новых технологий в области света, звука и сценической машинерии, Театр Театра предлагает собрать самое современное оборудование, могущее приоткрыть возможности театра завтрашнего дня. Некий способ развития истории театральных технологий в направлении будущего, эта инициатива согласуется также с необходимостью поддержания существования производящих оборудование для театра фирм, предоставляя в их распоряжение сценотехнические шоу-румы для демонстрации своих новинок.

Подлинная витрина новых технологий, это пространство устремлено на укрепление контактов между промышленниками и деятелями профессии.

Центр документации и информации

Чтобы удовлетворить требования исследователей, Театр Театра предлагает центр тематической документации, располагающий библиотекой и полностью компьютеризованной зоной, с банками данных и оцифрованными произведениями и документами, с дисками и т.п., который, разумеется, связан со всеми сетями.

Конференц-зал

Необходимая деталь многофункциональности Театра Театра, конференц-зал принимает у себя обсуждения, лекции, встречи профессионалов (актеров с авторами, или актеров с режиссерами), встречи знаменитостей с публикой (для лекций, например), общение с прессой…

Будучи оборудованным записывающей студией, он может также быть использован для сохранения живой памяти театра, ведения радиопередач и т.д., в непосредственной связи с центром документации и с видеотекой.

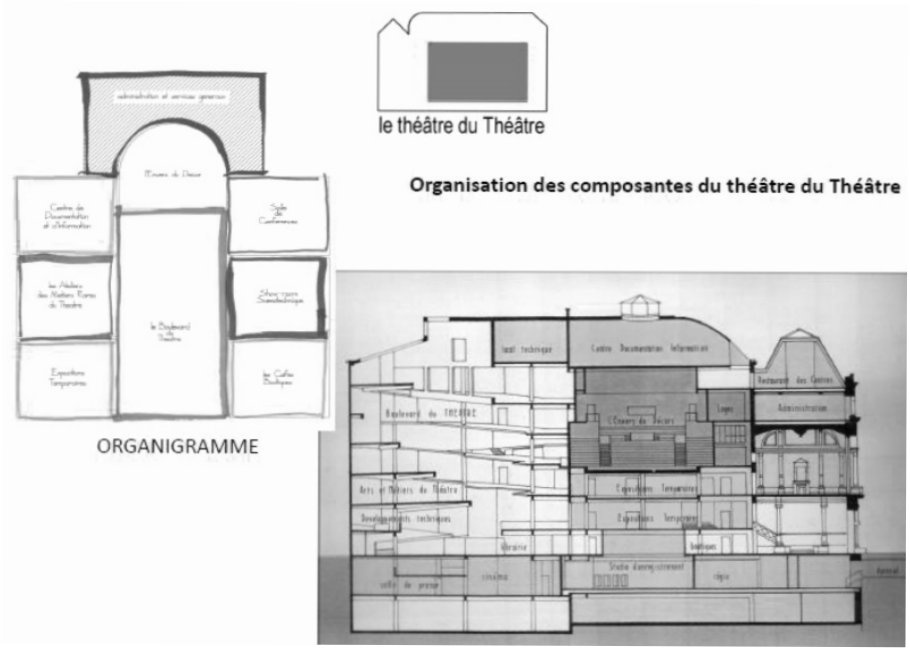
Театральные магазинчики и ресторан-панорама

Чтобы превратить Театр Театра в живое и гостеприимное пространство, следует привнести в него различные услуги, доступные для публики: кафе, ресторан, книжный магазин, киоск для продажи театральных билетов и т.д.

А теперь следует продолжать мечтать об этом проекте, подыскивать место и… прежде всего рассчитывать на политическое решение, ПОТОМУ ЧТО…

ВЫ ПОТЕРПИТЕ НЕУДАЧУ ТОЛЬКО ТОГДА,
КОГДА ПРЕКРАТИТЕ ПОПЫТКИ...

Организация составляющих театра Театра.



Бернар Жоне, сценограф, президент ассоциации Театр Театра, самоучка. С 1975 года занимается сценографией оборудования зрелищных площадок (театров, кинозалов, многофункциональных залов, оборудования для культурных мероприятий) и зрелищных шоу во Франции и за границей.

МУЗЕЙ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА[1]

Дмитрий Родионов

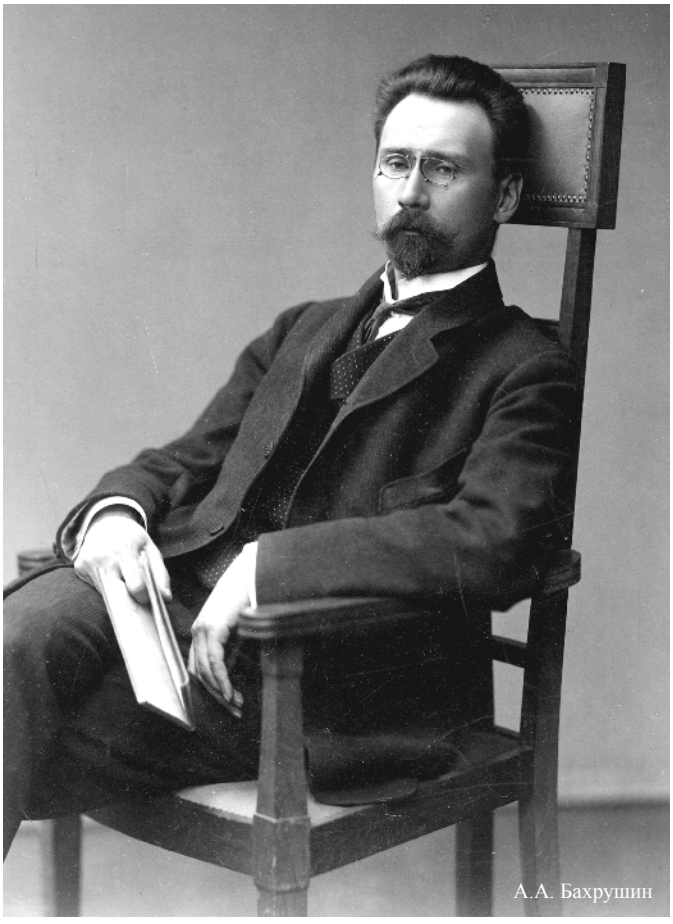
Отличительные особенности создания и развития государственного центрального театрального музея им. А.А.Бахрушина (принципы комплектования коллекции, общие сведения о коллекции, особенности комплектования до Революции 1917 года и в 20-е годы XX века, в 30-80-е годы XX века (СССР), после 1991 года (Российская Федерация).

Государственная коллекция раритетов по истории российского и зарубежного театра, которую хранит театральный музей им.А.А.Бахрушина и которая сегодня включает в себя более 1,5 млн. предметов, была основана как частная в конце 19 века известным промышленником и меценатом Алексеем Бахрушиным, происходившим из одного из самых богатых купеческих семейств России. Увлечение театром (Бахрушин был страстным театралом и искренне почитал драматического искусство Московского Малого театра и его корифеев, также был балетоманом и не пропускал ни одной премьеры в Московском Большом театре), с одной стороны, стало основой его собирательской деятельности, а, с другой стороны, позволило встать в ряд известных российских театральных деятелей (Бахрушин – один из организаторов российского театрального общества, много сделавший для его становления и развития, позднее руководил Введенским народным домом в Москве, где создал театральный коллектив для рабочих, и в котором профессиональное ведение дела сопрягалось с серьезным репертуаром).

Бахрушин в основу комплектования своей коллекции положил принцип комплексного собирательства, считая, что только самое широкое освещение предмета истории может дать будущим поколениям представление о факте или личности в наиболее возможной степени объективности. Поэтому он придавал особое значение мемориальным предметам, связанным с жизнью и творчеством актёра, режиссёра или театрального художника. Бахрушин также стремился вернуть в культурный оборот материалы по русскому театру от момента его зарождения в России и до современного ему времени: так в коллекции появились кукольные народные вертепы, театральные аксессуары пушкинского времени – начала 19 века, материалы по крепостному театру 18 века и т.д. При этом Бахрушиным были собраны уникальные материалы не только по истории Императорских театров, но и по провинциальным театрам, появившимся в России в большом количестве после отмены государственной монополии на театральное дело.

В 1913 году Бахрушин подарил свою коллекцию государству, и музей как театрально-литературный был включен в систему учреждений Императорской академии наук, а Бахрушин назначен пожизненным директором.

Следует отметить, что собирательские интересы Бахрушина не ограничивались только сферой театра, хотя, конечно, являлись, преобладающими: Бахрушин собирал также материалы по истории русской культуры, связанной с выдающими русскими писателями, он также собрал



А.А. Бахрушин

[1] Настоящий доклад был подготовлен для заседания XXVIII Генеральной конференции и Генеральной Ассамблеи Международной ассоциации театральных библиотек и музеев (SIBMAS), которые прошли 26-30 июля 2010 г. в г. Мюнхене, Германия (организатор: Немецкий Театральный музей, место проведения: Государственный этнографический музей, г. Мюнхен). Тема конференции – «Связующее звено: коллекции предметов театрального искусства между прошлым и будущим». Так как автор не смог быть лично на этой конференции, доклад был зачитан руководителем организационного комитета конференции госпожой Клаудией Бланк, за что я еще раз выражаю ей самую искреннюю благодарность. На парижской конференции доклад в некотором сокращении в целях соблюдения регламента мной был зачитан лично.

Фрагмент юбилейной экспозиции к 145- летию основания музея.

уникальную коллекцию музыкальных инструментов, которая уже в советское время была передана, в частности, в Эрмитаж[2]. Безусловно, вклад Алексея Бахрушина в сохранение культурного наследия России огромен и относится к одним из самых выдающихся деяний в истории отечественной культуры.

После Революции 1917 года музей, не смотря на все сложности политического времени, по личному указанию наркома Луначарского, был сохранен путем национализации и присвоения ему статуса государственного музея, за Бахрушиным была сохранена должность директора, а музею было присвоено имя его основателя. В это же время остальная собственность Бахрушиных была экспроприирована, имение в Подмосковье разграблено и разрушено.

Бахрушин возглавлял музей до своей смерти, последовавшей в 1929 году. В 20-е годы коллекция его усилиями пополнилась значительными материалами, связанными, с одной стороны, с рубежными постановками того времени, в частности, эскизами Головина к спектаклю «Маскарад» в режиссуре Мейерхольда, с другой стороны, материалами по русскому театральному конструктивизму и авангарду, что в очередной раз свидетельствовало о художественном чутье и интуиции Бахрушина, умевшего вычленять в театральной практике наиболее значительные и этапные события и явления.

После смерти Бахрушина в 30-е годы музей неоднократно подвергался опасности закрытия, изъятия зданий под различные государственные нужды. Однако авторитет музея в культурной среде был к этому времени уже настолько высок, что эти попытки, к счастью, в основном были безуспешными, но, тем не менее, территория музейной усадьбы была урезана местной властью почти в два раза. Станиславский в 1937 году обратился с письмом в защиту музея к Сталину, и музей был оставлен в покое. В 40-е-70-е годы внимание государства к музею было минимальным: музей не получал от государства ни средств на строительство современного хранилища, ни программной поддержки своей деятельности. Однако федеральный статус музея дал возможность централизованного получения материалов от всех театров СССР, что позволило сохранить полномасштабно историю советского театра этого периода. В это же время музей получил наименование центрального театрального музея, т.е. главного музея страны в области театрального искусства. В 80-е годы музей также стал всесоюзным научно-методическим центром по работе с притеатральными музеями страны. 90-е-2000-е годы стали для музея знаковыми: были созданы и открыты филиалы: Дом-музей великого русского актера Михаила Щепкина, Дом-музей выдающейся русской трагической актрисы Марии Ермоловой, Дом-музей выдающегося русского драматурга Александра Островского, музеи-квартиры Всеволода Мейерхольда, Галины Улановой, актерской семьи Мироновых и Менакера, режиссера Валентина Плучека, в настоящее время готовится к открытию первый в России музей, посвященный театральному художнику – музей-мастерская Давида Боровского. В 1997 году музею им.А.А.Бахрушина Указом Президента РФ был присвоен статус Особо ценного объекта культурного наследия народов России.

Роль государства в развитии музея и подвижническая деятельность хранителей коллекции

Отношения музея и государства в советское время выстраивались в русле идеологических норм и установок, сложившихся в обществе и, естественно, замыкали деятельность музея этими рамками. При этом государство, с одной стороны, передавало музею архивы закрываемых по идеологическим соображениям театров, например, ГОСТИМа в 1938, Камерного театра в 1949 году, с другой стороны, по распоряжению Министерства культуры музей был вынужден передать в эти годы значительное количество своих материалов в другие, в том числе, во вновь создаваемые музеи страны, что нанесло серьёзный урон коллекции с точки зрения соблюдения принципов законного правообладания и неделимости. В 2003 г. ГЦТМ были переданы фонды Музея детских театров, закрытого по причине того, что в своё время музей был размещен в церковном здании. Принцип остаточного финансирования, преобладавший в советское время в отношении государственных учреждений культуры, в полной мере испытал на себе и музей им.А.А.Бахрушина. Оплата труда работников музея, как и всех музеев страны, находилась на самой низкой шкале и позволяла лишь выживать, но не полноценно жить. Поэтому труд музейных работников можно смело назвать подвижническим, так как только глубокий личный интерес и преданность избранной профессии оставляли в рядах кадровых музейных сотрудников этих людей.

Сегодня, в условиях постсоветского времени, когда трудно и сложно устанавливаются в российском обществе демократические нормы, когда экономическая составляющая жизни, или, как мы говорим, рынок,

[2] В 1933 году, а затем в 1984 г. – в Ленинградский (ныне – Санкт-Петербургский) музей театрального и музыкального искусства. См.: В.В.Лекошев. Коллекция музыкальных инструментов А. А. Бахрушина // «Художественный вестник», №2, 2002, с. 56-63.

ЧЕХОВ

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

Плакат выставки “Чехов“ 2010 г.

преобладает над всеми другими составляющими, государство и культура также трудно и сложно устанавливают новые принципы взаимоотношений. Финансирование культурных программ и музеев, в частности, по-прежнему оставляет желать лучшего. По-прежнему крайне низок уровень оплаты труда работников музеев, экономический кризис только усугубил эту ситуацию. При этом помимо бюджетного финансирования, которое включает в себя фонд заработной платы, отчисления в страховые фонды, оплату коммунальных платежей, охраны, музей имеет возможность получения так называемых внебюджетных средств на реализацию своих творческих программ. Так в 2009 году музей получил средства на проведение VI Бахрушинского фестиваля (первый раз за все время проведения фестиваля), издание материалов к 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя, реставрацию предметов из своей коллекции, реализацию масштабного выставочного проекта «Чехов» к 150-летию со дня рождения А.П.Чехова и др. Также были удовлетворены наши заявки в 2009 и 2010 годах на проведение первоочередных работ по обеспечению противопожарных мер безопасности в отдельных фондовых зданиях главного музейного комплекса. Остаётся нерешенной главная проблема, препятствующая полноценному развитию музея, - отсутствие современного фондохранилища. Музеем в 2008 году сделаны предпроектные предложения и оформлены соответствующие заявки в Министерство культуры РФ на разработку проектной документации и строительство объекта, средства на которые до настоящего времени не выделены.

Выдающиеся деятели русского театра о значении театрального музея

С момента своего основания у музея благодаря личности самого Бахрушина сразу установились тесные и доверительные отношения с театральной элитой России: Бахрушин пользовался подлинным авторитетом и уважением в артистической среде, на бахрушинских субботах в его доме бывали многие выдающиеся деятели отечественного театра. Один показательный факт: 25 ноября 1913 года, когда Бахрушин передавал свою коллекцию Императорской академии наук, на этом торжественном событии присутствовали К.С.Станиславский, Вл.И.Немирович-Данченко, М.Н.Ермолова, А.А.Яблочкина и другие видные общественные деятели и деятели культуры. Громадное значение национального театрального музея для культуры России утверждали и утверждают самые видные русские интеллигенты. Вот только одно из таких утверждений:

К.С.Станиславский, 5 марта 1932 года

«38 лет в Москве существует Государственный театральный музей им. А.А.Бахрушина. По полноте собранных в нем коллекций он является учреждением мирового масштаба, и я, знакомый с аналогичными музеями Европы, должен поставить его значительно выше европейских собраний».

(ГЦТМ, Ф. 1, оп.3, ед. хр. 289)

Высокая оценка деятельности театрального музея, его важности для современного театра являются одним из оснований в фундаменте смысла его существования и залогом успешного развития для того, чтобы и последующие поколения могли иметь возможность «из первых рук»

Приглашение на выставку, посвященную творчеству народного артиста СССР Ю.М.Соломина. 2010.

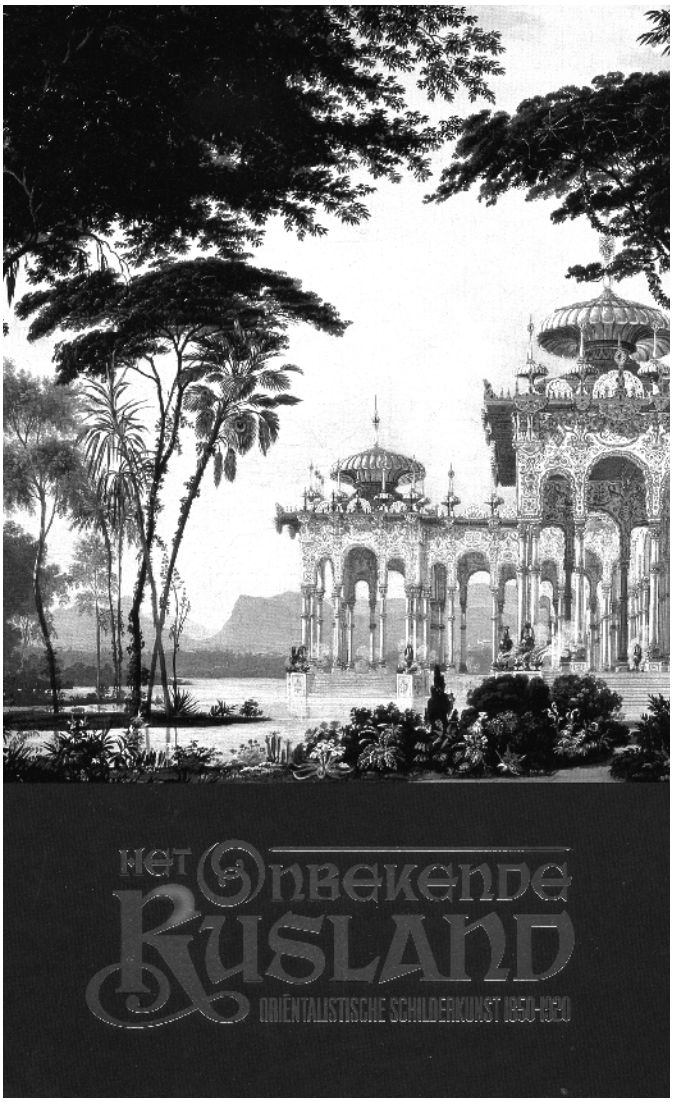
знакомиться и изучать историю отечественного театра и его выдающихся представителей.

Место театрального музея в современной структуре государственных учреждений культуры Российской Федерации

В Российской Федерации (на 1 января 2006 г.) функционировало 2180 музеев, из которых 638 являлись филиалами. В ведении непосредственно Министерства культуры РФ было 57 музеев и 5 филиалов. В ведении других министерств и ведомств (Академия наук, Академия художеств, Минобороны и др.) находилось 100 музеев. Остальные музеи - в ведении субъектов, органов местного самоуправления, в частной собственности. В музеях хранится около 80 миллионов музейных предметов и музейных коллекций, входящих в Музейный фонд Российской Федерации, 90 процентов из общего числа музейных предметов и предметных коллекций относится к государственной части Музейного фонда и является государственной собственностью.

В настоящее время Министерство культуры РФ, Росохранкультура, Росархив, Роспечать руководствуются в сфере учёта и сохранения музейных ценностей нормами шести базовых федеральных законов, трех нормативных правовых актов Правительства Российской Федерации, пяти ведомственных актов и 12 методических рекомендаций и инструктивных документов к ним. В 2010 году утверждена первая часть Инструкции по учету и хранению музейных предметов и музейных коллекций. В настоящее время осуществляется доработка второй части инструкции, в которой будут определены нормативы по хранению предметов и коллекций Музейного фонда.

Разработана и внедрена инструкция Минкультуры России, МВД России, Росархива по организации охраны объектов, хранящих культурные ценности. Утверждены типовые требования к инженерно-технической укрепленности учреждений культуры и оборудованию их техническими средствами охраны, которые регулярно дополняются рекомендациями соответствующих циркулярных писем.



Плакат выставки “Россия и ориентализм“ 19.12.2010 - 08.05.2011. Нидерланды

Учет музейных ценностей по сложившейся практике и в соответствии с действующими нормативными актами является децентрализованным, то есть учетная инвентарная документация не находится в непосредственном распоряжении собственника, федерального центра. Учет и хранение предметов Музейного фонда осуществляется музеями на местах.

Продолжается работа Министерства культуры РФ при активном участии музейного сообщества по созданию нормативных документов по техническим средствам защиты и контролю физического перемещения, а также скрытой маркировке (идентификации) предметов Музейного фонда Российской Федерации.

К сожалению, до настоящего времени отсутствует государственная программа строительства современных хранилищ для фондов государственных музеев[3].

Отдельная серьезная проблема: система учета музейных коллекций в ведомственных музеях, которая не обеспечивает должный уровень сохранения и изучения (коллекции этих музеев не входят в Музейный фонд). Так, применительно, к театральному делу в России сегодня существует более 110 музеев при действующих театрах, которые являются их структурными подразделениями, т.е. функционирует по уставам этих театров и соответственно не несут никаких обязательств по учёту и сохранению своих музейных материалов. В 2009 году наш музей получил в дар от Московского театра им. Евгения Вахтангова почти 3000 эскизов к спектаклям театра с 20-х годов XX века по сегодняшний день, в 2010 году – более 2000 эскизов от Российского академического молодежного театра. Эти коллекции сохранились почти чудом благодаря добросовестности работников театра.

Однако, до настоящего времени наш музей, как федеральный музей и всероссийский научно-методический центр по работе с притеатральными музеями, не имеет правовой базы для фиксации коллекций этих музеев и по-прежнему опасность утраты важнейших историко-культурных материалов остаётся крайне тревожной проблемой.

Крупными коллекциями театральных раритетов в России помимо ГЦТМ им.А.А.Бахрушина сегодня располагают Государственный музей музыкального искусства им.М.И. Глинки (федеральный музей), Государственный Санкт-петербургский музей театрального и музыкального искусства (находится в ведении мерии Санкт-Петербурга), музеи Большого театра, Московского Художественного театра, Малого театра, Музыкального театра им.К.С.Станиславскогои Вл. И. Немировича- Данченко, Театра кукол им. С. В. Образцова (все – структурные подразделения своих театров), Государственный литературный музей (федеральный музей), Российский государственный архив литературы

Приглашение на выставку “Клин 6“. 2010 г.

и искусства (находится в ведении Росархива) и др. При этом предметы по истории театра имеются, как правило, во всех ведущих музеях изобразительного искусства (от федеральных до муниципальных).

Формы взаимодействия театрального музея с современными деятелями театра: краткие диалоги и философия диалога

Театральный музей им.А.А.Бахрушина сегодня в своей практике использует несколько направлений деятельности, которые позволяют не только выполнять основную миссию музея по сохранению, изучению, пополнению своих коллекций, но и заниматься активной просветительской деятельностью, как неотъемлемой частью этой миссии. Мы обращаем самое серьёзное внимание на пополнение своих коллекций, особенно по современному театру, в частности, по результатам ежегодных выставок театральных художников, мы закупаем после экспертной оценки наиболее значительные работы, ведем методическую работу с владельцами личных архивов для получения в дар материалов из этих архивов, используем экспедиционные поездки в разные города России для получения материалов

[3] 7 апреля 2011 г. состоялась коллегия МК РФ по вопросу «О программе обеспечения сохранности Музейного фонда Российской Федерации и развитии музеев», на которой впервые были озвучены основные направления реализации проекта Программы обеспечения сохранности Музейного фонда РФ, рассчитанной на период до 2020 года.

Приоритетные цели Программы – стабилизировать ситуацию в отрасли, заложить тенденции инновационного развития в её кадровом, научно-методическом, технологическом и материально-техническом обеспечении. Стоимость программы 169,5 млрд. рублей и почти половина этих средств должна быть направлена на капитальный ремонт и строительство фондохранилищ и экспозиционно-выставочных помещений музеев. Принятие этой программы может стать поворотным моментом в отношении государства к музеям и принципиально изменить ситуацию в бедственном положении с фондохранилищами в стране.

из расположенных там театров и т.д. Ограничения здесь связаны только с недостатком средств на закупки в том объёме, который нам представляется необходимым на данный конкретный период. Второе ограничение техническое и технологическое. Только с 2009 года мы начали вводить в музее систему электронного учёта фондов и поставили себе максималистскую задачу обработать и ввести в электронный каталог информацию обо всех предметах своей коллекции, а это, напомню, более 1,5 млн. предметов, но естественно, все новые поступления сегодня уже заносятся в электронную базу[4].

Наша основная философия – не только сохранить историю отечественного театра и наследие его деятелей, но и сделать эту историю «живой» и доступной для каждого человека.

Музей ведёт большую просветительскую деятельность, организуя значительное количество мероприятий в своих залах: от выставок, посвящённых актёрам, художникам, режиссёрам, драматургам, значительным культурным событиям до концертов, вечеров, лекций, клубов и т.д. В среднем музей организует в течение года от 20 до 30 сменных выставок. Все это позволяет музею устанавливать диалоги с деятелями театра, формирующими его сегодняшнее лицо. Большой круг друзей и партнеров музея отражают вовлеченность музея и его сотрудников в жизнь современного театра.

Русский театр сегодня испытывает свои силы между традиционным репертуарным театром, антрепризой, новой драмой, реставрацией классики и новым европейским театром. Уход от социальных проблем в инфернальную развлекательность оказался временным явлением и подлинные серьёзные художественные и общественные задачи овладевают ведущими деятелями театра. И то, что в этом процессе музей выстраивает свою линию, представляется нам крайне важным.

Безусловно, важнейшее место в этом диалоге занимает научная деятельность, не только сотрудников музея, но и те возможности, которые мы можем предоставить учёным – театроведам, искусствоведам, историкам, музыковедам и др. Больное место здесь – отсутствие помещений у музея для полноценной организации этой работы, поэтому сегодня мы только один раз в неделю принимаем студентов, аспирантов и научных сотрудников из Москвы, приезжих из других городов и из-за рубежа принимаем в порядке исключения ежедневно. Все наиболее значительные труды по отечественной истории театра выходят при участии музея и это также один из показателей ценности наших коллекций, их востребованности сегодня, т.е. фактор включенности музея в социодинамику национальной культуры весьма значителен. С 2007 года в музее создан Учёный совет, куда входит 30 членов – это видные русские актёры, режиссёры, художники, искусствоведы, коллеги из других музеев и архивов. На обсуждение совета выносятся планы музея, а также наиболее значительные проекты, связанные с его развитием. Подобная форма диалога с научной и театральной элитой не только большая ответственность, но и, конечно, большая творческая радость от общения с этими замечательными людьми. Наши контакты сегодня с театральными институтами носят спорадический характер и, видимо, пришло время определения форм и задач системного взаимодействия, так как значительное внимание в своей текущей работе музей отдает именно детям и молодежи.

Бахрушинский фестиваль, который в 2010 году прошел уже в седьмой раз, ориентирован также на молодежь, но здесь в центре нашего внимания - дети, требующие особой социальной защиты: сироты и инвалиды[5]. И в этой деятельности актёры и театральные художники, которых мы приглашаем для участия в фестивале, становятся непосредственными проводниками детей в мир искусства.

P.S.

Естественно, что в настоящем докладе я попытался лишь обозначить важнейшие направления деятельности театрального музея им.А.А.Бахрушина. Надеюсь, что даже их схематическое изложение всё же даёт некое представление коллегам о нашей деятельности. И также надеюсь, что наши общие задачи по сохранению мировой культуры будут только способствовать нашему объединению, обмену полезным и важным опытом и при этом принесут радость человеческого общения.

Дмитрий Родионов – театровед, экономист; работал в московских музыкальных театрах – Музыкальном театре им.К. С. Станислав-ского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Новой опере», Большом театре, «Геликон-опере»; с 2001 г. – главный редактор журнала «Сцена», с 2007 г. – генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина; автор и куратор ряда крупных выстовочных проектов; читает курсы лекций в РАТИ, Школе-студии при МХТ им.А. П. Чехова.

[4] По состоянию на 01.01.2011 г. в электронный каталог музея введены данные о 314 386 предметах

[5] VIII Бахрушинский фестиваль был проведён с 15 по 30 мая 2011 г.

ПРОБЛЕМЫ И ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПЕРСОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ

Наталья Макерова

История создания музея-квартиры Вс. Мейерхольда и специфические отличия данного музея от аналогичных ему мемориальных театральных музеев.

Музей-квартира Вс.Мейерхольда в 2011 году отметит 20-летие своего основания (12 июля 1991 года впервые с 1939 года, ставшего трагическим для самого Мастера и его семьи, в квартиру 11 по Брюсову переулку дом 12, вошла внучка Мейерхольда М.А.Валентей, члены семьи и люди, боровшиеся за восстановление исторической справедливости по отношению к Мейерхольду). Кроме нескольких вещей, из быта этого дома не сохранилось ничего. Поэтому сразу же возникла проблема: каким быть музею Мейерхольда? Идти ли по пути типологической реконструкции (тем более, что довольно подробные описания бытовой обстановки есть у Татьяны Есениной – приемной дочери Мейерхольда)? Или все-таки показывать творчество Мейерхольда. Как известно, все материалы, находившиеся в ГОСТИМе, после закрытия театра в 1938 году, были переданы в Бахрушинский музей. В результате, после восстановления первоначальной планировки квартиры, удалось реконструировать по состоянию на 1934 год (постановка «Дамы с камелиями») обстановку кабинета Мастера. В остальных трех комнатах устраиваются сменные экспозиции из богатейшего фонда ГОСТИМа.

Проблемы формирования экспозиции в музее Вс.Мейерхольда:

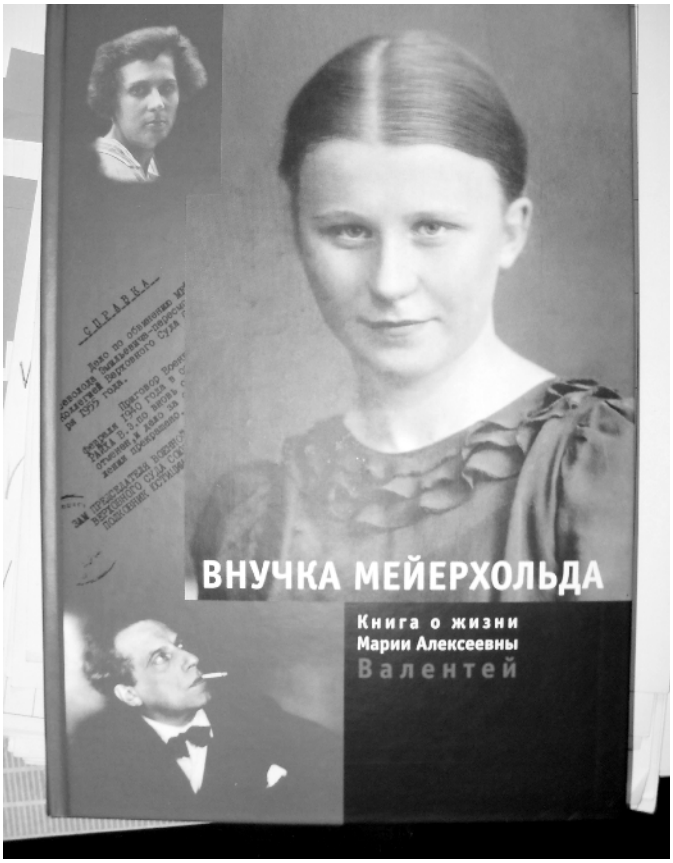
- недостатки и преимущества создания экспозиции в мемориальном пространстве при минимуме подлинных бытовых вещей семьи Мейерхольда;
- работа с фондовыми материалами при подготовке экспозиции и кураторские функции: изучение огромного творческого фонда ГосТИМа (Театра им. Вс.Мейерхольда) и других фондовых материалов, хранящихся в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина;

Когда в 1974 году приближалось 100-летие со дня рождения Мейерхольда, сотрудники Бахрушинского музея настояли на создании первой, после реабилитации (которая состоялась в 1955году) персональной юбилейной выставки. Ящики, в которых хранились материалы ГОСТИма, и которые запрещено было вскрывать, наконец, распечатали. После составления описи содержимого, оказалось 20 тысяч единиц хранения: эскизы декораций и костюмов от Малевича до Вильямса и Тышлера, рукописи пьес Эрдмана, Маяковского, Олеши и др., нотные партитуры Шостаковича, Гнесина, Прокофьева, Шебалина и др., режиссерские экспликации самого Мейерхольда, афиши, и, конечно, фотографии (в основном, стеклянные негативы) практически всех спектаклей Мастера (почти помизансценно) и актеров в ролях, начиная с 1920 года до последних лет. С тех пор фонд постоянно пополняется, в основном, за счет даров и, конечно, закупок.

Разработка концепций новых тематических экспозиций:

- недостатки и преимущества создания экспозиции в мемориальном пространстве при минимуме подлинных бытовых вещей семьи Мейерхольда;

Фрагмент экспозиции Музея-квартиры Вс. Мейерхольда «Мейерхольд – актер. Актер в театре Мейерхольда». Москва. 2009 год.



Книга об основательнице Музея-квартиры Вс.Мейерхольда - Марии Алексеевне Валентей "Внучка Мейерхольда". Москва, 2009.

- работа с фондовыми материалами при подготовке экспозиции и кураторские функции: изучение огромного творческого фонда ГосТИМа (Театра им. Вс. Мейерхольда) и других фондовых материалов, хранящихся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина;

Когда в 1974 году приближалось 100-летие со дня рождения Мейерхольда, сотрудники Бахрушинского музея настояли на создании первой, после реабилитации (которая состоялась в 1955году) персональной юбилейной выставки. Ящики, в которых хранились материалы ГОСТИма, и которые запрещено было вскрывать, наконец, распечатали. После составления описи содержимого, оказалось 20 тысяч единиц хранения: эскизы декораций и костюмов от Малевича до Вильямса и Тышлера, рукописи пьес Эрдмана, Маяковского, Олеши и др., нотные партитуры Шостаковича, Гнесина, Прокофьева, Шебалина и др., режиссерские экспликации самого Мейерхольда, афиши, и, конечно, фотографии (в основном, стеклянные негативы) практически всех спектаклей Мастера (почти помизансценно) и актеров в ролях, начиная с 1920 года до последних лет. С тех пор фонд постоянно пополняется, в основном, за счет даров и, конечно, закупок.

Функционирование музея-квартиры. Формы и проблемы работы с посетителями:

В отличие от многих, подобных нам мемориальных музеев-квартир, работающих только с экскурсионными группами по предварительной заявке, наш музей открыт постоянно для одиночных посетителей, лишь на экскурсии производится запись по предварительной заявке. Особенностью является и то, что по традиции, заведенной М. А. Валентей, мы работаем с каждым одиночным посетителем – в течение 10-15 минут кратко рассказываем об истории самой квартиры и её великих обитателях, о создании в квартире музея, и, наконец, об экспозиции и её расположении в квартире.

– экскурсии:

темы экскурсий разработаны с учетом подготовленности аудитории – общая обзорная для всех категорий посетителей, специализированные для студентов профильных (театральных, художественных) высших учебных заведений, или для школьников старших классов и т.п.

- творческие вечера:

Обязательно ежегодно отмечаются День рождения 10 февраля и День памяти Мейерхольда 2 февраля. Темы вечерних мероприятий посвящены не только юбилейным датам жизни и творчества Вс.Мейерхольда и театральных деятелей его круга, но и творческим аспектам развития и использования идей и открытий Мейерхольда в современной театральной практике. У нас разработана программа цикла вечеров под названием «Брюсов, дом 12. Соседи Мейерхольда. Квартира №…», т.к. в нашем доме одновременно с семьёй Мейерхольда жили многие прославленные актёры, режиссёры, музыканты и другие деятели искусства 20-х-30 годов. К участию в вечерах мы привлекаем ведущих деятелей современного театра, кино и мастеров других видов искусства. Безусловно, для каждого вечера разрабатывается сценарий, подготавливаются аудио, видео, фотоматериалы. Звучит наш рояль «Бехштейн», на котором играют музыканты вплоть до ректора Московской консерватории. Вечера проводятся почти каждый месяц.

- лекционные курсы, основанные на творчестве Мейерхольда:

Помимо вечеров мы вот уже несколько лет подряд организуем лекционные циклы в форме ежемесячных абонементов (как правило, с октября по май включительно). Так у нас прошли циклы лекций «О Мейерхольде и не только», посвящённые художникам, оформлявшим спектакли Мастера, музыке в его творчестве, Мейерхольду и кинематографу, Мейерхольду и МХАТу. Два сезона были посвящены циклу «Мейерхольд и русские драматурги»: от Чехова до Маяковского и Олеши. Сейчас в рамках тематики экспозиции вот уже второй сезон у нас организован и проводится цикл театральных и кинолекций «Актёры и режиссёры школы Мейерхольда в театре и кинематографе», который является нашим совместным проектом с Музеем кино. Для участия в этих лекциях мы приглашаем ведущих театроведов, историков театра и кино (как правило, это преподаватели театральных вузов и ВГИКа, учёные из научно-исследовательских институтов). Причём все наши гости участвуют в вечерах и проводят лекции бесплатно.

При подготовке лекций мы специально подбираем визуальный ряд (имеется в виду не только раритетные фильмы из Музея кино), но на основе фондовых материалов в лекционных курсах представляем фактически помизансценно фотореконструкции спектаклей Мейерхольда. Для демонстрации этих материалов мы используем мультимедийный проектор (фильм проецируется на большой экран), CD и DVD проигрыватель, плазменный телевизор и т.п. На всех вечерах и лекциях производится фото и видеосъёмка, аудио запись лекций.

Способы организации просветительской работы:

- размещение печатных афиш на фасаде ГЦТМ и у дома, где располагается музей-квартира, а также в фойе дружественных учебных заведений, театров, библиотек и распространение там же специально изданных флайеров об экспозиции музея-квартиры и программ вечерних и лекционных материалов;

- взаимодействие со СМИ: размещение информации на сайте ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, в газетах, выступления на радио и телевидении;

- для создания постоянного круга посетителей, поддержания контактов и привлечения новых посетителей создание «Книги посетителей», куда по желанию они вносят свои контактные данные, а затем сотрудники музея осуществляют рассылку по электронной почте приглашений на мероприятия музея;

- расширение контактов с другими музеями, театрами и профильными организациями при подготовке совместных проектов.

Научная и издательская деятельность:

- подготовка к публикации и издание буклетов, комплектов открыток и другой сувенирной продукции;

Были изданы буклет о музее-квартире Вс. Мейерхольда, афиши и флайеры к предыдущей и новой экспозиции, комплект открыток «Мейерхольд. Пространство любви», к 90-летию «Маскарада» вышел специальный буклет и комплект закладок для книг.

- подготовка и издание научных статей и книг по тематике музея;

В 2007 году издано роскошное подарочное издание, посвященное «Маскараду» - автор вступительной статьи Н.Макерова, в 2009 году вышла книга «Внучка Мейерхольда. Книга о Марии Валентей» - составитель Н.Макерова, редакторы-составители А. А. Михайлова, И. П. Уварова, В. В. Забродин, А. В. Оганесян. Книга издана при поддержке Центра им. Вс. Мейерхольда и на личные средства В. В. Фокина.

- участие в научных конференциях;

Мне довелось участвовать в научной конференции в Принстонском университете (США), посвященной истории подготовки Мейерхольдом «Бориса Годунова»; на Международной конференции, посвященной «Гамлету в европейском театре» в Дюссельдорфе в 2008 году выступала с докладом «Как Мейерхольд не поставил «Гамлета» и что из этого получилось»; в 2010 году вышла моя вступительная статья к каталогу первой в Японии выставки, посвящённой Мейерхольду.

Новые формы и перспективы в работе музея с фондовыми материалами.

- первый опыт в создании «виртуальной» передвижной выставки:

Экспозиция «Мейерхольд. Пространство любви» пользовалась у московских посетителей большим успехом. Но интерес, который к ней проявляли люди, приезжавшие из других городов России и из за рубежа, натолкнули на мысль о создании «передвижной» виртуальной экспозиции. Принцип её достаточно прост: визуальные материалы сканируются и записываются на диск в хорошем для печати разрешении. При проявлении заинтересованности каким-либо из музеев, заключается договор, и мы направляем диск партнёрам. Они на месте распечатывают и окантовывают материалы. Визуальный ряд, безусловно, сопровождается полным методическим комплексом материалов. При необходимости наш специалист выезжает на место для монтажа экспозиции и проведения подготовки местных специалистов. Достоинства такого способа сотрудничества музеев очевидны. У нас имеется положительный опыт применения этого способа создания выставки: в 2008 году таким образом была открыта экспозиция «Мейерхольд. Пространство любви» в Хабаровске.

- издание на CD и DVD-дисках материалов лекций (текстов и визуальных материалов), прочитанных в музее-квартире, формирование из них тематических комплектов;

- издание на CD и DVD-дисках фондовых материалов, разработка тематических циклов;

- разработка сайта, посвященного творчеству Вс.Э.Мейерхольда и размещение на нём фондовых материалов, а также проблемы с этим связанные.

- размещение информации о работе и мероприятиях, проводимых в музее-квартире на блогах в Интернете.

Наталья Макерова – заведующая музеем-квартирой Вс.Мейерхольда, доцент Постановочного факультета Школы-Студии МХАТ им. Вл. И. Немировича-Данченко, искусствовед, театральный критик (специализация – сценография), член редакционного совета и автор публикаций в журнале «Сцена».

ПРИЗРАКИ СПЕКТАКЛЕЙ

Александр Чепуров

Музей при театре, на мой взгляд, существенным образом отличается от театральных музеев, которые формируются на базе различных коллекций, возникающих как результат собирательской деятельности вне театральных стен. Известные театральные собрания с богатейшими фондами, безусловно, являются ценнейшим элементом сохранения театральной культуры. Однако музей, возникающий в исторических стенах театра, зачастую уступая традиционным театральным музеям в богатстве, разносторонности и художественной ценности коллекций, обладает одним важнейшим преимуществом, – он может и должен сохранять и воссоздавать ту театральную ауру, которая энергетически заряжена самой обстановкой действия некогда поставленных здесь спектаклей, и потому позволяет активизировать фантазию приходящих в такой музей любителей театра.

Общеизвестно, что театральный спектакль существует как произведение искусства лишь в момент его исполнения. Он исчезает, как только заканчивается его действие. Остается лишь зрительская эмоциональная память о нем, которая может быть зафиксирована на каких- либо материальных носителях, в преданиях и легендах, но которая как живое ощущение умирает вместе с историческим поколением современников спектакля. От самого же спектакля при определенных благоприятных обстоятельствах в театре может сохраниться лишь его материальная оболочка (декорации, костюмы, бутафория, театральная техника, сама сцена, на которой играли актеры, зрительный зал, в котором сидели зрители). Сами по себе они уже не есть спектакль, но, выступая как комплекс артефактов, они могут нам сообщить многое о ушедших в историю представлениях, дать импульс нашей фантазии, которая позволит живо и эмоционально представить, как это некогда здесь происходило и тем самым пробудить в нас эмоциональное переживание спектакля, который нам не довелось видеть. Иными словами с помощью материальных артефактов мы можем хотя бы отчасти оживить призраки спектаклей прошлых лет, ставших историей театра. Важно лишь точно понимать и соответственно организовать взаимодействие этих элементов в музейном пространстве театра.

В 2006 году в петербургском Александринском театре был открыт «Музей русской драмы», который включает в себя, в первую очередь, само историческое здание театра. Здесь была проведена научная реставрация, выявлены, реставрированы или воссозданы различные слои исторической отделки помещений, произведена

Александринский театр. “Музей русской драмы”. Боярский зал. Фото Катерины Кравцовой

Александринский театр. “Музей русской драмы”.
Маскарадный зал. Фото Катерины Кравцовой

их датировка, позволяющая отнести облик той или иной пространственной зоны к определенной эпохе, а соответственно, к различным театральным эпохам. Выделены так называемые мемориальные помещения, облик, обстановка и атмосфера которых несут в себе атмосферу конкретного исторического времени.

Архитектурная реальность сохранившихся артефактов или их деталей диктовала выявление тех историко-театральных сюжетов, которые позволяли прослеживать реальную взаимосвязь игрового, зрительского и закулисного пространства с той атмосферой, которая оказывала непосредственное влияние на спектакль, на процесс его создания или восприятия.

Так, например, особый сюжет образует Вестибюль Александринского театра, где начинается экскурсия по театру. Этот Вестибюль сохранился в своем первозданном виде. Именно он стал местом действия знаменитой пьесы Н. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии». Здесь Гоголь подслушивал и записывал мнения зрителей после премьеры его комедии «Ревизор», состоявшейся в Александринском театре 19 апреля 1836 года. Именно это помещение описано в его Петербургских записках 1836 года, в которых он характеризует состав публики театра и характер ее театральных ожиданий.

Особое значение имеют интерьеры Театрально-литературного комитета, где писатели-эксперты определяли, какие пьесы пройдут в репертуар главной российской сцены. Здесь полностью сохранена обстановка, где происходили эти обсуждения. Имеет значение и обстановка исторического актерского фойе, где проходили читки и первые репетиции всех пьес, где авторы представляли свои произведения, В маршрут экскурсии входит и знаменитое круглое фойе перед маленькой императорской ложей. Здесь император благодарил авторов и артистов после удачно сыгранных спектаклей. Именно здесь Николай Первый благодарил и Гоголя после премьеры «Ревизора».

Царское фойе, интерьер зала и императорских лож (которые являются следующим пунктом маршрута), где причудливо сочетается масонская символика с атрибутами императорской власти, создают контекстуальную раму биполярного романтизма, проникнутого официозной помпезностью и в то же время завораживающей мистикой. Сочетание голубого и алого цветов в отделке и драпировках и росписи потолков, игра зеркал и золоченых орнаментов в парадных ложах будут впоследствии обыграны в знаменитых спектаклях Мейерхольда и Головина «Дон Жуан» и «Маскарад», которые станут идеальным воплощением и художественным претворением квинтэссенции «александринского» стиля.

Само строение сцены (куда отправляются посетители), архитектура ее портала, формировали особый репрезентативный стиль игры александринских актеров. От романтического стиля Василия Каратыгина, своеобразного «репрезентативного реализма» Мартынова и Давыдова до всплесков неоромантизма Ю. Юрьева и Н. Симонова. Портальная рама, равная ширине планшета сцены и просцениум, открытый и вынесенный в зрительный зал определяли специфическую систему общения актеров с партнерами, что называется «через зал».

Как известно, петербургская драматическая труппа возникла еще в середине 18 века, но Александринский театр как единый постановочный комплекс, как некий механизм для производства спектаклей сформировался лишь к началу 1830-х годов. Здесь отразились те общеевропейские тенденции, которые в первой четверти девятнадцатого века были характерны для театральных сцен Парижа, Берлина, Вены, Санкт-Петербурга. Реформы театрального управления графа Брюля в Берлине и барона Тэйлора в Париже, так же, как и князя Шаховского в Петербурге, в ходе которых были систематизированы и упорядочены по категориям и историческим типам театральные костюмы, декорации, введена продуманная система монтирования и постановки спектаклей, позволила наладить «производство» спектаклей как неких «театральных продуктов» и уже на этом организационно-постановочном уровне закрепить их структуру.

Музей Александринского театра при своем создании базировался на поистине гигантских фондах театрально-постановочной части, в которой насчитывалось более 280 тысяч костюмов, около 160 гарнитуров мебели, примерно 50 000 единиц бутафорско-реквизиторской части. Кроме того, в фондах декорационного цеха сохранились старые театральные занавесы и комплект декораций (к сожалению частично утраченный) декораций А. Головина к спектаклю Вс. Мейерхольда «Маскарад» (1917 год).

В ходе работы над формированием музейной коллекции был произведен сквозной просмотр фондов и отобраны предметы (датируемые 18-20 веками), представляющие историко-художественную ценность. Среди них образцы разного типа исторической и бутафорской мебели, историческое и бутафорское оружие, костюмы, представляющие различные исторические эпохи, различные технологии их изготовления, именные костюмы известных артистов, целые комплексы спектаклей прошлого, изготовленные по эскизам известных художников). Всего музейный фонд составил 54 647 экспонатов. Под экспозицию был выделен целый этаж театра –

Александринский театр. “Музей русской драмы”. Гоголевский зал. Фото Катерины Кравцовой

фойе третьего яруса площадью 600 кв. метров, составляющих 8 залов, представляющее собой круговую анфиладу с центральным большим залом под сводами. Помещения для фондов занимают аналогичную площадь на следующем этаже. В театре был построен специальный пассажирский лифт, позволяющий прямо со зрительского входа и гардероба театра, минуя помещения вокруг зрительного зала (чтобы не мешать репетициям), поднимать посетителей музея на экспозицию. Лифт был спроектирован двухсторонний, чтобы зрители, проходя по экспозиционному кругу, могли не мешая следующей группе выйти с другой стороны и спуститься прямо в гардероб. Такой «замкнутый» маршрут в те дни, когда на сцене не происходит репетиций, размыкается до всего пространства театра, и тогда может быть реализован так называемый «большой круг», включающий все исторические помещения театра (с посещением зала, сцены и закулисной части).

Экспозиция организована в соответствии с эволюцией историко-художественных доминант спектакля. Первый зал посвящен коллекции русских исторических царско-боярских костюмов – от абстрактно-славянских, характерных для 18-го - первой четверти 19-го века, до историко-археологического стиля, развивавшегося с середины 19 века и разного рода стилизаций века двадцатого. Здесь же представлено историческое оружие, предметы декоративно-прикладного искусства и бутафория, выполненная в разное время и по различным технологиям. Второй зал посвящен коллекции костюмов и предметов реквизита, характеризующих 18 век (от натуральных камзолов 18-го столетия до современных стилизаций и театральных имитаций). Третий зал характеризует так называемую коллекцию «испанских костюмов», в которых в 19 веке было принято исполнять в том числе и пьесы Шекспира. Мы выбрали наиболее популярную из шеспировских пьес – «Гамлет» и на ее примере проследили эволюцию театрального костюма от 18 до конца 20 века. В число представленных костюмов был включен и уникальный комплекс костюмов, созданных в 1954 году художником Натаном Альтманом для спектакля «Гамлет» в постановке Григория Козинцева.

Следующий зал представляет коллекцию костюмов, предметов мебели, бутафории и реквизита, характеризующих пьесы из русского высшего общества. Здесь представлены военные и придворные мундиры и бальные платья, как исторические с использованием натуральных фактур, так и стилизованные.

«Гоголевский» и «Тургеневский» залы представляют целые комплексы предметов и костюмов, которые связаны с эволюцией постановочных принципов русской драматической сцены 19 века. Эти комплексы концентрируются вокруг имен великих драматургов, тесным образом связанных с александринской сценой и отношения которых с актерами театра образуют увлекательные историко-эстетические сюжеты.

И, наконец, пожалуй, самый интересный экспозиционный комплекс образует выдающийся спектакль Вс. Мейерхольда «Маскарад», поставленный в театре в 1917 году и находившийся в репертуаре до 1941 года. Работа Вс. Мейерхольда с художником

Александринский театр. “Музей русской драмы”.
Императорский зал. Фото Катерины Кравцовой

А. Головиным в Александринском театре связана с периодом «традиционалистских» увлечений Мастера. Мейерхольду удалось кардинально переосмыслить и трансформировать постановочную систему императорской сцены, сохранив ее репрезентативный обстановочный стиль. Он сместил доминанту художественно-эстетической целостности с историко-типологической на индивидуально-стилистическую. Тем самым спектакль как таковой обрел свою художественную и конструктивную самоценность. Именно «сделанность» каждой детали спектакля стала здесь эстетически и содержательно значимой. Так случилось, что предметно-художественный мир этого спектакля сохранился практически полностью, вопреки присутствующей в театроведческой литературе легенде о гибели сценического оформлении спектакля в годы Второй мировой войны.

Сохранилось 360 костюмов, 106 предметов мебели, ширмы, аксессуары, 6 занавесов, несколько комплектов театральных завес. Безусловно, в витринах экспозиции, которая занимает целую галерею, было невозможно включить все предметы коллекции. Однако предметы скомпонованы по картинам. На стенах висят фотографии сцен из спектаклей, копии рабочих эскизов костюмов, а в витринах посетители могут узнать реальные предметы, составляющие обстановку и костюмировку различных эпизодов. Мы можем увидеть и портальное зеркало, ширму в игорном доме, и кресло Арбенина и банкетку, на которую присаживается князь Звездич, и стулья на которых располагаются дамы, слушая романс Нины… Мы видим халат Арбенина, знаменитое бальное платье Нины, костюм Неизвестного… Но, главное мы можем представить себе игру толпы – персонажей маскарада, представляющих образ своеобразного мирового карнавала, а также танцующих персонажей бала, на котором происходит отравление главной героини. Здесь и маски, и веера, и туфельки, и головные уборы, и расписанные ткани шалей… Экспозиция создана таким образом, чтобы призрак спектакля смог родиться в воображении посетителей от реального живого соприкосновения с реальными артефактами, сохранившимися от того легендарного спектакля.

Когда позволяет график репетиций театра сеанс «вызывания духов» продолжается и на сцене театра, где демонстрируются занавесы. Арлекин, главный интермедийный, бальный занавес, завеса, опускающаяся перед эпизодом в спальне Нины, и, наконец, знаменитый траурный занавес. В финале посетители проходят на сцену театра, где возникает инсталляция из предметов и костюмов спектакля. Таким образом мы попадаем непосредственно в пространство спектакля.

В этом мне представляется огромное значение театральной, действенно работающей музейной экспозиции в театральных стенах, позволяющей сохранить сам «дух театра», будящей театральное воображение наших современников и позволяющих их в полном смысле слова прочувствовать живую силу театрального наследия прошлого.

Александринский театр. “Музей русской драмы”.
Императорский зал. Фото Катерины Кравцовой

Александр Чепуров - Доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Руководитель творческо-исследовательской части Александринского театра. С 1989 по 2004 год был деканом театроведческого факультета Академии. Автор книг: «Александринская «Чайка» (2002); «А.П. Чехов и Александринский театр. 1889-1902» (2006) и других, статей в журналах и научных сборниках.

МУЗЕЙ, ПРОДОЛЖАЮЩИЙСЯ В ФОЙЕ

Анна Смирина

Коллекция музея Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко частично выставлена в нескольких залах, являющихся продолжением театрального фойе. Она формировалась с начала 1920-х годов, когда возникли и стали развиваться две студии, на основе которых был создан театр: Оперная студия К. С. Станиславского, и Музыкальная студия Вл. И. Немировича-Данченко. К 1919 году оба режиссера, основоположники знаменитого Московского Художественного театра, были уже признанными классиками, и сомнений в ценности их наследия не возникало ни у кого – в том числе у них самих. Поэтому в папки складывалось всё, от автографов режиссеров до журналов учета посещаемости репетиций (до нас дошла даже дверная табличка с первой эмблемой Оперной студии). Целенаправленно коллекционировались документы, относившиеся к работе над постановками, эскизы (юридически принадлежавшие в то время театру, а не художнику), макеты, планировки, либретто, программки, афиши, фотографии и негативы. Велся музейный учет (до сих пор сохранилась часть подробных учетных книг обоих театров-студий). Сохранились документы, свидетельствующие о внимании руководителей театров к музею (например, письмо Станиславского вдове дирижера Вячеслава Сука с благодарностью за переданные музею материалы).

В результате богатейшая часть имеющейся ныне коллекции относится к первой трети 20 века, когда Станиславский и Немирович-Данченко сами возглавляли созданные ими труппы. Среди экспонатов музея – работы великолепных российских театральных художников, сотрудничавших с театром в эту эпоху: Симова, Дмитриева, Ульянова, Вильямса, Рабиновича, Кноблока, Шифрина, Эрдмана, Эрбштейна... Список можно продолжить. Причем, например, эскизы Вильямса к «Травиате» (действие которой было перенесено режиссером в Венецию конца 19 века) можно смело отнести к числу шедевров этого автора, так же, как и сурово-сдержанные, экспрессивные эскизы Рабиновича к «Кармен». Музей с гордостью экспонирует макет Рабиновича к «Лизистрате» - знаменитую работу художника, воспринимавшуюся современниками как открытие, вращающийся «подиум для живой скульптуры», легкую и лаконичную конструкцию из стилизованных

Уголок экспозиции. Фото Д. Абаулина

Военная витрина. Фото Д. Абаулина

К. Станиславский на репетиции. Фото из фондов музея МАМТ.

античных колонн и лестниц, поставленную, - судя по всему, впервые в истории оперного театра, - на поворотный круг. Стоит добавить, что часть эскизов (которые, независимо от их качества, воспринимались в театре как обыкновенный рабочий материал) снабжена на обороте пометками режиссеров и сотрудников мастерских, иногда представляющими самостоятельный интерес.

Вторая группа особо ценных экспонатов – это стеклянные негативы. Для фотосъемки артистов и спектаклей приглашались известные профессионалы, в том числе – выдающиеся театральные фотографы Михаил Сахаров и Борис Фабисович. Имевшаяся в то время техника не позволяла делать снимки во время действия. Так что создавались серии постановочных кадров: артисты в специально выставленных для съемки декорациях воспроизводили все ключевые мизансцены, фиксируя эмоции и на некоторое время застывая неподвижно (первые кадры, явно сделанные во время репетиции, относятся к середине 1930-х годов и являются исключением из общего правила; документальная съемка спектаклей получила распространение только в сороковых годах и поначалу была крайне несовершенной). Очень интересны с исторической точки зрения репортажные фотографии, запечатлевшие повседневную жизнь труппы в 1920-30-х годах.

После слияния трупп Станиславского и Немировича-Данченко, которое произошло в 1941 году, буквально накануне вторжения гитлеровских войск в Советский Союз, были объединены и музеи. Как удалось сохранить коллекцию в годы войны, трудно себе представить: труппа не уезжала в эвакуацию и давала спектакли в столице (даже в октябре-декабре 1941 года, когда Москва была под угрозой, и больше ни один театр не работал); одновременно артисты выступали в составе концертных бригад на фронте и в военных госпиталях. Но и тогда у кого-то находилось время подумать о музее. У нас хранится огромное количество собранных в те годы документов: выдававшиеся бригадам официальные направления с пометками командиров и главных врачей, отчеты, отзывы, грамоты, телеграммы, письма участников фронтовых бригад своим родным и коллегам, письма солдат артистам и т.д. И множество негативов и фотографий, частично любительских, сделанных участниками бригад, частично присланных военными корреспондентами: пронзительно-радостные кадры, снятые перед отъездом на фронт, в подшефных дивизиях, во время выступлений, трагическая любительская съемка похорон артистов, погибших под обстрелом.

В начале пятидесятых годов проводился переучет коллекции. К этому времени относятся последние старые инвентарные книги, которые дошли до наших дней, уже не подробные (с суммарными записями типа "«Хозяйка гостиницы» – 5 эскизов декораций, 25 эскизов костюмов"), однако дающие четкое представление об объеме и составе фондов. Но вскоре для музея наступила тяжелая полоса. Актов о выдачах материалов на выставку постепенно становится меньше, зато появляются записи о переводе коллекции из одного тесного помещения в другое, об упаковках и распаковках, сказывавшихся на состоянии материалов. Известно, что значительная часть макетов, переданная для хранения на декорационный склад, сгорела при пожаре, что часть эскизов была сильно повреждена мышами в неприспособленной для музейного хранения комнате.

Пополнение коллекции происходило почти непрерывно, но поступавший материал постепенно становился все менее разнообразным. С середины 1960-х годов основной объем новых поступлений составляли уже только афиши, программы, негативы и фотографии (не считая многочисленных «подарков театру», которые никто даже не пытался учитывать и которые, на мой взгляд, были и остаются для музея безусловным бедствием; их поток не иссякает до сих пор, и что с ними делать, не знает никто; среди них встречаются настоящие курьезы: модель ракеты, тяжеленный металлический медведь, которым моя предшественница непочтительно колола орехи, налитая в коньячную бутылку нефть из Талового месторождения на глубине 2784 м., врученная артистам, выступавшими с концертами в селе Новый Васюган, и т.п.).

С годами возрастало количество отдаваемых в музей любительских фотографий, личных альбомов – возникает ощущение, что чем прохладнее относилось к музею руководство театра, тем более искреннее почтение испытывала к нему труппа. Правда, артисты считали музейной ценностью любое изображение и любую вещь, связанную с именами ее основоположников. Сейчас, когда мы

делим коллекцию на основной и вспомогательный фонды, отсеивается множество репродукций с известных портретов и фотографий, напечатанных на открытках, вырезанных из газет и книг и тому подобного на самом деле даже не вспомогательного материала.

Тем не менее, многое из того, что поступило в музей в 50-70-е годы по-настоящему ценно и с исторической, и с художественной точки зрения: великолепные фотографии балетов Владимира Бурмейстера, хореографа, возглавлявшего нашу балетную труппу в течение 20 лет и подарившего ей оригинальный репертуар (его постановка «Лебединого озера» была в 1960 году перенесена в Гранд Опера), материалы по гастролям труппы в Китае 1953-54 гг. (это был первый выезд труппы за границу после многолетнего перерыва), эскизы Лушина, Сумбаташвили, Доррера, Левенталя, фотографии репетиций и постановок великолепного, рано ушедшего из жизни оперного режиссера Льва Михайлова... Долгие годы у театра был свой летописец – фотограф Алексей Степанов, сын артистов Оперной студии Станиславского. Театр был для него родным домом, и с конца пятидесятых до конца восьмидесятых годов он снимал все спектакли, и оперные, и балетные.

При Льве Михайлове в фойе театра была – видимо, впервые, – организована постоянная экспозиция. Просуществовала она недолго: при очередной смене руководства музей был сочтен театру ненужным.

Моя предшественница, Валентина Хомякова, пришедшая на работу в театр в середине 1970-х годов и заставшая запертые в небольшой комнате коробки с экспонатами, к которым никто не прикасался в течение примерно полутора лет, пережила взлет и падение музея. Добившись установки в фондовом помещении шкафов и стеллажей, возобновив выставочную работу и организовав экспозицию, она вынуждена была через некоторое время снова отступить в тень. При ней (несмотря на ее протесты) значительная часть коллекции была по настоянию администрации передана в Центральный (ныне Российский) архив литературы и искусства. Оставшиеся материалы дирекция планировала отправить в ГЦТМ им. Бахрушина, но центральный музей отказался из-за нехватки помещений для хранения. По правде говоря, в театре их недоставало еще больше. Учетная работа к тому времени была так сильно заброшена, что пора было заново обрабатывать коллекцию, но на это хронически не хватало времени.

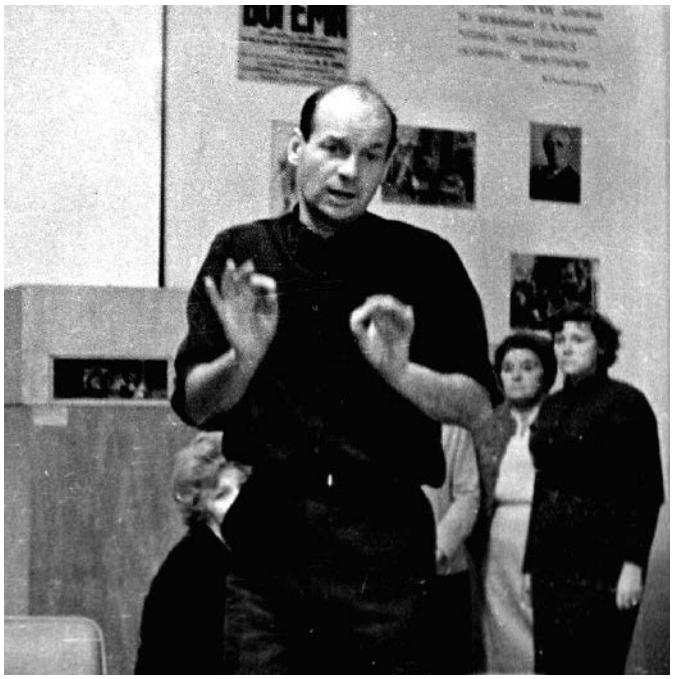
Ситуация изменилась во второй половине 90-х годов, после того, как художественными руководителями театра стали Александр Титель и Дмитрий Брянцев, а генеральным директором – Владимир Урин. На сей раз по инициативе «сверху» в фойе снова стали устраиваться выставки на переносных стендах, вместо традиционных портретов артистов появились крупные цветные фотографии спектаклей текущего репертуара. При подготовке к капитальной реконструкции театра было заказано новое музейное оборудование и началась работа над новой постоянной экспозицией.

7 лет назад коллекция была перевезена в новый административно-репетиционный корпус, а 4,5 года назад в фойе открылись 5 экспозиционных залов (точнее, 2 зала и 3 маленьких зальчика, но и это немало для внутритеатрального музея). Выставочная работа сильно активизировалась, стала планироваться заранее, и сейчас музей театра не только показывает в фойе свои фонды, но и принимает выставки со стороны. Музей стали замечать, им заинтересовалось телевидение (в прошлом сезоне была сделана телепередача), коллекции начали уделять то внимание, которого она по праву заслуживает.

С одной стороны, можно считать почти все основные задачи, стоящие перед музеем, выполненными или почти выполненными. С другой стороны, чем масштабнее задачи, которые приходится решать, тем очевиднее возникающие на пути их решения проблемы.

Витрина - гастроли балета в Париже, 1956. Фото Д. Абаулина

Выставка к юбилею балета Эсмеральда. Фото Д. Абаулина



Репетиция Льва Михайлова в фойе на фоне экспозиции 1970-х годов. Фото из фондов музея МАМТ.

Вл. И. Немирович-Данченко с артистами и руководством балетной труппы. Фото из фондов музея МАМТ.

Одна из основных проблем, не имеющая пока единого решения в России – это статус притеатрального музея и государственные гарантии сохранности его коллекции. Собственное собрание материалов есть, наверное, у каждого российского театра. Но если в Москве такие «гиганты», как музей Большого театра, музей МХАТ и несколько других, имеют сравнительно развернутую музейную структуру, тщательно систематизированные и описанные фонды и относительную самостоятельность, то многие другие коллекции существуют на правах «общественных музеев», архивов литературной части и т.п. Музей МАМТ является структурным подразделением театра, таким же, например, как репертуарная часть или отдел общественных и международных связей. Согласно юридически оформленному уставу, МАМТ не имеет возможности проводить закупку материалов для музея: не предусмотрена такая статья расходов. Поэтому из оригинальных эскизов музей теперь получает только то, что художник согласится подарить, фотографии покупаются «для рекламы», и новые архивные материалы могут появиться тоже только как подарок (бывают, правда, удивительные случаи: в прошлом сезоне бывшая гримерша Музыкального театра принесла в музей несколько папок с любительскими фотографиями спектаклей 60-70-х годов и замечательными снимками артистов в гримуборных). Опять-таки, не предусмотрены расходы на реставрацию экспонатов (при подготовке экспозиции в фойе после капитальной реконструкции здания эту проблему удалось решить в виде исключения, благодаря средствам, выделенным Московским Правительством). И что самое главное, юридически коллекция едва защищена, смена театральной администрации может обернуться для музея бедой: не каждый директор согласится тратить на него время и деньги.

Для приобретения музейного статуса как такового коллекция должна быть зарегистрирована в Министерстве культуры Российской Федерации, что лишит театр права собственности на нее. Последствия этого неизбежного шага трудно предвидеть. Да и совместим ли официальный музейный статус с функционированием музея внутри театра – совместимы ли вообще, всерьез говоря, театр и музей, – на мой взгляд, не вполне ясно.

Театральный менталитет, настроенный на сиюминутное впечатление, подвижную субъективную эмоцию, в принципе настолько противоположен музейному, ориентированному на фиксацию, консервацию, историческую объективность, что конфликт между ними на ограниченной территории неизбежен. В свое время моего коллегу Петра Леонова потряс отказ выдающегося российского сценографа Давида Боровского, практически сформировавшего облик Театра на Таганке, участвовать в создании музея этого театра (и даже подарить этому музею какие-либо из своих эскизов или макетов). На самом деле этот отказ закономерен. Одно дело – выставить свои работы «на стороне», это – вывод вещи за пределы привычного пространства, помещение ее в иной смысловой ряд, своего рода «остранение». Другое дело – позволить чему-то чуждому, мертвящему утвердиться внутри самого театра: способствовать «музеефицированию» театра – значит способствовать его мумифицированию заживо.

Это, безусловно, крайняя точка зрения. Бывает и по-другому, и музею Музыкального театра, в общем, повезло. Традиционно, со времен Станиславского, в труппе принято уважительное отношение к собственной истории. Тем не менее, «музейная» система ценностей театральному человеку чужда. Для него нет принципиальной разницы между подлинником и копией, между уникальным предметом

и тиражным. Стандартная система музейного хранения и учета, подразумевающая ограничение круга лиц, допущенных к работе с оригинальными документами, запрет на вынос экспонатов за пределы хранилища и пр., воспринимается им как бессмысленная и недопустимая бюрократия. Невозможно объяснить артисту, что он не имеет права взять в руки собственную фотографию или фотографию своего педагога. Невозможно объяснить никому в театре, что театральный костюм 1920-х годов нельзя для экспозиции подновить в театральных мастерских, перекрасив и сменив старую выцветшую отделку на новую.

При всем том, утрата живого контакта с театром ставит под вопрос целесообразность существования замкнутого на «локальной» тематике музея. Экспонатам, для того, чтобы их можно было воспринимать осмысленно, необходим контекст – и если это не контекст непрерывного развития данного театра, его современной жизни, то лучше поместить их в обширный исторически-документальный контекст, сделав частью коллекции, объединяющей материалы по разным театрам. Т.е. действительно передать в Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина или в РГАЛИ, как это когда-то планировалось...

Существование музея внутри театра по сути дела парадоксально. Бросать это безнадежное дело, тем не менее, не хочется. На вопрос, заданный сотрудником Московского Комитета по культуре: «Чего Вы хотите? Музея с отдельным входом?», я могла ответить только: «Нет!» Хочется совсем другого: хоть в какой-то мере совместить несовместимое, сделать музей живой частью живого театра. Только живая экспозиция и постоянно сменяющиеся живые выставки могли бы примирить театральную труппу с некоторым количеством неизбежных музейных формальностей и хранительских запретов. И может быть, тогда юридическое решение проблемы музейного статуса не привело бы к фактическому отделению музея от театра.

Ныне существующая экспозиция, рассчитанная, как и в большинстве московских театров, только на зрителей, пришедших на спектакль, задумывалась с учетом многих обстоятельств. Помимо нашего внутреннего «конфликта менталитетов», приходилось учитывать еще и требуемую скорость осмотра выставленных экспонатов. Реальное время, которое человек может уделить музею театра за одно посещение – максимум 30 минут (минут десять до начала спектакля плюс антракт). Академический «хронологический» принцип расположения экспонатов не имеет смысла – зритель (внимание которого, прежде всего, сосредоточено на спектакле) просто не успеет подробно вникнуть в исторические тонкости. Поэтому мы решили, что в экспозиции будут отражены только:

а) самые важные для театра, этапные спектакли, имевшие значение для общемосковской и общероссийской театральной жизни – например, «Лизистрата» в постановке Вл. Немировича-Данченко и Л. Баратова,

б) спектакли, десятилетиями не сходившие с афиши театра, – например, «Евгений Онегин» в постановке К.С. Станиславского и «Лебединое озеро» в хореографии В.П. Бурмейстера,

в) оперы, к которым театр возвращался несколько раз, показывая их в различных интерпретациях – например, «Кармен» Ж. Бизе, которую ставили на нашей сцене Вл. И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, Вальтер Фельзенштейн и – уже в 1999 году – Александр Титель.

Мы смешивали временные пласты, сопоставляли портреты принадлежащих к разным поколениям исполнителей одной и той же роли, фотографии осуществленных в разные исторические периоды постановок одного и того же сочинения. В витринах представлены материалы, передающие дух эпохи, облик театра определенных годов, дополняющие экспозиционный ряд, но зачастую непосредственно не связанные с тем, что размещено на стенах. От этикеток в витринах мы пока осознанно отказались, чтобы восприятие посетителя не «завязло» в частностях и было скорее эмоциональным, чем логическим.

Выставка, посвященная Ренате Тебальди, в Музыкальной гостиной. Фото О. Черноуса

Фасад театра. Фото О. Черноуса

Синий зал экспозиции. Фото О. Черноуса

Белый зал экспозиции. Фото О. Черноуса

Работать пришлось без художника-экспозиционера (участие в разработке проекта принимали только дизайнеры, оформлявшие интерьеры реконструированного театра), так что никаких художественных открытий в области музейной экспозиции мы не сделали. Залы выглядят достаточно нарядно, на большее мы рассчитывать не могли. Но мы надеемся – и, судя по разговорам с посетителями музея, надеемся не зря, – что скомпонованные определенным образом экспонаты вызывают эмоциональный отклик и наводят зрителя на две, по крайней мере, принципиальные для Музыкального театра мысли.

Первая вполне банальна, но, как правило, отвергается сознанием российских любителей оперы и балета, традиционно отдающих предпочтение пышным «костюмным» спектаклям, т.е. именно тому театру, с которым боролись Станиславский и Немирович-Данченко. Как и любое театральное произведение, опера и даже балет допускают любое количество интерпретаций. Несколько разных трактовок одного и того же сочинения могут быть одинаково хороши, как бы далеки они ни были друг от друга. Все дело в том, насколько талантлив интерпретатор, а не в том, насколько он привержен традициям.

Вторая мысль – во всяком случае, опять-таки, для российского зрителя – может оказаться неожиданностью. Вольное обращение с авторскими ремарками, перенос действия оперы в другое время и место до сих пор кажутся публике недавней модой, точнее – чудовищно распространившимся за последние 20-30 лет извращением. Когда взгляд человека, придерживающегося этого убеждения, спотыкается об эскиз Вильямса к «Травиате» Немировича-Данченко, как будто написанный зеленоватой водой венецианских каналов и ничем не напоминающий об эпохе Дюма, или о фотографию перенесенной Станиславским в 20-е годы XX века «Богемы», что-то в сознании этого человека сдвигается. Если, к тому же, придя по записи на экскурсию, он услышит о том, как Немирович переделывал либретто всех ставившихся в его театре классических опер и оперетт, заказывая новые тексты известным поэтам, какие почти цирковые трюки вводил Станиславский в свою изящнейшую постановку «Севильского цирюльника» и в подготовленный студийцами вариант «Дона Паскуале» Доницетти, может быть, уже не все современные эксперименты покажутся ему кощунственными...

Выставки, которые организует музей, делятся на два рода: фондовые, посвященные юбилеям артистов и спектаклей, и «привозные», которые на наш взгляд значительно расширяют контекст восприятия и постоянной экспозиции, и фондовых выставок, и даже спектаклей Музыкального театра, помещая их в общеевропейский театрально-музыкальный контекст. Есть и пока неосуществленные проекты, которые могли бы помочь разрешить «конфликт менталитетов» (например, когда-то возникшая в воображении главного художника театра Владимира Арефьева его однодневная персональная выставка, развернутая в декорационном складе, на минус третьем этаже, куда зрителям надо будет спускаться в лифтах для перевозки декораций, где они увидят эскизы и макеты среди фрагментов готовых декораций, грубо сколоченных, расписанных огромными кистями-дирижаблями...)

К этому можно добавить только то, что музей театра живет еще и нормальной музейной жизнью, выдавая материалы на временные выставки в крупные российские государственные музеи и за рубеж. Так, наряду с другими московскими музеями он участвует в выставке «Ленин, Сталин и музыка», проходящей сейчас в парижском Cité de la Musique[1].

[1] Выставка проходила в Парижском Музее музыки с 12.10.2010 по 16.01.2011 г.

Анна Смирина - театровед, окончила Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии (ныне СПбГАТИ) в 1984 году, работала хранителем фондов театрально-декорационного искусства в Государственном Центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, затем сотрудником редакции театра в издательстве «Советская энциклопедия» (ныне «Большая Российская энциклопедия») и ведущим специалистом Кабинета сценографии Союза театральных деятелей РФ, автор публикаций в московских театральных журналах («Театр», «Театральная жизнь», «Московский наблюдатель», «Сцена»), с 1997 года - заведующая Музеем Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

ИСТОРИЯ МУЗЕЯ МХАТ

Мария Полканова

«Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц. Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только <...>. Для музея нет ничего безнадежного <...> «отпетого», то есть такого, что оживить и воскресить невозможно».
Н.Ф. Федотов

Эта цитата их трудов Н. Ф.Федотова - русского мыслителя философа-футуролога, деятеля библиотековедения мне кажется, наиболее подходит к описанию деятельности театральных музеев. Задача театрального музея состоит в том, что нужно сохранить действие, движение, нечто неуловимое и происходящее здесь и сейчас.

Специфика жизни театрального музея состоит еще и в том, что музей сразу проживает несколько жизней. Живет жизнью музея, как организации со своими проблемами, экспозиционной, научной и архивной работой и одновременно музей живет жизнью театра, принимая в ней как активное участие в виде выставок, изданий, так и фиксируя жизнь театра, записывая репетиции, снимая спектакли, собирая материалы в фонды музея.

Чтобы перейти к рассказу о Музее МХАТ несколько слов об истории возникновения Художественного театра.

Московский Художественный театр был создан в 1898 году, когда пришедшее в театр на рубеже XIX и XX веков искусство режиссуры принесло с собой две противоборствующие идеи. С одной стороны оно породило идею коллективного творчества и потребовало создания ансамбля исполнителей, с другой – это была идея индивидуального режиссерского творчества. Она

Здание МХАТ

Здание Художественного Театра. 1902 г.

потребовала единоначалья – подчинения ансамбля исполнителей воле режиссера. Театры стали славиться своими творческими руководителями: Театр Кронека, Театр Антуана или Театры – Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. В начале этого ряда режиссерских театров в России стоит Московский Художественный театр, представляющий собой уникальное явление и тем, что его возглавляли два основателя, два творческих руководителя, два режиссера К.С.Станиславский и Вл.И.Немирович-Данченко.

Еще до встречи в «Славянском базаре» К.С.Станиславский и Вл.И.Немирович-Данченко собирали в личных архивах все, что имело отношение к их творческой деятельности. В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский писал «Вопрос с костюмами в то время обстоял плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей, тканей, книг. В костюмерных магазинах существовало три стиля: «Фауста», «Гугенотов» и «Мольера», если не считать нашего национального». Станиславский устроил две экспедиции в города, славившиеся своей стариной. Первая в Ярославль, Ростов (Ярославский), Троице-Сергиево и другие. «Вернувшись, домой… мы по целым часам и дням мы сидели, окруженные материями, лоскутками и вышивками, и комбинировали цвета, искали пятна, оживляющие менее красочные ткани и костюмы, старались, если не скопировать, то уловить тон отдельных вышивок, украшений».

Успех первой экспедиции воодушевил Станиславского, и он предпринял новую поездку – на Нижегородскую ярмарку. Станиславский подробно описывает в своей книге, как, наткнувшись на большую кучу мусора, перемешанного с вещами и разной ветошью, он долго искал хозяина, а потом купил всю кучу сразу и до ночи разбирал ее. «Это была ужасная работа – утомительная и грязная, которая довела меня до изнеможения. Тем не менее, в первый день я спас самое важное и нужное, а остальное вновь закопал в мусоре и выбрал на следующий день». В этой куче было золотое шитье из которого были сделаны украшения женских костюмов в спектакле «Царь Федор Иоаннович», много деревянной посуды для первой картины пира Шуйского, деревянную резьбу для мебели и проч., и проч. На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Костюмы из спектакля «Царь Федор Иоаннович» и деревянная посуда выставлены сейчас на нашей экспозиции.

Мысль о музее была впервые выражена академиком архитектуры Ф.О.Шехтелем при его первом наброске плана театра в Камергерском переулке, это было в 1902 году, когда Шехтель, учитывая всю площадь дома, на лицевых помещениях, занимавшихся тогда магазинами, написал: «Музей театра». Шехтель сделал проект театра безвозмездно, взяв на себя так же все до мелочей решение интерьеров и присутствуя непосредственно на строительной площадке. Он создал в театре особую атмосферу серьезности, почтительного и благоговейного отношения к искусству. «Я люблю этот серьезный и немного мрачный и задумчивый зал» писал Станиславский: «Тусклое освещение идет к нему, как сумерки к нашей северной природе. Они навевают думы и располагают к мечтанию». Оливковый занавес МХТ со стилизованными мотивами волны и серо-коричневой таканью панно, где на фоне волн летит чайка, ставшая эмблемой МХТ – также созданы Шехтелем.

Двадцать лет идея музея оставалась начертанной тушью на листе картона, по словам Шехтеля он и сам совершено забыл об этом.

С самых первых дней существования в театре накапливались документы, эскизы, макеты, режиссерские экземпляры пьес, отзывы печати и т.д. К.С.Станиславский еще с первых своих шагов на любительской сцене тщательно собирал все, что относилось к деятельности Алексеевского кружка, Общества искусства и литературы, Художественного театра. Вл.И.Немирович-Данченко также собирал в своем архиве материалы, связанные с его деятельностью в театре. Всевозможные театральные документы, письма, дневники, записи репетиций сохранили артисты Г.С.Бурджалов, В.В.Лужский, А.А.Санин и другие.

Предстоящее в 1923 году 25-летие художественного театра, решение издать в связи с юбилеем ряд монографий и о творческом пути театра и его крупнейших деятелях, наконец, большой интерес к театру, побудило приступить к выполнению давней мечты – к созданию Музея МХАТ.

В 1922 году Вл.И.Немирович-Данченко организовал Архивно-Музейную комиссию возглавляемую П.А. Подобедом, куда вошла небольшая инициативная группа людей:

Члены Архивно-Музейной комиссии: В. С. Станиславская, В. А. Симов, Вл. И. Немирович- Данченко, Е.Н.Гончарова, Р.П.Маторина, Б.М.Снигерев, Ю.В.Соболев, Н.Д.Телешов, В.В.Яковлев, В.В.Арзамасов, Арзамасов-сын, П. А. Подобед, И. И. Гудков, Т. И. Сорокин.

«МУЗЕЙ
слушайте послушайте
люди круга дружеского
пола женского и мужеского
работники театра Художественного
единственного и множественного
вопием всем зевом, трахеей и аортой,
с Студиям Первой, Второй, Третьей и Четвертой
не забудьте о предстоящем юбилее
и возникающем в связи с ним музее
пусть будет всяк из вас ловок
настойчив и прыток
по добыванию и разысканию открыток,
записок, автографов и зарисовок,
одним словом, всего истории театра
касающегося,
без надобности в сундуках и комодах
валяющегося,
все будет принято с улыбкой приветной
у В.В.Яковлевав комнате макетной
ищите и спешите все туда нести
прием ежедневно с часу до пяти.»

ПЛАКАТ Музея. 1922. Рисунок М.П.Гортынской, текст Н.Н.Званцева.

для выяснения и систематизирования всего имеющегося материала в систему как основу для устройства постоянного Музея МХАТ в здании самого театра.

Архивно-Музейная комиссия объявила от 29 апреля 1922 года об организации «Постоянного Музея» в здании самого театра и об устройстве ко дню 25-летия юбилейной выставки.

Небольшой коллектив вместе с добровольцами из театра горячо взялся за работу. Широкий отклик нашло первое обращение музея в виде красочного шутливого плаката:

Первыми откликнулись на это шутливое и красочное обращение основатели театра К.С. Станиславский и Вл. И Немирович-Данченко, а так Г.С.Бурджалов, В.В.Лужский, предоставившие музею, как писал приглашенный для работы в комиссии Н.Д.Телешов материалы такой ценности и в таком изобилии, что без этих вкладов музей врятли мог мечтать об отражении действительного лица Художественного театра.»

27 октября 1923 года состоялось открытие первой выставки Музея МХАТ в день 25-летнего юбилея театра. Этот день считается официальной датой создания музея МХАТ.

Всего было 275 экспонатов в 4-х маленьких комнатах. Фотографии, макеты спектаклей, эскизы декораций, афиши. Визитная карточка Вл.И.Немировича-Данченко с предложением К.С.Станиславкому о встречи, с которой начался Художественный театр, записи бесед К.С.Станиславского и Гордона Крега на репетициях «Гамлета» 1911 г.

Основная труппа была на гастролях Европе, но Станиславский прислал свое поздравление музею: Музей Художественного выполняет « важное для нашего искусства дело: наши достижения и ошибки, которые не находили раньше закрепления, нашли его в небольших комнатах музея, где можно следить шаг за шагом за тем, как мы росли, строили театр, терпели неудачи и добивались хороших результатов».

Сотрудники музея, писал Немирович-Данченко «сумели сотворить памятник самому главному, что составляло силу нашего театра – ЛЮБВИ, в него вложенной любовь была цементом и лозунгом дела».

В 1929 году театр вместе с музеем создает Портретное фойе.

Знаменитое Портретное фойе, описанное в романе М.Булгакова «Записки покойника» (Театральный роман) и также известное по циклу лекций, прочитанных по телевидению историком театра, профессором А.М.Смелянским «Тайны портретного фойе».

В 1933 к 35-летию театра осуществляется заветная мечта музея – создать театру свой орган печати. Так начали выпускаться «ежегодники Московского Художественного театра». Это было периодическое издание, освещавшее историю и современную творческую деятельность МХАТа. Выходили ежегодники с 1945 по одному, в отдельных

случаях по два тома в год (отдельные тома посвящены творчеству Н. П. Хмелёва, В. И. Качалова и др.). В Ежегоднике публиковались статьи по различным проблемам теории и практики МХАТа, о творчестве его актёров, режиссёров, драматургов, художников, фрагменты из малоизвестных трудов основоположников театра, их высказывания, режиссёрские экземпляры, стенограммы репетиций, бесед, встреч и т. п. Ежегодники публиковали также обзоры репертуара, летописи и хронику театра, сведения о составе по сезонам, библиографию, комментарии, примечания и т. п.

Жизнь музея всегда была тесно связана с жизнью театра. Нужды театра всегда были первоочередной задачей для сотрудников музея. До 1969 года Музей МХАТ подчинялся дирекции театра. В 1969 музей перерос ведомственные рамки, был выведен из подчинения дирекции театра и стал самостоятельной организацией.

Первым директором Музея стал известный деятель русской культуры, хорошо знавший А.П.Чехова, писатель Н.Д.Телешов. В 1899 г. Телешов создал московский литературный кружок «Среды» , просуществовавший до 1916 года. Заседания кружка приходили на квартире Телешова. На «Средах» собирались в разное время такие писателей, как И.А.Бунин, М.Горький, А.Серафимович, В.Вересаев, А.Куприн, Л.Андреев и др. М.Горьким здесь впервые была прочитана пьеса «На дне». Из произведений участников «Среды» были составлены циклы сборников «Знание» и «Слово».

Благодаря тому, что он пользовался исключительным уважением и доверием среди театральной интеллигенции, люди охотно передавали ему свои архивы. Вот один из примеров. В музее в фонде Гольденвейзера – двоюродного брата известного пианиста А.Б. Гольденвейзера, писателя, режиссера и деятеля Второй студии МХАТ хранится переписка Гольденвейзера с Телешовым. Гольденвейзер был трижды арестован, после отбытия наказания из ссылки Л.Б.Гольденвейзер послал Телешову свои рукописи. Волнуясь, за судьбу своих неизданных произведений Гольденвейзер разработал сложный план, как сохранить свои рукописи. Он переписывал рукописи и посылал их известным писателям, с просьбой сохранить их. Рукописи сохранились в Музее МХАТ и в НКВД, в деле Л.В.Гольдевейзера. Сейчас, по нотариальному завещанию внучки писателя рукописи переданы в Музей МХАТ.

Около тридцати лет Н.Д Телешов посвятил собиранию, хранению и изучению материалов по истории МХАТ. Благодаря его огромной культуре, вкусам и знаниям, умению привлечь горячих энтузиастов театрального дела музей МХАТ с течением времени стал уникальным собранием редкостных материалов по истории театра.

После ухода Телешова на пенсию директором музея стал Ф.Н.Михальский. театральный деятель, прототип Филиппа Филипповича Тулумбасова (Фили) из романа М.Булгакова «Записки покойника (Театральный роман).

Ф.Н. Михальский работал во МХАТе с 1918 года. Чтобы охарактеризовать эту яркую личность приведу слова Станиславского о Ф.Н Михальском «Если бы Вы могли заглянуть в наши сердца и понять, что в них происходит, Вы бы удивились и были горды. Вы один из немногих, который сумел заслужить всеобщую и единодушную любовь и признание всех, начиная с актеров и кончая рабочими». Михальский занимал театре разные должности вплоть до помощника директора. Помимо административного он обладал еще одним особым талантом – радовать людей своего окружения, помогать им в беде, заступаться за них в случае необходимости. Он славился своим юмором, а его квартира была своеобразным клубом для актеров, режиссеров и художников двух поколений МХАТ и его бывших Студий. Здесь царила «Высокая богема» с остроумными импровизациями и страстными спорами об искусстве, музыкальными экспромтами.

Многие подарили ему свои архивы для музея. И нередко можно увидеть письмо, например В.И.Качалова с припиской: «Передать Федюше, в музей!»

Благодаря тому, что такие значимые фигуры, такие театральные люди возглавляли музей Художественного театра, музей обладает сейчас уникальным, богатейшим собранием материалом.

Фонды Музея МХАТ и его филиалов представляют собой уникальное собрание исторических документов и материалов, произведений театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, мемориальных предметов, имеющее всероссийскую и мировую известность. Центральное место занимает собрание режиссер¬ских экземпляров К.С.Станиславского, не имеющее аналогов в мире. Хранятся авторские экземпляры пьес известных драматургов, сте¬нограммы репетиций, документы внутренней жизни театра

Рукописные и документальные фонды содержат регулярно пополняющийся по сезонам фонд истории Московского Художественного театра от 1898 г. по настоящее время - материалы спектаклей (авторские и режиссерские экземпляры пьес, дневники и протоколы спектаклей, записи и стенограммы репетиций, материалы исторического и бытового характера и т.д.); внутренней жизни театра (структура МХАТ по сезонам, органы управления, финансовые документы, служебная переписка, кадры, юбилеи, гастроли); литературной и музыкальной части; собрание афиш и программ по сезонам. Личные фонды деятелей МХАТ - писателей, режиссеров, актеров, художников (наиболее обширные или исторически ценные - фонды К.С.Станиславского, Вл.И.Немировича-Данченко, И.М.Москвина В.И.Качалова, О.Л.Книппер-Чеховой, А.К.Тарасовой, Н.П.Хмелева, Л.А.Сулержицкого, Н.Д.Тедешова, М.А.Булгакова и др.)

В отделе хранится собрание программ спектаклей. Программы премьерные, программы юбилеев и программы ежедневные каждого прошедшего спектакля с указанием даты и точного состава исполнителей.

Таким образом, при желании можно узнать, какой спектакль шел в какой день и кто из актеров был в нем занят.

В Музее существует научная библиотека (с читальным залом), в которой собрана обширная литература по истории МХАТ, русской и мировой театральной культуры; книги с автографами писателей, художников, режиссеров, актеров; вспомогательный материал для постановки и оформления спектаклей; собрание прессы о МХАТ с 1898 г. до настоящего времени. Сотрудниками собирается уникальное собрание прессы о Художественном театре, все статьи, в которых он упоминается. Эта работа ведется более ста лет, со дня основания Художественного театра. Собрание не имеет аналогов.

Фонды изобразительных материалов, художественного оформления спектаклей включают в себя произведения театрально-декорационного искусства (эскизы декораций и костюмов к спектаклям, сценические планировки; живописные портреты, рисунки, шаржи; сценические макеты; скульптура). Значительную художественную ценность представляет театрально-декорационная живопись и графика А.Бенуа, М.Добужинского, Н.Рериха, Б.Кустодиева, А.Головина, В.Рындина, В.Татлина, Н.Шифрина, В.Дмитриева, Н.Крымова, Н.Ульянова и др.

Фотографические фонды (фотоснимки и негативы спектаклей, актеров в ролях и жизни, общественной работы театра, гастролей и т.д.; фото с автографами, личные фотоархивы).

Вещевые фонды (фонд подарков театру и музею, произведения декоративно-прикладного искусства; мемориальная мебель и мемориальные предметы быта; сценические костюмы и аксессуары; бутафория и реквизит спектаклей). В Музее большое собрание костюмов спектаклей. Сейчас, после того как спектакль сходит со сцены, из запасного гардеробы в музей передают именные костюмы в основном только главных героев. Мы стараемся сохранить один - два костюма из каждого спектакля.

Фонд звукозаписи, грамзаписи и видеозаписи (звукозапись и видеозапись спектаклей МХАТ, творческие портреты актеров, юбилейные и творческие вечера в театре и музее, музыка к спектаклям МХАТ; уникальная грамзапись; кинозаписи на узкой пленке).

Фонд драгоценных металлов - реликвии и награды основателей МХАТ и актеров первого поколения театра, подарки, изделия декоративно-прикладного искусства, предметы быта (230 ед. хранения)

Таким образом, жизнь театра, спектакли и репетиционные моменты,

планы, мечты, удачи и поражения можно увидеть через протоколы спектаклей, дневники репетиций, отзывы печати, фотографии, макеты спектаклей, эскизы декораций.

Из скрупулезно собираемых программок, расписаний репетиций, занятости актеров, афиш – из всех этих и других ежедневных мелочей складывается история Московского Художественного театра.

Экспозиция Музея МХАТ находится в здании МХАТ им. А.П.Чехова, в верхнем фойе театра. История Художественного театра с 1898 г до 1943 года развернута в эскизах, фотографиях, документах, костюмах и макетах к спектаклям. Открыты артистические уборные К.С.Станиславского и О.Н.Ефремова, мемориальный кабинет Вл.И.Немировича-Данченко. Проводятся экскурсии и лекции. В театре проводятся регулярные выставки, как и в выставочном зале в нижнем фойе театра, так и на Малой и Новой сцене. Проводятся обзорные экскурсии, читаются лекции по истории МХАТ, «Чехов в Художественном театре», «Горький и МХАТ», «Островский на сцене МХАТ», экскурсия «Закулисье» - проводится по театру.

Первая экспозиция Музея МХАТ.

Дом-музей К.С.Станиславского - историко-архитектурный памятник. В 1940 г. постановлением Совнаркома Архивы и театральные коллекции, хранящиеся ранее в этом доме, были переданы Музею МХАТ, а в доме по ул. Станиславского, 6 было решено создать мемориальный музей. Дом-музей в качестве филиала Музея МХАТ был открыт в 1948 году.

Мемориальная экспозиция включает в себя жилые комнаты Станиславского и его жены - артистки МХАТ М.П.Лилиной, зал оперной студии и другие помещения. На первом этаже музея расположено выставочное помещение, где музей устраивает регулярные тематические выставки. Проводятся творческие вечера артистов МХАТ, филармонические концерты.

У музея МХАТ так же есть еще один филиал - Музей-квартира Вл.И.Немировича-Данченко, открытый в 1944 г. в доме по ул. Немировича-Данченко, 5/7, в котором жил и работал один из основателей МХАТ. В мемориальных комнатах сохранена жилая обстановка, экспонаты рассказывают о плодотворной жизни в искусстве, открыта выставка «Жизнь и творчество Вл.И.Немировича-Данченко». Проводятся экскурсии и тематические лекции.

В последнее время силами сотрудников музея вышли книги:

«К.С.Станиславский и Вл.И.Немирович-Данченко. История театральных отношений» в трех томах. О. А. Радищевой. «Этот архивный детектив освещает заново одни из самых загадочных сюжетов театра XX века» - писал об этой работе А.М.Смелянский.

«Мы должны быть предельно правдивыми…» запись репетиций О.Н.Ефремова спектакля «Сирано де Бержерак» - Т. Л.Ждановой

«Пространство для одинокого человека» записи репетиций О.Н.Ефремова спектаклей «Три сестры», «Иванов».

Сборник дневников и материалов деятелей Первой и Второй студий и МХАТ 2 В.С.Смышляева и Л.В.Гольденвейзера – М.Ф.Полкановой.

Идет к завершению сборник «Московский Художественный театр» в русской театральной критике» в четырех томах. – О.А.Радищевой и Е.А.Шингаревой.

Мария Полканова - заместитель директора Музея МХАТ.

ОПЫТ ЛОНДОНА

Клэр Хадсон

В этом выступлении я хотела бы поговорить об истории Лондонского театрального музея, о пути, который он проделал от серии частных мемориальных коллекций до передачи этих коллекций в общественную собственность, а именно в Музей Виктории и Альберта, к созданию небольшого, но очень преданного своему делу отдела Музея, и, наконец, к превращению его в важнейшее подразделение Музея с собственными галереями, располагающимися в основном здании МВА. На каждом этапе этой истории возникали свои вызовы, проявлялись сильные и слабые стороны, нависали угрозы. В течение всего периода существования Музея его коллекции последовательно расширялись. В настоящее время это крупнейшее собрание в Соединенном Королевстве, сочетающее в себе самые разные форматы – музейные экспонаты, библиотечные фонды, частные и корпоративные архивы, аудиовизуальные материалы, большая часть которых подготовлены штатными сотрудниками нашего отдела видео- и звукозаписи.

В идеале национальный музей театра должен представлять собой хорошо финансово обеспеченное учреждение, в котором помимо основных коллекций имеются хранилища, исследовательская часть, выставочные помещения, пространства для постоянных экспозиций, игровые площадки и аудитории для занятий, а также консультативный центр любителей театра. Все эти службы, опять-таки в идеале, должны располагаться в одном здании, которое, в свою очередь, должно находиться в театральном районе города. Эти службы должны быть достаточно укомплектованы сотрудниками. Наконец, само здание музея должно быть спроектировано и построено с учетом особенностей задач музейной деятельности. Если подобное учреждение и существует, то мне о нем не известно. Наша собственная история состоит из попыток удержать равновесие приоритетов и усилий по выработке различных компромиссных вариантов данного идеального сценария. К этому следует добавить выстраивание отношений с публикой, с нашими спонсорами и владельцами акций, а также с нашими конкурентами.

Для начала, однако, немного истории.

В 1911 году Гэбриэль Энтховен инициировала кампанию по созданию Национального музея театрального искусства в Лондоне. С необычайной тщательностью она собрала и упорядочила большое количество материалов, связанных с постановками на лондонской сцене, и в 1924 году убедила Музей Виктории и Альберта принять от нее в дар 80 000 графических работ, афиш, текстов пьес и программок, по времени ведущих отсчет с восемнадцатого века. Госпожа Энтховен работала в МВА «на общественных началах» до 1950 года. За свой счет она приобретала экспонаты для коллекции и платила зарплату трем сотрудникам. Поскольку экспонаты размещались в Отделе гравюр, графики и иллюстраций, ей было позволено собирать материалы только в двухмерном формате.

В 1957 году появилась отдельная организаций – Британская ассоциация театральных музеев (БАТМ), имевшая целью сбор материалов для создания национального музея. В 1963 году БАТМ обрела собственное помещение в Лейтон Хаус (Кенсингтон), и Британский театральный музей открыл свои двери для публики (только три раза в неделю и имея в качестве сотрудников преимущественно добровольцев).

В 1967 году балетный критик сэр Ричард Бакл начал скупать материалы, связанные с Русскими балетными сезонами, на аукционах «Сотбис», также имея в виду создание в перспективе национального музея исполнительских искусств. В 1970 году Бакл основал Общество друзей музея исполнительских искусств (ОДМИИ) и совместно с БАТМ выдвинул требование к правительству о предоставлении постоянного помещения для их коллекций.

В 1974 году Театральный музей выделился в самостоятельный отдел МВА. Отдел объединил коллекции Энтховен, БАТМ и ОДМИИ и набрал группу сотрудников во главе со своим первым директором Александром Шуваловым. Началось формирование общей коллекции и были проведены первые временные выставки в помещениях Музея Виктории и Альберта. При этом главной целью оставалось создание отдельного филиала МБА. Этот филиал возник в 1987 году в главном театральном районе Лондона Ковент-Гардене.

Двадцать лет своего существования Британского театрального музея прошли в борьбе. У музея было много преданных поклонников, и он достиг немалых успехов. Но перед ним также возникало множество сложных проблем, опыт решения которых может представлять интерес для присутствующих здесь. Главным и, можно сказать, фатальным слабым местом Музея было само здание. Оно имело то несомненное преимущество, что было расположено в самом театральном сердце Лондона, в туристической Мекке, по соседству со старейшими лондонскими театрами «Друри Лейн» и «Королевская опера». Но само здание было постройки тридцатых годов девятнадцатого века, и тогда являлась частью овощного рынка, который существовал в этом районе с семнадцатого века. Изначально оно было хранилищем фруктов и овощей. Не было внутренних лестниц, соединяющих первый этаж с подвалом. Были лишь мощеные съезды для телег рыночных торговцев. В 1973 году это было заброшенное пустое здание, которое арендовали по дешевке. Можно приобрести голые стены и крышу, если есть средства на то, чтобы все обновить и обустроить. Но в достатке таких средств не было. Поэтому при всей его привлекательности с точки зрения расположения, оно было очень далеко от идеала.

ЗДАНИЕ МУЗЕЯ. ПАНДУС

- Недостаточная гибкость – здание имело множество встроенных фрагментов архитектуры, таких как несущие балки и колонны. При этом потолки были очень низкими. Внесение каких-либо планировочных изменений было невозможно или стоило бы огромных денег. Пространство на первом этаже было ограничено, поэтому большая часть музейных помещений располагалась в подвале. Все это было крайне непривлекательно для потенциальных посетителей, потому что, глядя с улицы, они не могли понять, что их ожидает внутри.

- Финансирование было не достаточным, чтобы перестроить здание изначально или уже в процессе работы музея. К примеру, вместо лестницы, эскалатора или лифта доступ в основные выставочные помещения обеспечивался длинным тройным пандусом, расположенным крест-накрест по всей ширине здания. К тому же, период строительства и сборки растянулся на десять лет, и за это время первоначальный дизайн здания не только вышел из моды, но и оказался мало приспособленным для представления экспонатов, связанных с исполнительским искусством.

ГАЛЕРЕИ МУЗЕЯ

- Недостаточные размеры – помещения для временных экспозиций слишком малы, чтобы брать с посетителей необходимую входную плату. Более 85% музейных фондов хранятся за пределами здания музея на западе Лондона.

- Нет помещений для подготовки экспозиций.

- Нет подъездных путей и парковок для грузовых машин.

- Множество практических проблем возникают в связи с «соседями», как в плане ограничений, накладываемых на нас планирующими организациями, так и в связи с опасностью, которую представляют обитающие здесь асоциальные элементы.

ПРОБЛЕМЫ И УСПЕХИ

Помимо самого здания, есть целый ряд других проблем, которые не позволяют Театральному музею в Ковент-Гардене в полном объеме реализовать свой потенциал.

- Необходимость брать плату за вход в музей до 2001 года. В отличие от вышестоящей музейной организации, которая взимает только добровольную плату за вход, Театральный музей с самого начала был вынужден продавать входные билеты. При том такое множестве бесплатных развлечений, которые доступны в Ковент-Гардене, включая уличных исполнителей, разного рода забавных персонажей и разглядывание витрин, Музей вынужден требовать с посетителей плату за вход.

- Отсутствие средств на рекламу. Это один из главных факторов, препятствующих широкому привлечению посетителей. Другие музеи активно размещают рекламу в метро, но для нас это слишком дорого. И хотя мы проводим немало общественных мероприятий, требуется долгое время, чтобы сформировалась устойчивая репутация музея, и чтобы о существовании нашего Музея знали средства массовой информации, городские гиды и таксисты.

- Невозможность привлечения необходимого числа посетителей создала Музею репутацию вечно борющегося за выживание. На самом деле, прогнозы посещаемости, сделанные до открытия Музея, исходили из того, что вход в него будет бесплатный.

- Сложности с доступом к централизованным услугам, предоставляемым MBA. В практическом плане физическая удаленность Театрального музея от головного предприятия создает постоянные проблемы. На предоставление таких услуг, как ремонт здания, доставка грузов, транспорт, информация и многие другие, уходит очень много времени, что приводит к постоянным задержкам с выполнением наших запросов.

- Отсутствие ассоциативной связи между двумя брендами – «Музей Виктории и Альберта» и «Британский театральный музей». По сути дела, не существует никакой культурной увязки между Театральным музеем и его головной организацией. Возникает противоречие между реальной зависимостью Британского театрального музея от MBA и его стремлением проводить независимую музейную политику. Британский театральный музей никогда не стремился извлечь какие-либо выгоды от превосходной репутации и высокого статуса MBA. Большинство посетителей даже не знают, что между двумя музеями существует какая-либо связь. Впрочем, Британский театральный музей так же никогда не пытался «отвоевать» независимость от MBA.

При всех существующих трудностях и проблемах, связанных с расположением Музея в Ковент-Гардене, здесь есть целый ряд значительных преимуществ.

- Месторасположение. Близость Музея к нескольким известнейшим театрам создала дополнительные возможности для привлечения посетителей, установления партнерских связей, организации совместных проектов.

- Возможность поддерживать отношения с театральной индустрией и держателями различных акций. Расположение по соседству, а также то обстоятельство, что Музей посвящен театру, позволяли театральным деятелям рассматривать музей, как их собственный. Они использовали музей, как место для вручения премий, проведения приемов, представления новых книг. Не следует забывать, что рядом с музеем располагаются и сама Площадь Ковент-Гарден, и Актерская церковь (Actor's church), и Собор Святого Павла. Возможность бесплатного или субсидированного предоставления музейных помещений давала нам повод просить представителей театральной индустрии об оказании ответных услуг. Также обладание музейным пространством позволяло устанавливать стратегически важные связи с такими контрагентами, как историки театра, театральные факультеты университетов, другие театральные музейные собрания на территории Великобритании.

Очень успешная деятельность осуществлялась в сфере образования. Группы школьников составляли 10% от общего числа посетителей. Мы подготовили оригинальную программу семинаров для учащихся школ. Наше месторасположение позволяло нам организовывать занятия, предшествующие дневным показам спектаклей

в близлежащих театрах. Учитывая общий дефицит образовательных мероприятий, мы набрали группу профессиональных актеров-аниматоров и художников-гримеров, которые предлагали практическое обучение театральным навыкам, что выходило далеко за рамки возможностей обычного школьного учителя.

- Работа без излишних проволочек. Поскольку мы были достаточно компактной организацией, по крайней мере, в сравнении с другими музеями, и имели хоть и небольшой, но сплоченный коллектив сотрудников, мы могли быстро и эффективно организовывать мероприятия в соответствии с нашими конкретными насущными потребностями. В частности, мы могли готовить экспозиции значительно быстрее и дешевле, чем в МВА.

- Свобода в выработке программ, соответствующих запросам наших посетителей. Так, Музеем были подготовлены программы воскресных спектаклей, обсуждений, мастер-классов и лекций, которые пользовались большой популярностью у самых разных аудиторий.

Справедливости ради, следует отметить, что успехи, которые мы достигли в непосредственно музейной работе, в организации экспозиций, были куда скромнее наших достижений в области образовательных программ и устройства мероприятий. Тем не менее, мы считали, что эти программы и мероприятия поднимали общий уровень доверия к Музею, что, в свою очередь, способствовало более эффективной работе с коллекциями.

В период между 2000 и 2006 годами Британский театральный музей подал две заявки организаторам Британской национальной лотереи с просьбой оказать содействие в осуществлении ряда капитальных проектов для устранения физических недостатков здания, улучшения внутреннего облика галерей, создания необходимых удобств. Учитывая высокую стоимость любых структурных изменений в здании, мы не могли рассчитывать на помощь правительства в решении этих проблем. В отсутствие иных источников финансирования и с учетом затяжного периода снижения потребительской активности населения, было принято решение закрыть Театральный музей и перенести наши галереи обратно в Музей Виктории и Альберта. Это решение стало сильнейшим стрессом для всех сотрудников и завсегдатаев Музея. Поэтому я быстро перехожу к ситуации, которая существует сегодня, спустя три года после того, как Музей был закрыт.

НОВЫЕ ГАЛЕРЕИ

Обширные новые галереи, посвященные театру и другим исполнительским искусствам, открылись в МВА в марте 2009 года и с тех пор пользуются неизменной популярностью среди посетителей Музея. В то время как общий уровень посещаемости Музея составил 170 000 посетителей в год, наши галереи в первый год их существования посетили 240 000 человек. В настоящий момент средний уровень посещаемости галерей оценивается в 220 000 человек в год, что составляет 10% от общего числа посетителей МВА. Хотя в результате закрытия здания в Ковент-Гардене мы и потеряли определенную часть нашего контингента, **переезд в МВА обеспечил целый ряд преимуществ.**

- Возможность переосмыслить и модифицировать наши подходы к организации выставочных галерей. Вместо хронологического принципа, который использовался в Ковент-Гардене, мы решили выстраивать экспозицию по принципу основных этапов создания спектаклей. Это обеспечивает большую гибкость в совмещении и сопоставлении разных эпох и различных жанров театрального представления. Такой принцип также должен вызвать больший интерес у неспециалистов и привлечь в наши галереи больше людей из числа обычных посетителей МВА.

- Впервые все наши фонды находятся в одном хранилище.

- Происходит более интенсивное взаимодействие с головной организацией, и высокий статус МВА частично распространяется и на нас.

- Обеспечен прямой доступ к услугам и инфраструктуре МВА, что позволяет нам освободить сотрудников от ряда обязанностей, связанных с рекламой, безопасностью, сохранностью музейных фондов, и занять их в более творческой сфере организации экспозиций, подготовки публикаций, проведения исследовательских работ.

- Возможность проводить действительно крупные выставки, в частности, такие, как «Дягилев», «Золотой век русского балета». В результате этого число посетителей еженедельно увеличилось на 8 000 человек, и появились положительные отклики в национальной и мировой прессе, т.е. все то, о чем мы и помыслить не могли в Ковент-Гардене.

В заключении хотелось бы сказать, что теперь наша организация сильно отличается от той, которая называлась Британский театральный музей. Нам удалось извлечь выгоду из перемены обстоятельств. Конечно, мы скучаем о той особой театральности, которая была свойственна нашему Музею в период Ковент-Гардена. Но мы делаем все возможное, чтобы театральность вернулась не только в лекционный зал МВА, но и в целом в Национальный музей изобразительных искусств, дизайна и театра.

Клэр Хадсон - директор Британского театрального музея

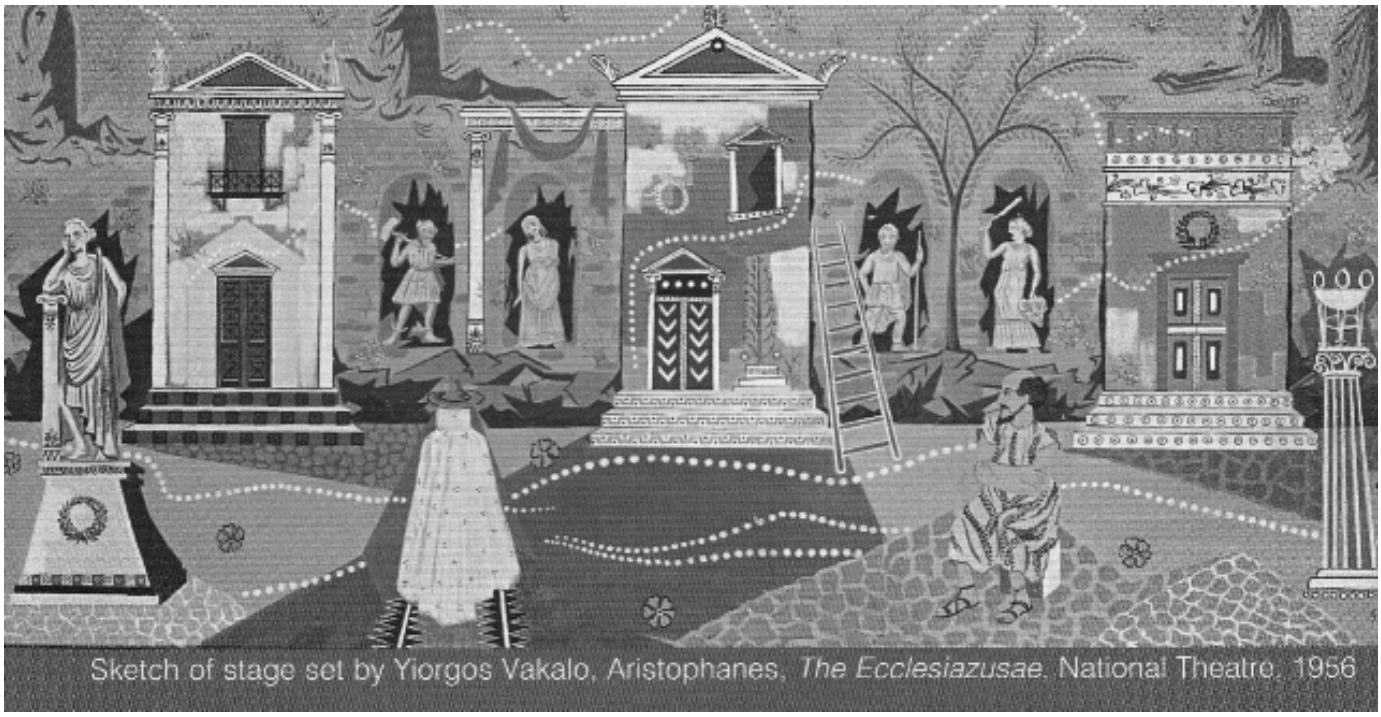
МУЗЕИ ТЕАТРА В ГРЕЦИИ

Жаклин Разгонникофф

Сразу хочу сказать, что я никем в Греции не уполномочена и что я буду говорить здесь только о том, что видела сама и сообщу лишь самые последние данные, полученные непосредственно из Афин.

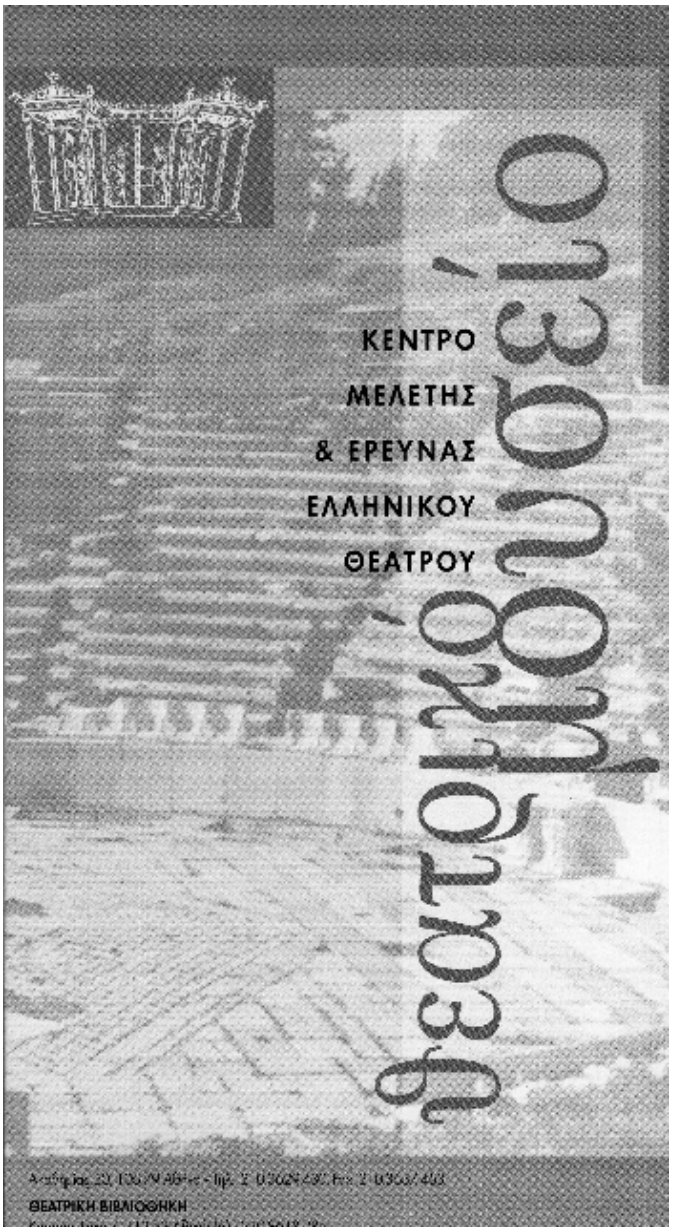
Прежде всего следует помнить, что Греция имеет то преимущество, что в ней сохранились археологические театральные объекты, которые сами по себе являются весьма вещественными музеями театра, и что посещение таких объектов часто сопровождается историческим обзором тех спектаклей, которые там ставились, и продолжают ставиться до сих пор. И если античный театр Аргоса теперь непригоден для постановок, а театр Диониса в Афинах сделался лишь пустой раковиной, то театры в Дельфах, в Эпидавре, в Додоне и Одеон Герода Аттика в Афинах, и это только самые известные, все еще функционируют в определенные дни года в рамках различных фестивалей, сопровождающихся иногда небольшими тематическими выставками.

В наше время то, что Греция, почитаемая как «колыбель западного театра», должна обладать собственным музеем истории театра, кажется само собой разумеющимся. Тем не менее, в перипетиях греческой истории XX века потребовалась вся воля и настойчивость нескольких профессиональных деятелей театра и просвещенных любителей, чтобы он появился и продолжил свое существование. К такому решению пришли некоторые драматические авторы. В 1938 году Общество драматических авторов под председательством Теодороса Синадиноса основало такой необходимый центр по хранению и сбору документов, имеющих отношение к театру. Первым директором музея стал известный историк Янис Сидерис, чья монументальная историография греческого театра остается непререкаемым авторитетом. По словам директора нынешнего, само создание музея явилось плодом страстного устремления одного просвещенного любителя, которому удалось собрать немного средств и открыть таким образом в помещении



Sketch of stage set by Yiorgos Vakalo, Aristophanes, *The Ecclesiazusae*, National Theatre, 1956

[1]У театра теней имеется свой собственный музей, созданный на основе частной коллекции семьи Спафарис, династии кукловодов, которая и создала этот музей в Марусси в 1995 году. Здесь не только экспонируются куклы этого театра с богатейшим репертуаром, но и охватывается вся история жанра, а также регулярно даются представления. И это не единственное заведение, посвященное театру теней. Существуют и другие частные коллекции в других кварталах Афин и, несомненно, в других греческих городах.



Общества драматических авторов на улице Наварину самый первый музей. Истинным основателем этого собрания был Янис Сидерис; насколько нам известно, ему первому пришла в голову мысль реконструировать – дабы возродить крупнейших персонажей греческого театра XX века – артистические уборные, в которых от перчаток до париков, от грима до костюма, фотографий, афиш и даже ободряющих записок от друзей, прицепленных на зеркало – все позволяет нам обозреть личность поминаемого артиста .

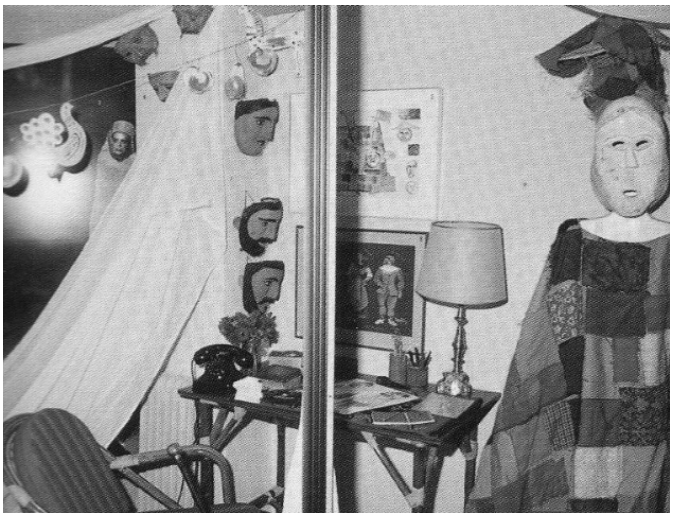
Сегодня, после 72 лет существования, и будучи в помещении (ставшем слишком тесным) Культурного центра Афин, остро встает вопрос о переезде и о создании музея современного и предназначенного для более широкой аудитории. Но мы вернемся к этому в конце выступления.

Афинский культурный центр существует с 1971 года в одном из зданий комплекса, прилегающего к неоклассическому сооружению Афинского университета, на улице Академиас, среди ухоженных садов, обустроенных в те же времена, когда проводились крупнейшие работы по реставрации всего ансамбля. Музей Театра находится в той его части, которая именуется «Дом Паламаса» по имени знаменитого поэта Костиса Паламаса (автора слов олимпийского гимна), или «розовый дом». Библиотека же его, содержащая более 25000 томов от XVIII века до наших дней, не считая архивов, периодики, критики и впечатляющей коллекции аудио и видео материалов (магнитофонные пленки, фильмы, видео и DVD), систематически пополняющаяся с 1984 года, находится, к сожалению, не в Музее, а в другом квартале Афин, на улице Караманлакиса. Сюда приходит множество студентов и исследователей, как греков, так и иностранцев.

Вернемся однако в Музей. Вход туда – через низкую дверь и небольшой вестибюль, украшенный бюстом знаменитого актера. Далее коридор, полностью оклеенный афишами спектаклей греческих театров в Греции и других странах. В глубине коридора – небольшое помещение, рассказывающее о народном происхождении детского театра, где представлены театры теней и кукол и много места отведено персонажу Карагиозиса (плакаты фотографии, вручную изготовленные куклы).

Самый важный и обширный зал музея к сожалению слишком мал, чтобы достойно представить богатейшие архивы и собрания, в нем находящиеся. В центре его находятся большие панно и витрины, рассказывающие о недавней (XIX и XX века) и весьма богатой многообразием форм истории греческого театра – порой театра сопротивления, а порой и чисто развлекательного – в периоды усобиц, гражданских войн и авторитарных режимов, следовавших друг за другом в течение всего XX века. Фотографии, программки, рукописи рассказывают о литературном театральном творчестве конца XIX – начала XX веков, а также об образовании театральных трупп. Одна из витрин посвящена первому директору музея, историку греческого театра Янису Сидерису – рукописи и личные вещи.

Центральные панно являют собой память (фотографии, программки, критика) об актерах и исполнителях, которые составили славу греческой оперы и оперетты – жанра в Греции совершенно особенного, на полпути между французской опереттой и американской музыкальной комедией, часто сдабриваемого очень красивой музыкой и до сих пор ностальгически вспоминаемого частью народной публики – в малых же витринах выставлены рукописи и награды. Другая подборка фотографий представляет знаменитых греческих комических актеров XX века, популярность которых среди греческой широкой публики невозможно себе и представить во Франции. В самые темные периоды современной греческой истории велико было их влияние на народные умы, и благодаря некоторым изданиям они способствовали силою свободы слова укреплению духа сопротивления и здравомыслия. Послевоенное греческое кино изобиловало маленькими комедиями нравов, которые несмотря на внешнюю безобидность беспощадно язвили общество, построенное на диктатуре и гражданском противостоянии. Звездами этого кинематографического дивертисмента являются главным образом актеры театральные.



Но самыми интересными объектами в этом зале – являющимся самым обширным в настоящее время в сведенном к скудным пропорциям музее – являются воспроизведения артистических уборных , расположенные по его сторонам. Таким образом здесь представлены наиболее выдающиеся личности греческого театра XX века - актеры, актрисы, режиссеры, от Димитриса Хорна до Мелины Меркури и многих других ярких звезд, таких, как София Бембо, Кивели, Марика Котопули, Манос Катракис, Алексис Минотис и его супруга Катина Паксину, Каролус Кун и другие… за одним исключением из сферы оперы, Марии Каллас, по причине ее всемирной славы.

В каждой уборной представлены, помимо ее обычной обстановки, тщательно подобранной согласно творческому пути ее виртуального хозяина, еще и фотографии, картины, костюмы, вещи письма, книги и брошюры, рассказывающие об этом пути. Наметанный глаз откроет здесь для себя, среди неизбежных документальных наслоений, характерные черты здешнего обитателя и окружающие его воспоминания. Глубокое волнение вызывает эта страстная приверженность к тем людям, что так высоко несли огонь античного театра, и оно охватывает вас несмотря на милую наивность экспозиции.

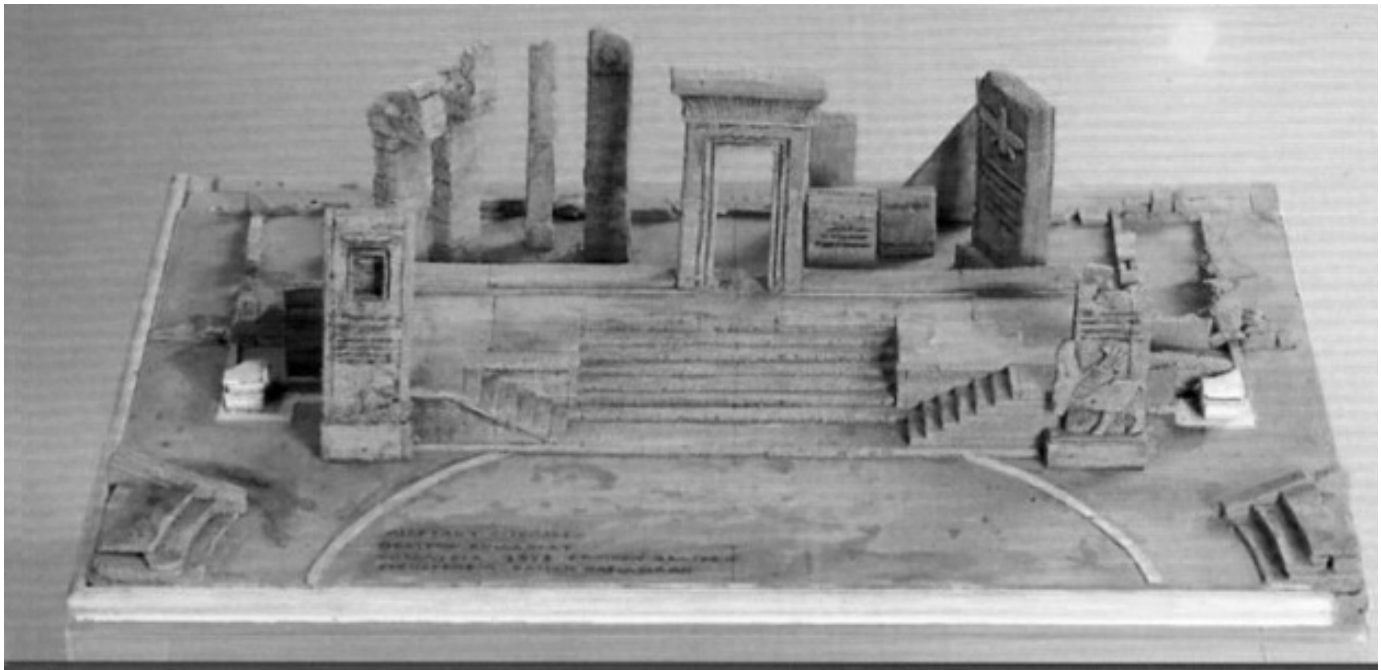
Покинув этот зал, мы возвращаемся в оклеенный афишами коридор, поднимаемся на несколько ступеней вверх и попадаем в два других зала, посвященных деятельности знаменитых постановщиков, как Димитрис Рондирис и Каролус Кун с его Художественным Театром, основанным после Второй мировой войны в противоположность моде на театры развлекательные, открывшем нам знаменитых неоэллинских авторов, таких, как Иаковос Камбанеллис, или актрису Мелину Меркури. Именно он, осуществляя постановки комедий Аристофана совершенно исключительным образом и занимаясь постановками крупнейших скандинавских авторов, открыл для греческой публики произведения Бертольда Брехта, Теннеси Уильямса, Ионеско, Жане Жене… Славной эпохе дельфийских торжеств, инициированных поэтом Сикелианосом и его супругой, посвящена отдельная витрина. Представлены и крупнейшие достижения Национального театра: представления в Эпидавре и Афинах, костюмы, постановочные записи.

И наконец, отдельная экспозиция отведена знаменитым художникам-декораторам, их объемным макетам, эскизам, костюмам, картинам и фотографиям: Вакало, Гика, Аравантинос, Фокас, Фотопулосы, великий художник Царушис.

Costume for Norma by Antonis Fokas, Vincenzo Bellini, *Norma*, National Opera, 1960

Costume for Clytemnestra by Antonis Fokas, Aeschylus, *Agamemnon*, National Theatre, 1965

Costume for Clytemnestra by Spyros Vassiliou, Euripides, *Iphigenia in Aulis*, National Theatre, 1970



Maquette of stage set by Vassilis Vassiliadis, Aeschylus, *The Persians*, National Theatre, 1971

Эллинский центр театральных исследований непосредственно принимает участие в современных театральных практиках и преподавании. Лекции, организованные экскурсии, выставки, подборки документов помогают молодежи осмыслить, что же такое есть театр. Каждые два года крупнейшие деятели национального театра награждаются различными премиями.

Несколько лет назад каталог библиотеки и ее архивы появились в электронной версии.

Во главе центра, оформленного с 1976 года в качестве независимого фонда частного права, чье нынешнее название и образ функционирования были приняты на генеральной ассамблее 1996 года, сменяли друг друга различные театральные критики и драматические авторы. Сегодня им руководит Костас Георгозопулос. Он - выдающийся театральный критик, профессор Афинского университета и признанный переводчик античных произведений на современный греческий, автор театрального словаря. Недавно он получил от мэра Афин Никитаса Какламаниса подтверждение о скором переселении в здание, расположенное в самом центре Афин, на улицу Митрополеос (неподалеку от собора). Соглашение было подписано 20 сентября. Этой информацией поделились со мной мои греческие друзья, и я нашла ей подтверждение на интернет-сайте города Афин.

Мэра Афин, избранного в 2007 году, поразили неподходящие условия хранения и теснота помещений Музея театра, и он обещал как-то помочь. В новом помещении музея два этажа будут отданы экспозициям – постоянным и временным, а на первом этаже молодые актеры и режиссеры смогут показывать свои работы.

Намерение афинской мэрии – включение посещения этого музея в предлагаемый туристам список маршрутов, обогащение разнообразия предлагаемых документов и пропаганда греческого театра. Она ни в каких случаях не будет вмешиваться, согласно заявлению мэра, в дело управления музеем, которое по-прежнему останется в ведении административного совета, избираемого профессионалами театра во главе с Георгозопулосом.

Он же, со своей стороны, напоминает, что по его мнению собрания Центра составляют крупнейшее на Балканах собрание архивных документов, имеющих отношение к театральной практике и теоретическим исследованиям. В библиотеке хранятся документы, происходящие из Турции, Румынии, Александрии, с Кипра. Помимо этого, целые библиотеки, посвященные театру, были завещаны музею крупнейшими греческими исследователями в этой области.

Он настаивает на том, что необходимо обеспечить посещаемость музея, что позволит показывать важнейшие театральные свидетельства, такие, как костюмы, декорации, плоские и объемные макеты и т.д., рассказывающие о работе греческих декораторов, костюмеров и постановщиков. Экспозиционные площади будут разумеется отделены от пространства, посвященного исследованиям.

Помимо Эллинского театрального культурного центра и Музея театра имеется также несколько частных собраний. Об одном из них я упомянула, когда рассказывала о Театре Теней; но необходимо также сказать о:

- Музее театра танца Доры Страту, находящемся в Плаке и располагающем собственными собраниями и архивами и компьютеризованным каталогом; он посвящен в основном балету и всем видам танца.

- Музее Дельфских торжеств Ангелоса и Эвы Сикелианосов, основанном в 1991 году.

- Национальный театр располагает собственной библиотекой и собственными коллекциями.

По имеющейся в моем распоряжении информации, речь не идет об объединении собраний. Следует сказать, что проект был обнародован совсем недавно, по истечении периода финансовых затруднений ,вполне понятных в эти кризисные времена.

И мне хотелось лишь еще напомнить о прекрасном музейном пространстве, примыкающем к театру в Эпидавре, где экспонируются костюмы, макеты, фотографии и демонстрируются видеозаписи памятных спектаклей, показанных во время многочисленных фестивалей. Несомненно, и в других местах, в частности, в Северной Греции, также существуют собрания, посвященные сценическим искусствам, как например прекрасный музей музыкальных инструментов в Фессалониках, Музей кино и собрания Национального театра Северной Греции, некоторые экспонаты которого (фотографии и афиши) выставляются в фойе и в кафетерии, примыкающих к залу Королевского театра.

Вспоминается также наличие – в одних только Афинах – весьма богатых частных коллекций, также достойных музейного отношения, постоянно питавших те выставки на театральную тематику, которые мне удалось посетить в Афинах в течение последних пятнадцати лет:

В Пирее находится театральный музей Пароса Аравантиноса (декорации и костюмы). В Марусси, в том самом доме, где жил художник Янис Царушис, также хранятся многочисленные макеты, созданные им для театра. И наконец, собрания, имеющие отношение к работе Никоса Шацикириакос-Гика, составляют целый отдел Музея Бенаки, открывшем недавно современный филиал на улице Пирея.

Я вспоминаю, как посещала в афинской Пинакотеке совместную выставку, посвященную живописи и декорациям Яниса Царушиса и Лилы де Нобили, и в Пинакотеке также великолепную выставку костюмов из коллекции Национального театра (март-июль 2003). И наконец, весьма регулярно в помещениях Мегарон Музикис происходят выставки, посвященные крупнейшим деятелям мира театра - сценографам (Димитрис Фотопулос, а также Свобода из Чехии) или знаменитостям (Мария Каллас). Первая, на которой мне довелось побывать, с 10 ноября 1998г. по 10 января 1999г., была посвящена трем лучшим греческим художникам-декораторам XX века, Янису Моралису, Янису Царушису и Никосу Шацикириакос-Гика.

Мы, разумеется, должны пожелать, чтобы проекты по переезду и обновлению Эллинского театрального центра в Афинах обеспечили бы как можно более широкое видение той напряженной театральной работы, которая проводилась в Греции в послевоенный период, посредством полностью переосмысленной и адаптированной к современным прогрессивным технологиям сценографии, не оставляя при этом в забвении волнительные воспоминания о некоторых менее благоприятных временах, и чтобы были таким образом освещены не только исторические и современные представления античного театрального искусства, но и напряженное творчество авторов и режиссеров современности. Будем надеяться также, что это прекрасное начинание весьма скоро увидит свет, наперекор испытываемым Грецией экономическим трудностям .

Жаклин Разгонникофф была библиотекарем в Библиотеке-Музее Комеди Франсез, где отвечала за архивы (1976-2006). В настоящее время является членом ассоциации Антуана Витеза - по театральному переводу (древние языки, современный греческий и русский) и Редакционного комитета Записок Александра Дюма. Будучи историком театра и конкретно театральных практик, она – автор множества статей и публикаций, также преподает историю театра в АПИА (Ассоциация преподавания истории искусства).

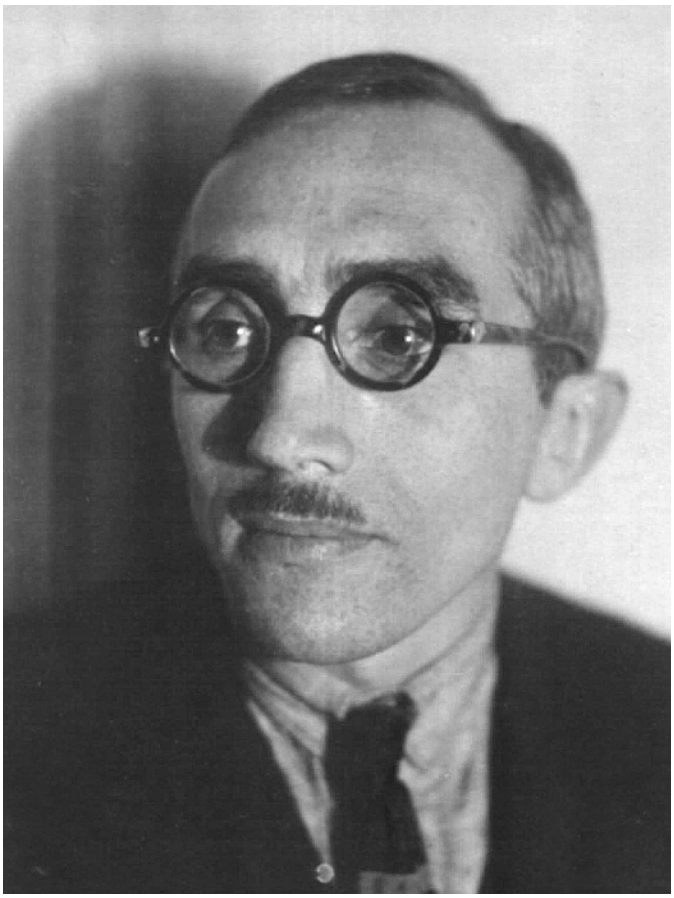
ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ

Ирина Мелешкина

История Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины началась январским днём 1923 года в Художественном Объединении «Березиль» (Мистецькому Об'єднанні «Березіль»). Творя украинский театр новой эпохи, организатор «Березоля» Лесь Курбас задумывался также и над фиксацией полученного опыта. Спектакль, даже самый новаторский, – материя слишком эфемерная, чтобы быть адекватно зафиксированной. Вынашивая идею Театрального музея, Курбас прежде всего стремился сохранить свидетельства живого спектакля, мгновения совместного творчества.

В организованную в январе 1923 года Музейную комиссию вошли: Василь Васылько – председатель комиссии и руководитель будущего музея, Любовь Гаккебуш – заместитель председателя, другие видные деятели МОБа. Был введён принудительный музейный налог – каждый из березильцев был обязан сдать в формирующуюся музейную коллекцию не менее двух предметов, связанных с историей развития театра в Украине. Музейщики обратились с просьбой о помощи и поддержке к деятелям театра и вскоре получили в дар материалы из личных архивов Марии Заньковецкой, Любови Линицкой, Амвросия Бучмы, Вадима Меллера и многих других.

Члены музейной комиссия «Березоля»: А.Сердюк, Л.Гаккебуш, П.Масоха, В.Васылько, А.Швачко (стоит на коленях). 1925 г.



П. Рулин, первый директор Украинского театрального музея Украинской академии наук. к. 1920-х гг.

Хотя Театральный музей был создан при едином творческом коллективе – Художественном Объединении «Березиль», с самого начала он задумывался как таковой, который собирает материалы по истории и современности всех театров Украины и освещает общеукраинский театральный процесс. В 1926 году происходит отделение Театрального музея от «Березоля» и передача его под эгиду Всеукраинской Академии Наук (в связи с переездом театра в тогдашнюю столицу Украины – Харьков). Музей возглавил известный учёный-театровед Пётр Рулин, который разработал хронологическую периодизацию истории театра в Украине и соответствующую программу исследований, поставил музейную работу, прежде всего собирательскую, на научную основу. И уже буквально в первые годы директорства П.Рулина Театральный музей выходит на новый виток своей деятельности – формируется коллекция, разрабатывается классификация музейных предметов, которой сотрудники пользуются и по сей день. Важным принципом формирования коллекции стал наиболее полный охват не только всех сугубо творческих составляющих театра, но и целого комплекса элементов, обеспечивающих его жизнедеятельность. Поскольку после спектакля остаются, в основном, фотографии, программы, афиши, именно они и составляют наиболее объемные группы хранения фондов музея. В отдельные группы хранения выделены эскизы и макеты к спектаклям. В группе хранения «вещи» сохраняются, в частности, театральные костюмы и реквизит. Рукописный фонд музея

Фрагмент первой музейной экспозиции в помещении Второго государственного театра им. Ленина (ныне Национальный драматический театр им. И. Франко).1925 г.

очень богат и разнообразен, в нём содержатся автографы видных деятелей отечественного театрального искусства – переписка, дневниковые записи, воспоминания, личные и архивные документы. Эти материалы представляют огромный интерес для научных исследований. Ныне фондовая коллекция Музея насчитывает более 250 000 единиц хранения.

С началом планомерной собирательской работы, в коллекции Театрального музея нашли место также так называемые «вспомогательные моменты театральной фактуры» (определение П.Рулина) – музыка и кинематограф. Был собран значительный объём музейных предметов по этим видам искусств. И в 1965 году, на базе единой коллекции, в Музее наряду с научно-исследовательским отделом истории театра были организованы также отделы музыки и кино. Музей театрального, музыкального и киноискусства (среди почитателей – Музей трёх муз) обогатил свою коллекцию материальными свидетельствами многовековой истории развития музыкальной культуры в Украине и сравнительно молодого отечественного кинематографа. В 1969 году был открыт отдел народных музыкальных инструментов, который специализируется на изучении и сборе коллекции богатого музыкального инструментария украинского народа. К началу 1970-х годов был полностью сформирован Музей, уникальный по своей структуре и широте выполняемых научных и творческих задач, который плодотворно работает и по сей день.

Задача Музея – не только собрать и сохранить материальные и духовные сокровища национальной культуры, но достойно представить их. Результатом собирательской работы с самого начала работы Музея были выставки и постоянные экспозиции, которые знакомили посетителей с историей и современными путями развития театра в Украине. Уже в первый год создания Музея, в декабре 1923 года, музейщиками во главе с В.Васылько была устроена первая выставка из собранных экспонатов. Первая экспозиция была создана П.Рулиным в ноябре 1927 года, и уже в ней была предпринята попытка проследить эволюцию сценического процесса через систему музейных образов. Экспозиционно-выставочная

Сокиринский вертеп XVIII в.

Фрагмент экспозиции зала «Корифеи украинского театра».

работа одной из главных задач ставит знакомство широкого круга посетителей с результатами научных исследований сотрудников музея.

Важным этапом в современной жизни Музея стало построение в конце 1970-х – начале 1980-х годов стационарной экспозиции, которая обобщила пути развития театра в Украине от истоков до середины XX столетия. Концепцию и тематико-экспозиционный план разработал известный учёный-театровед, в то время – заместитель директора Музея по научной работе Аркадий Драк.

А.Драк рассматривает экспозицию театрального музея как искусство, причём пространственно-временное, которое с этой точки зрения может быть сравнимо только с искусством театра. Образ музея существует и в пространстве, и во времени, разворачивается постепенно, втягивая посетителя в своеобразное музейное действо.

Для воплощения замыслов театральной экспозиции была приглашена группа художников из Полтавы во главе с Виктором Батуриным. У полтавских художников был определённый опыт создания музейных экспозиций – музей Александра Суворова в Очакове, мемориальные музеи Ивана Котляревского и Панаса Мирного в Полтаве. Музеи, созданные Виктором Батуриным и его коллегами, отличало образное решение музейного пространства. Данный фактор стал определяющим для создания экспозиции театрального музея. Именно творческий дуэт экспозиционеров-единомышленников : театроведа Драка и художника Батурина определил облик экспозиции «Театральное искусство Украины», предугадав её успех.

На момент встречи с художниками научной частью Музея уже был разработан детальный тематико-экспозиционный план, который включал в себя с большим запасом отобранные материалы из коллекции Музея, собиравшиеся более полувека. С середины 1970-х годов Музей также располагал помещением для создания будущей экспозиции. Это было двухэтажное сооружение казарменного типа с низкими трёхметровыми потолками, узкой бетонной лестницей, маленькими окнами – 26 корпус Киево-Печерского историко-культурного заповедника, бывший лаврский лазарет. Налицо конфликт между коллекцией музейных предметов, отобранных для экспонирования, каждый из которых был извлечён из своей естественной среды, и экспозиционным пространством – неприспособ-ленным помещением, в интерьерах которого эти экспонаты должны быть размещены. И чем глубже этот конфликт, тем более сложной и значимой являлась роль экспозиционера. В случае, когда экспонат и пространство являются эстетически несовместимыми, задача экспозиционеров состоит в том, чтобы достичь необходимой совместимости всеми способами: архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство. Причём использовать этот арсенал выразительных средств следует с осторожностью, дабы не помешать основному – непосредственному общению посетителя с экспонатом.

Разработка экспозиционного проекта, как правило, строится по принципу – от общего к частному, от целостного замысла к разработке отдельных разделов, тем, экспозиционных узлов. Работа над созданием экспозиции «Театральное искусство Украины» была построена в обратном порядке – от конкретного к общему, от експоната к образному решению тематического узла, интерьера, музея в целом.

Важным этапом работы были так называемые «раскладки», хорошо знакомые музейщикам, занимающимся созданием выставок и экспозиций. Во время таких первичных раскладок каждый музейный предмет будто бы заново открывался, оценивался уже не только с тематической, но и с эстетической точки зрения. В этот момент экспонаты «просеивались» сквозь «сито» будущей экспозиции.

В процессе отбора экспонатов Аркадий Драк с коллегами выработали для себя три основных принципа :

1. Ни единой копии! Музей – это собрание оригиналов.

2. Не иллюстрировать! Рассказывают только сами экспонаты. Никаких тематических картин, графики, иной иконографии, иллюстрирующей тему.

3. Никакого анахронизма! В каждом разделе – «прижизненнные» экспонаты данного периода.

Придерживаясь этих заповедей, научные сотрудники формировали из экспонатов «кирпичики» будущей экспозиции. В процессе раскладки экспонаты, группируясь, создавали интересные, порой неожиданные по мысли и форме композиции. Так рождался экспозиционный образ темы, требовавший от художников конкретной пластической разработки.

Параллельно осмысливалось пространство музея, вырисовывались принципы его освоения, решались планировочно-маршрутные задачи. Было очевидно, что внутренняя архитектура в чистом виде не может быть использована в качестве экспозиционного интерьера. По проекту Виктора Батурина была произведена повторная реконструкция помещения – было убрано всё, что не является конструктивным, несущим, созданы новые проёмы и ниши, соотносящиеся с планированием будущей экспозиции. По эскизам художников были расширены и обшиты мрамором вестибюль и лестница, выложен инкрустированным паркетом пол. Пространство, созданное в результате такой реконструкции, основной архитектурный обьём позволял уже в нём моделировать внутреннюю оболочку экспозиции. Первичный архитектурный вид интерьеров (стены, окна, потолок) необходимо было спрятать, застроить декорациями будущей экспозиции.

На момент начала работы над экспозицией (середина 1970-х гг.) во многих музеях использовался приём комбинированного показа: в экспозиционный пояс, состоящий из традиционного витринно-стендового оборудования, вводятся (фрагментарно или полностью) так называемые «жизненные» комплексы – к примеру, мемориальная комната, бытовой интерьер. Такие комплексы призваны создать зрительную и эмоциональную разрядку в общем весьма монотонном тематико-экспозиционном показе.

Экспозиционеры Музея решили пойти дальше – сделать «жизненные» комплексы основой экспозиции, средоточием экспонатов, втянуть в них посетителя. Таким образом, зритель оказывался внутри комплекса не соглядатаем, а участником музейного «действа». Для этого была применена безмодульная система, которая организовывала пространство и пластику каждого зала и каждого фрагмента, исходя из задуманного художественного образа, продиктованного, в свою очередь, характером отобранных экспонатов. Следование данному принципу позволило создать экспозиционные комплексы, представляющие собой образную среду, в которую должны «погружаться» посетители. Принцип «интерьер в интерьере» давал возможность представлять экспонаты, пусть условно, но более-менее приближённо к их естественному бытованию. Кроме того, он позволил в значительной мере театрализовать экспозицию, строить её по законам образно-эмоционального раскрытия темы. Возникли рабочие названия интерьеров и отдельных уголков: «Ярмарка» (народный театр, вертеп), «Амуры и зефиры» (антураж крепостного театра), «Кабинет директора Полтавского театра» (Иван Котляревский), «Гостинная Щепкина», «Театр под соломенной крышей» (зал корифеев украинской сцены), коллаж «Правда жизни» (искусство корифеев), «Апофеоз» (Мария Заньковецкая), «Улица 1905 года» (драматургия Максима Горького и Леси Украинки), «Гримуборная в театре Садовского», «Салон в стиле модерн» (театр начала XX века). Эти рабочие названия, несомненно, весьма условны, но, тем не менее, дают первое представление об образном решении конкретных экспозиционных узлов.

Вот, к примеру, как решается комплекс «Ярмарка», расположенный в первом зале и открывающий экспозицию. Из мраморного вестибюля посетитель попадает в пространство, обшитое деревом, с дощатым полом и тусклыми старинными светильниками – намёк на украинский интерьер XVII века. За деревянным же барьером справа экспозиционеры планировали создать вещевую композицию на тему народных истоков театра – установить на возу (телеге) старинный вертепный ящик с куклами. Композиция мыслилась как статичная, однако в процессе работы пришла счастливая мысль установить вместо воза ярмарочную карусель. Так в образно-пространственное решение небольшого по размерам зала была привнесена динамика. Карусель, поворачиваясь, открывает зрителю всё новые сокровища: аутентичные вертепные ящики – Сокиринский, Купьянский, Славутский – с куклами к ним, реквизит к народным играм, «троисту музыку», куклу Петрушку, реконструкцию Козы, маски и т.д. Два альбома на переднем плане, стилизованные под старинные сафьяновые фолианты, знакомят с документальными материалами на тему народного и средневекового театра. Так уже первый зал представляет образно-сюжетный принцип построения экспозиции, когда в каждом последующем помещении будет воссоздана эстетическая атмосфера конкретной исторической эпохи.

И действительно, сразу же с ярмарочной площади зритель попадает в аристократический салон. Ветка плакучей ивы за окном, а под окном – стол, в котором, как в витрине, разместились экспонаты, рассказывающие о написании и первой постановке «Наталки Полтавки». Этот непринуждённый зрительный образ поневоле стимулирует воображение посетителя – перед ним уже не экспозиционный узел, посвящённый созданию первой украинской реалистической пьесы, а уголок директора Полтавского городского театра Ивана Петровича Котляревского, видного литератора и драматурга. В изысканный ампирный интерьер властно вторгаются чужеродные элементы: ведёрко с коромыслом, плахта, девичий веночек с лентами. Так на сценические подмостки, где царили переводные, далёкие от жизни мелодрамы, а также водевили с ходульными героями, взошла когда-то простая девушка Наталка, рождённая талантом Котляревского. Именно с написания легендарной пьесы и постановки её в Полтаве в 1819 году начинает свою историю украинский профессиональный театр. Этот фрагмент экспозиции интересен тем, что использованные в нём музейные предметы вступают между собой в драматическое взаимодействие, конфликтуют. Возникает своеобразный «театр вещей».

Расположенный в соседнем зале коллаж «Правда жизни» развивает ту же тему – отображение на украинской сцене жизни крестьян. Но происходило всё это спустя несколько десятилетий, на новом историческом этапе. Тогда на смену несколько «пейзанскому» любованию народной жизнью пришло реалистическое воссоздание на сцене неприглядных сторон крестьянского быта, тяжёлого гнёта, попрания человеческого достоинства. В спектаклях украинского театра второй половины XIX века на материале драматургии Михаила Старицкого, Марка Кропивницкого, Ивана Карпенко-Карого зритель

Раздел экспозиции «Апофеоз», посвященный Марии Заньковецкой.

по всей Украине, а также в Санкт-Петербурге и Москве увидел картины подлинной сельской жизни. Здесь сугубо музейными средствами выполнено сопоставление – в коллаже смонтированы документальные фотографии реального крестьянского быта с фотографиями сцен и персонажей театра корифеев. Отличить, где жизнь, а где искусство, действительно тяжело, зритель может наглядно в этом убедиться. Тот же принцип соблюдён и в натурном плане: среди подлинного крестьянского инвентаря и вещей бытового назначения вполне естественно расположены мемориальные предметы из музейной коллекции – свитка и сорочка-вышиванка Кропивницкого к роли батрака Ивана Непокрытого из спектакля «Дай сердцу волю – заведёт в неволю». Таким образом, театроведческий тезис о том, что корифеи привнесли на сцену социальную и бытовую правду, находит научное, к тому же специфически-музейное подтверждение. И, коль скоро в «Кабинете директора Полтавского театра» вещи взаимодействовали по законам музыкального контрапункта, взаимоотталкивания, то в коллаже «Правда жизни» произошло взаимное притяжение разнородных предметов. В экспозиции «Театральное искусство Украины» означенный (четвёртый) зал, зал корифеев-драматургов, является очень насыщенным экспонатурой и информацией. Тем ценнее мощное эмоциональное воздействие коллажа «Правда жизни», который наглядно демонстрирует посетителю, что помимо великого дела организации и развития украинского профессионального театра, легендарная труппа Кропивницкого сыграла огромную роль в становлении национального самосознания, самоидентификации. Мысль о том, что корифеи первыми показали зрителю всей Российской империи, что под латаной-перелатаной крестьянской свиткой бьётся живое и благородное человеческое сердце формируется у посетителя экспозиции исподволь, при помощи сугубо музейных выразительных средств.

Экспозиционный узел, посвящённый жизни и творчеству Марии Заньковецкой, легендарной украинской актрисы, чей талант современники ставили в один ряд с творчеством прославленных Элеоноры Дузе и Сары Бернар, называется «Апофеоз». Как известно, Заньковецкая снискала всенародную любовь и славу, воплощая на сцене образы простых женщин, воспела и оплакала судьбу украинской крестьянки. Это документально засвидетельствовано большим количеством фотографий актрисы в ролях. Сохранилось также немало предметов её сценического гардероба – очипки, керсетки, плахты, бусы и многое другое. Однако создатели экспозиции во главе с Аркадием Драком справедливо полагали, что привнесение в этот комплекс бытовых предметов несколько снизило бы поэтичность образа великой актрисы, тот ореол славы, который её окружал. Музейщики мысленно ориентировались на известный портрет другой великой актрисы – Марии Ермоловой кисти Серова. Хотелось

средствами экспозиционного искусства воссоздать образ Заньковецкой в таком же плане и масштабе. Отправной точкой в решении данного экспозиционного узла стали многочисленные разноцветные муаровые ленты от поздравительных венков и букетов, преподнесённых актрисе зрителями после спектаклей и бенефисов – все с искренними словами восхищения и благодарности. Высокий стиль комплекса определяют также предметы мемориальной мебели Марии Заньковецкой из её киевской квартиры – белый туалетный столик стиля модерн и в комплект к нему парные подставки для подсвечников. На столике разместился ценнейший документальный материал, свидетельствующий о дружбе актрисы с выдающимися людьми своего времени. Справа – россыпь визитных карточек, дающих представление о круге общения и почитателей таланта Заньковецкой. Тут же – письма, сыгравшие значительную роль в творческой и личной жизни великой актрисы. Письмо, написанное в 1882 году рукой Мыколы Садовского, приглашение приехать в Елисаветград, на пробы в труппу Марка Кропивницкого – документ, который перевернул всю её жизнь, сделавший из офицерской жены Марии Хлыстовой звезду украинской сцены Марию Заньковецкую. Другое письмо, более позднее по датировке – автограф Антона Чехова со словами восхищения и дружбы. Так в экспозиции прозвучал торжественный гимн актёрскому труду, апофеоз славы корифеев.

Следует отметить, что, создавая мемориальные монографические фрагменты (так называемые «медальоны»), экспозиционеры отбирали только такие материалы, которые отвечали создаваемому образу и вписывались в общую образно-метафорическую структуру музея. Однако, образный язык, избранный для создания музея истории театра, не может и не должен быть универсальным. Для построения экспозиции «Театральное искусство Украины» осознанно был избран образный язык с использованием элементов театрализации, поскольку он отвечает теме музея, выходит из природы театра как вида искусства.

«Сегодня музейная экспозиция, лишённая образности – это безэмоциональная, скучная, холодная, равнодушная и надоевшая система наглядной агитации, внеклассного воспитания, которая не в состоянии привлечь к себе внимание, а, главное, сердца людей. На наших глазах рождается, набирает силы музейный дизайн, возникла такая дисциплина, как композиция музейного пространства. Образный язык экспозиции обогащается и совершенствуется. Музей овладевает собственной системой тропов – тут и экспонаты-символы, и музейные метафоры, и «театр вещей», «столкновение» экспонатов, игровой момент, и эффект присутствия, и такие, позаимствованные у театра эстетические категории, как то атмосфера, настроение, интонация и ещё очень много старых и новых, известных и неизвестных, рождённых в совместном вдохновенном творчестве экспозиционеров – научных сотрудников и художников», – так суммировал свой огромный опыт Аркадий Драк в научной разработке «Образность в музейной экспозиции», написанной в середине 1980-х гг.

Экспозиция «Театральное искусство Украины» была открыта для посетителей в 1981 году и сразу же ворвалась в культурное пространство Украины и Киева. Скоро о ней заговорили и зарубежные коллеги. Высокий научный уровень, историческая ценность экспонатов, оригинальное художественное решение обеспечили ей неизменный интерес у профессионалов и популярность у посетителей.

В мае 1984 года в Киеве на базе Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства УССР (официальное название Музея в то время) было проведено Расширенное заседание секции театральных и притеатральных музеев Всесоюзного межведомственного совета по музеям Министерства Культуры СССР при участии сотрудников музеев Москвы, Ленинграда, Таллинна, Новосибирска, Пензы. Профессионалы музейного дела, ознакомившись с экспозицией «Театральное искусство Украины», признали несомненное новаторство её научной концепции и художественного решения. Уникальность экспозиции, в первую очередь, состоит в том, что здесь прослеживается процесс зарождения, организации и развития национального театра от истоков до современности.

Сегодня, когда экспозиция Музея активно проработала без малого тридцать лет, можно говорить не только о её сильных, но и слабых сторонах. К последним относятся: излишняя идеологическая направленность раздела театра XX века, приведшая к необходимости частичного демонтажа; недостаточный технический уровень оборудования, затрудняющий обслуживание экспозиции и препятствующий обеспечению полной сохранности ценных экспонатов.

И всё же, по прошествии времени становится всё очевиднее, что необходимо максимально изучить, зафиксировать и обобщить опыт построения театральной экспозиции с целью применения актуальных принципов освоения музейного пространства и оригинальных методов работы над нею. Этот вопрос сейчас как нельзя более актуален, ведь Музею театрального, музыкального и киноискусства Украины грозит выселение с территории Киево-Печерского историко-культурного заповедника, в различных корпусах которого Музей располагался с 1927 года. В случае переселения уникальная экспозиция будет безвозвратно утрачена.

В сегодняшних условиях Музей театрального, музыкального и киноискусства Украины, придерживаясь традиций, ищет новые формы работы. На экспозиции проводятся обзорные и тематические экскурсии с элементами интерактивного подхода, обучающие мероприятия для учащихся и педагогов. В создании временных тематических выставок сотрудники Музея стремятся соединить присущую стационарной экспозиции образность с современными техническими методами воссоздания спектакля.

Ирина Мелешкина - заместитель директора Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины (г.Киев)

МУЗЕЙНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ: СОЕДИНЕНИЕ ВОЗМОЖНО ЧЕРЕЗ ПЛАТФОРМУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Альтернатива проекту музея зрелищных искусств: ЛУДОСИНТЕЗ

Шанталь Эбер
Университет Лаваля (Квебек)

Мое выступление подразделяется на две части, и отправной точкой является проект музея зрелищных искусств, который так и не увидел свет, чтобы в итоге представить новую модель сохранения, распространения и показа спектаклей – Лудосинтез, или интерактивный веб–сайт от Арбо Кибер Театра(?). Такой информатизированный инструментарий дает спектаклю вторую жизнь; возможно, это будет способствовать дискуссии вокруг такой музейной модели, которая рождена развитием цифровых технологий.

В декабре 1989 года Министерство связи Канады поручает Консультативному комитету проработать все необходимое для создания «Музея сценических искусств». Этот комитет, который изначально действовал в сотрудничестве с Канадским музеем культур, и основал в 1990 году Общество по развитию Музея искусств живого спектакля (ОРМЖС).

В ноябре 1990 года, по результатам проведенной инвентаризации доступных коллекций, было проведено исследование и рекомендовано создание Музея искусств живого спектакля (с местоположением в Монреале) с определением его целей, задач, функций и направлений деятельности. «Миссия музея будет состоять в ознакомлении и художественном осмыслении всего комплекса искусств живого спектакля, оценке их значения в частной и общественной жизни; с этой целью следует производить исследования, сбор коллекций, сохранять и выявлять наследие искусств живого спектакля, в креативной и доступной манере и в сотрудничестве с занятыми в этой области лицами».

Кроме того, в соответствии с сущностью живого спектакля, чья специфичность заключается в установлении непосредственной связи в определенном месте и времени между различными людьми, часть из которых занята в представлении, и исходя из все меньшей и меньшей доступности музеев, Музей живого спектакля (МЖС) стремится повернуться лицом к публике и строить свою деятельность вокруг запросов посетителя. МЖС намеревается предложить посетителю оригинальный опыт, удивить его, предлагая зрелищные эксперименты, он предлагает также раскрыть процесс творчества, адресуясь как к воображению, так и к пониманию. Здесь именно и сходятся музейность с театральностью.

«В самом сердце искусства представления» - вот основной постулат музейной концепции, являющийся катализатором его миссии, синтезатором направлений деятельности и коммуникативности для реализации и анимации продукции деятельности Музея; удивление, раскрытие, понимание – вот его ключевые слова.

Этот музей зрелищных искусств хотел быть непохожим на музейные учреждения, существующие в других странах, избрав подход глобальный, иначе говоря междисциплинарный или многодисциплинарный, и посредством интегрирующего осмысления с целью выявления фундаментальных характеристик спектакля живого и освещения в дальнейшем отдельно каждой сферы и формы выражения (лирическое искусство, музыка, танец, театр, цирк и т.д.)

Сегодня, 20 лет спустя, проект все еще не реализовался. Франция, к сожалению , не единственная страна, не располагающая собственным музеем спектакля. Финансовое положение наших правительств, суммы (мелкие), выделяемые на финансирование (недофинансирование) культуры (и более конкретно музейных учреждений, чьи дотации урезаны) и нынешнее трудное экономическое положение - вот некоторые из факторов (о политических моментах я умолчу), которые задерживают появление в Квебеке этого музея. Хотя в сентябре месяце мы узнали, что Театр Музеум Канада (ТМК) в Торонто должен вскоре появиться на свет, благодаря щедрости Фонда наследия Онтарио. Пока же этот музей не открылся, ТМК организует временные выставки в фойе и на имеющихся площадях (театры Элджин и Винтер Гарден).

Если этой музей (ТМК) увидит свет, то это будет еще один музей театра, в отличие от междисциплинарного музея живого спектакля, задуманного участниками ОРМЖС. Следует отметить однако, что если ни у Квебека, ни у Канады в целом нет еще музея спектакля живого, то множество архивных центров и специализированных библиотек и медиатек уже существует. Национальная школа театра Канады, Консерватории драматического искусства Квебека, Национальная библиотека и архив Квебека располагают помимо всего прочего коллекциями, архивами и аудиовидеоматериалами (фотографии, наброски, эскизы, рукописи, афиши, программки и т.д.).

Вакханки, производство Арбо Кибер Театра(?), 1993, постановка Робер Фагюи, видеомикширование Марио Вильнев. Фотография иллюстрирует концепцию последовательного наложения трех слоев изображения. На переднем плане персонаж (или персонажи) в действии (на фото – Режан Вале), на среднем плане – декорация-макет, снятая напрямую миниатюрной камерой (на фото – шахматы, дизайн сценографа Люси Фраде), на последнем плане – электронно текстурированное абстрактное и вокативное изображение (на фото – Жан Беланже). Арбо Кибер Театр(?).

Частные труппы также организовали собственные собрания (ЭксМакина, Сирк дю Солей и др.) Но и в государственном, и в частном хранении нет или почти нет сценографических материалов – макетов, костюмов, элементов декораций, шапито, циркового оборудования. Все это артефакты, которые требуют особых условий хранения (место для складирования), консервации и демонстрирования. Такие объемные объекты создают трудности.

Перед лицом трудностей специфических, связанных с хранением и консервацией артефактов в 3D по зрелищным искусствам, и заявленного проекта Музеум Театр Канада, должны ли участники ОРМЖС отступиться от инициированного ими проекта междисциплинарного музея, или рассмотреть иные возможности, хотя деятели зрелищных искусств сейчас гораздо более открыты для появления такого музея и чувствительны к необходимости хранения, чем еще двадцать лет назад? Нужда научит, говорят у нас…

«Надо выставлять. Но как выставлять такую мимолетную материю? Таков большой вопрос, поднимаемый Беатрис Пикон-Валиен. Постараюсь ответить на него в несколько авантюрном ключе, исходя из собственного опыта как члена ОРМЖС и принадлежности к Лаборатории новых технологий изображения, звука и сцены Университета Лаваля. Надеюсь таким образом способствовать появлению некоторых новых эскизов в деле изображения вероятной будущности музейного пространства .

Будучи – или не-будучи – заключенным в некое конкретное пространство, МЖС не сможет разве излиться за материальные стены, чтобы влиться в доступные сети (национального или межнационального масштаба) и воплотить себя на сцене в ином месте и или в иных местах? Нынешние средства коммуникации предлагают множество возможностей, благодаря цифре. И собственно проект – не исключая при этом общедоступные выставки, которые могут проводиться на имеющихся площадях (в музеях, театрах) – не может ли быть реализован иначе? Следовало бы рассмотреть возможность виртуального музея, а также и новаторские стратегии консервации, архивации и демонстрации.

Поскольку замысел был попытаться найти составляющие ответа на вопрос: Какой музей нужен для спектакля живого?», я представлю предмет, не привязанной к месту стратегии документальной консервации и демонстрации наследия живого спектакля посредством электронных медиа.

Симул-Арто, производство Арбо Кибер Театра(?), проект под руководством Робера Фрагюи, 1996. Фотография иллюстрирует концепцию многослойности изображения, составленного по принципу аккумуляции изображений. Результат достигнут с помощью композиции, составленной из изображений, снятых во время перформанса продолжительностью 13 часов. Видеоконструктор Марио Вильнев записывал одну картину, затем микшировал ее со следующей; далее процесс повторялся со следующей картиной, с добавлением на сей раз экранного фона. (на фото – Сильва Миусс, Николь Шампань, Робер Фрагюи) Арбо Кибер Театр(?).

ЛУДОСИНТЕЗ, как назвали его создатели – художники Робер Фагюи и Люси Фраде, представляется примером обновления того, что всегда считалось фундаментальной функцией музея: собирать, хранить для потомства и демонстрировать наследие живого спектакля. Предмет скрывается на интернет-сайте литературного департамента Университета Лаваля, а именно **http://www/arbocyber.lit.ulaval.ca**

Это недавнее произведение не является музеем, но оно позволяет полагать, что развитие и освоение новых цифровых пространств способствовало бы раскрытию тайны процесса творчества, оживлению воспоминаний о том или ином спектакле и проживанию этого уникального опыта посетителем (и стало быть отвечает трем основным постулатам коммуникации, изложенным выше: удивление, раскрытие, понимание), привлекая для этой цели артефакты, давшие жизнь в ограниченном времени творению музыкальному, театральному, хореографическому, лирическому и т.п., чтобы отвратить присущую ему изначально мимолетность, исполнить долг памяти и… способствовать развитию музейности искусства живого спектакля. Все эти задачи главенствовали в проекте МЖС, которым грезило ОРМЖС.

Лудосинтез, верно носящий наименование игрового могильного камня Арбо Кибер Театра(?)[1] , пытается продемонстрировать процесс творчества изнутри и предоставить при этом обзор спектаклей, носящих фирменный «философский» знак труппы – интерактивность. Сей инструмент предлагает пользователям-зрителям различные виды информации и требует от них различной степени участия. Он соткан вокруг 4 различных модулей (1 – базовый: резюмирует 3 остальные элемента, 2 – исторический: представляет хронологию и резюмирует спектакли, 3 – системный: раскрывает поисковую деятельность труппы и показывает эволюцию ее творческого продукта, 4 – пытается заставить действовать зрителя-пользователя,

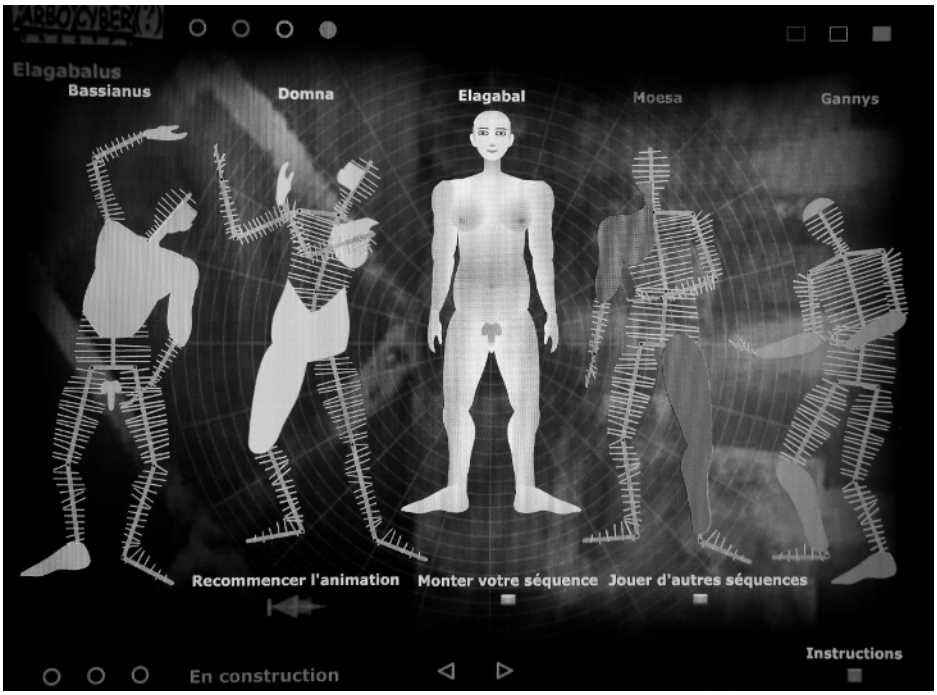
[1]Арбо Кибер Театр(?) родился 5 декабря 1985 года благодаря рождению первого спектакля, Элагабал, от четырех членов-основателей: Робера Фагюи, Люси Фраде, Жиля Арто и Франсуа Бибо. Название труппы, сформированное из слогов, составляющих имена и фамилии участников, означает: Арбо – древовидность, возвращение к корням, а Кибер – связь с кибернетикой, наукой о коммуникации, изучающей взаимоотношения человека и машины.

стимулировать его на перформанс). Исторический модуль излагает действие в последовательности, системный модуль резюмирует результат действия поискового, а в подразделении игровом зритель-пользователь приглашается к практическому применению усвоенного. Этот постоянно развивающийся модуль позволяет Арбо Кибер театру поместить зрительское участие в самое сердце своего Лудосинтеза, ввести интерактивность в систему подведения итогов. Лудосинтез есть не только лишь свидетельство творческого процесса, и не только стимулятор воспоминаний о спектакле – он призван воспроизвести некие принципы, использованные труппой, повторить этапы творчества и «трансформировать основные сценические принципы в электронную интерактивность», чтобы дать возможность проживать сей уникальный опыт (основывающийся на игре) зрителю-посетителю и погрузить его в самую суть пред(о)ставления.

Не претендуя, что сохраняемое и распространяемое Лудосинтезом наследие передает всю интенсивность той мгновенной связи, что присуща искусству живого спектакля, можно все же утверждать, что интерактивный интернет-сайт позволяет документировать работу художника, устанавливать контакт между миром реальным (обладающим собственным временем и пространством) и миром представления, ускользающим и эфемерным (обладающим пространством-временем иным). Лудосинтез не экспонирует коллекции или предметы в традиционном смысле этого слова, какими бы значимыми они не представлялись в силу их использования или содержания, как это делает музей или театр. Но, как и всякий музей, он обладает свойством повторительности, рассудительности и демонстративности, а также несет в себе свойства игровые, интерактивные и динамические. Музей и интернет-сайт сесть место пересечения реального и невидимого. В отличие от музея он виртуален. Музей и сайт – пространства слияния и памяти, могущие свидетельствовать, каждое по-своему и дополняя друг друга, об активности и креативности человеческой в мире живого спектакля. Лудосинез – это также и инструмент, наводящий на размышление о том, какой след оставляет нам спектакль или художественное действо. Далее мы приходим к вопросу, как именно подобный след может перерасти в живую память, создать объединяющий эффект присутствия и передать настроение момента.

Хотя музеи и являются такими институциями, где социумы ощущают момент слияния и самоосознания, такие взаимоотношения не устанавливаются тамавтоматически. Музейное учреждение, не будучи защищено от трудностей экономических, включается в обширный процесс поиска в пространстве проблематик цифрового мира и проистекающих из него перемен. От этого зависит его будущее. И именно об этом я намеревалась рассказать, взяв за точку отсчета проект музея зрелищных искусств, еще не вышедшего в свет, чтобы в итоге вам представить новый способ хранения, распространения и демонстрации спектаклей – Лудосинтез, или веб-сайт Арбо Кибер Театр(?).

Фагюи и Фраде не рассматривают Лудосинтез исключительно как некое «завещание», они видят в нем также источник информации и документации, предназначенных для пользователей будущего, как истинное призвание, смысл которого – передавать эстафету огня создания памяти спектакля живого.



Шанталь Эбер - преподаватель и руководитель Отделения литературы университета Лаваль (Квебек), преподает по программе театральных исследований, специалист по квебекскому театру, автор множества статей и публикаций, в т.ч. о театре образа и творчестве Робера Лепажа, с 1997 по 2001гг. руководила журналом «Театральный ежегодник», член Межуниверситетского центра исследований квебекской культуры и литературы.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОЕКТОВ ПО СЦЕНИЧЕСКИМ ИСКУССТВАМ В ГОЛЛАНДИИ

Ивонна Ванн Дер Зее

Ханс Ванн Кеулен

Прежде чем предложить вашему вниманию наш вклад в эту конференцию, мы хотели бы провести обзор положения в области культуры в Голландии.
И это не только потому, что мы глубоко обескуражены происходящим, но и потому, что нынешняя ситуация ставит под угрозу реализацию наших проектов.
Ивонна ван дер Зее представит вам информацию относительно мотивов, лежащих в основе наших проектов.
Ханс ван Кеулен более подробно расскажет о наших трех проектах презентации сценических искусств в Голландии.

СОСТОЯНИЕ КУЛЬТУРНОГО КЛИМАТА В ГОЛЛАНДИИ

(А также проекты создания Музея сценических искусств ТИН, вызванные настоятельной социальной необходимостью.)

До последнего времени климат в области искусства и культуры в Голландии был позитивным, в сравнении с сегодняшней ситуацией. Учреждения и деятели культуры имели достаточно средств, чтобы развиваться по собственному усмотрению и развивать свой художественный потенциал. Правительства были привержены делу процветания культуры и постоянно в этом участвовали. Тем не менее, на практике не всегда можно было легко осуществить свои амбиции.

Правительства имеют намерение стимулировать культурную деятельность, но также и производят переоценку степени собственного воздействия на культурный пейзаж. Создается впечатление, что денежные дотации все более регулируются исходя из содержания. Например, дотации в пользу культурного участия и децентрализации. Сами учреждения культуры пытаются найти соотношение между интересами культуры и потребностями. Желание охватить широкую публику и потребность обеспечить денежные сборы иногда вступают в противоречие с художественной составляющей.

С приходом нового правительства CDA, VVD и поддержки PVV все к сожалению переменилось. Партия за свободу (PVV) является по нашему мнению партией народной, посредством которой Геерт Вильдерс намеревается предпринимать меры против иммигрантов и ислама. Новые финансовые ограничения, объявленные этим новым правительством при поддержке этой партии, доходят до 360 000 евро, что составляет почти 25% от всего бюджета.

Но дело не только в сокращении бюджета культуры, но и в увеличении НДС, в упразднении закона «Работа и доходы художников» и в закрытии Музыкального Центра Радиотелевещания. Параллельно с сокращением финансирования на уровне провинций и коммун, все это усиливает негативные последствия для мира искусств, как дотируемых, так и не дотируемых, впрямую или косвенно. Подробности еще никому не известны, но как в отдельных сферах, так и в целом зарождается серьезное оппозиционное движение.

«Эти непропорциональные сокращения угрожают доступности культуры» - таково мнение учреждений, действующих во всех сферах культуры. В Голландии каждый вид культуры располагает собственным финансируемым правительством институтом, для решения задач, не имеющих непосредственное отношение к публике. Кроме того, эти отраслевые учреждения поддерживают все исполнительские организации, такие, как Сценические искусства, Театры, продюсеров и т.д. Наследие Сценических искусств облечено особой миссией. Этот департамент является подразделением соответствующего отраслевого института. Архитектура и Кинематография также располагают институтами с интегрированными департаментами наследия.

Институт театра Голландии (ТИН) и прочие институты полагают, что ситуация с культурой и с доступностью культурных мероприятий серьезно ухудшилась вследствие таких правительственных мер.

НЕГАТИВНЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Различные отраслевые институты предполагают в ближайшем будущем и на перспективу следующие негативные последствия

- качество и многообразие подвергаются опасности;
- музеи, культурные центры, библиотеки и подиумы станут дороже и следовательно менее доступны для части публики;
- упразднение культурной карты повлечет за собой сокращение участия молодежи;
- международные позиции находятся под угрозой;
- теряется вдохновение в области творческой индустрии.

Последствия и результаты на перспективу будут оценены институтами в ближайшие месяцы.

СДЕРЖАННОСТЬ

Институты различных направлений советуют проявлять сдержанность в деле проведения заявленных мер до тех пор, пока последствия этих мер не будут оценены окончательно. Здесь важно то, что оцениваются не только непосредственное воздействие на сферу культуры, но также экономические и социальные последствия для голландского общества в целом.

Существуют следующие отраслевые институты:

- EYE Film Instituut (Институт кино ЭЙЕ)
- Erfgoed Nederland (Наследие Нидерландов)
- Kunstfaktor (Фактор Искусства)
- Muziek Centrum Nederland Музыкальный центр Нидерландов)
- Nederlands Architectuur Instituut (Нидерландский Институт Архитектуры)
- Nederlands Muziek Instituut (Институт музыки Нидерландов)
- Premsela
- Theater Instituut Nederland (Институт театра Голландии)
- Virtueel Platform (Виртуальная платформа)

КАКОВО НЫНЕШНЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ В СФЕРЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ ГОЛЛАНДИИ?

В Голландии насчитывается 17 миллионов жителей. И 15 миллионов посещений в секторе сценических искусств и фестивалей, 27 миллионов посещений кинозалов, 20 миллионов – музеев. 500 площадок дотируются.
Общая сумма правительственных затрат на культуру достигает 1475 миллионов; на музей – 450 миллионов, на театры – 316 миллионов.

Центральное правительство	32%
Провинции	7%
Коммуны	61%
Затраты на образование достигают	15.963.7 млн
На науку	3.846.9 млн

Дисциплины: танец/пантомима, пластика – 25%; театр – 44%; опера, музыкальный театр – 30%; кукольные –1%.
Значимость в экономическом и социальном комплексе.
Сценические искусства приносят 1 миллиард.
31% туристов посещает музеи.
59% лиц, посещающих представления, идут в кафе/ресторан.
В дотируемых секторах искусства и культуры циркулирует 5 млрд евро, из которых 37% - чистые сборы.

БУХГАЛТЕРИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ И МУЗЕЕВ: КАК СЭКОНОМИТЬ?

Сборы

Сектор произв.	*дотации*	*сборы*	*прочее*	*чистые*	*персонал*	*инфраструктура*
Театры и залы	48%	35%	17%	30%	25%	45%
Музеи	58%	15%	23%	48%	25%	27%

Как увеличить сборы?

Посещения: повысить!

- повышение цен: эффект лимитирован вследствие эластич-ности цен
- увеличение продажи билетов: трудно, если недостаточно возможностей и маркетинга

Спонсоры

Как правило отдельные случаи, но не развиваются в силу кризиса

Культурное меценатство

- Увеличение доходов только в долгосрочной перспективе, в силу благоприятного налогового климата
- Инвестиционные фонды и государственные лотереи
Серьезный рост не предусматривается
- Коммерческая деятельность
Возможна, но требует вложении

Как уменьшить расходы?

- Расходы на инфраструктуру
- Невозможно снизить в короткие сроки

Расходы на персонал

Могут быть пересмотрены лишь частично – возможна небольшая экономия при невозобновлении контрактов на установленный срок

Стоимость производства

Состоит из:

- оборудования, где возможна небольшая выгода от интенси-фикации
- маркетинга/коммуникации, что необходимо для привлечения публики и средств
- самой деятельности, вклада в культуру, каковой при этом пострадает

Можем ли мы экономить тут и там, или это бессмысленно?

Экономические последствия (30%) краткосрочные

- расходы распределяются недифференцированно
- сокращать персонал накладно
- уменьшение культурного вклада вследствие стоимости

Последствия долгосрочного выбора

- тщательный выбор предполагаемой политики
- возможность успешно завершить некоторые дела
- результат: здоровый и эффективный сектор

Разделение ответственности

- правительство: не рубить вслепую, а избирательно
- сектор культуры: инициатива и инновация
- совместное участие ради отдачи для общества

ЧТО МОЖЕМ СДЕЛАТЬ МЫ ДЛЯ НАШЕГО ПРОЕКТА МУЗЕЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ?

1. Ничего. Мы исходим из того принципа, что культурное наследие будет вычеркнуто из программы, но тем не менее пытаемся разработать разумные проект и тщательно его аргументировать

2. Мы торопимся: ясно, что финансирование явится в будущем серьезным аргументом, и чем быстрее мы будем продвигаться, тем большее пространство создадим для собственного развития.

3. Это может иметь положительные последствия, потому что множество музеев несомненно пожелает слиться, и таким образом освободятся площади.

4. Это может иметь отрицательные последствия, потому что развитие сектора недвижимости не будет в близком будущем достаточно рентабельным.

5. Это может иметь отрицательные последствия, поскольку не только инвестиции, но и спонсоры отступятся.

При нынешней нестабильности трудно строить проекты, но еще труднее их осуществлять. Будет очень важно повысить обоснованность нашего проекта, исходя из новых общественных интересов. И также совершенствовать музейный характер наших презентаций, основываясь на новых критериях

Вопрос, который задаем мы сами себе и задаем также нашим визави – правительству, персоналу музея сектора наследия и сектора сценических искусств, в ходе изучения вопроса и особенно в части социальной обоснованности : Следует ли нам по-прежнему востребовать внимания публики к сценическим искусствам? И от чьего имени мы действуем? Собранные свидетельства и коллекции, например той же Устной Истории, достаточно ли презентабельны, чтобы утвердить важность и значение театра? И кого это затрагивает?

К НОВОЙ ФОРМЕ И ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ.

У нас с Ивонной была задача до конца года провести расследование по трем сценариям представления театрального наследия. И это помимо виртуальной презентации нашего театрального наследия, которое должно было быть запущено в 2011 году под названием «театрэнциклопедия». Мы осуществляем это двумя способами, предлагая аргументированный и просчитанный анализ трех сценариев и обсуждая различные сценарии с заинтересованными сторонами, представляющими сферы сценических искусств и музеев.

Менеджмент ТИН сформулировал для нас с этой целью шесть предположений. ПКМ в первую очередь является музеем образовательным, долженствующим дополнить образовательную работу в группах, на сцене и в образовательных институтах искусства.

Образовательный в смысле передачи ценностей и знаний, накопившихся в обществе, в данном случае это касается места театра (во всех его жанрах) в обществе. Речь не идет только об учениках начальной школы, лицея или колледжа, но также и о той публике, которая интересуется театром. Музей может служить для предварительного ознакомления с предметом, прежде чем вы пойдете в театр или на музыкальное представление. Необходимо проводить совместную работу с учащимися и с образовательными учреждениями, чтобы соответствовать насущным нуждам. Образовательные службы театров и театральных объединений сосредоточатся в основном на том, что предстоит увидеть публике, то есть на представлении или музыкальном фрагменте; они не смогут останавливаться на подоплеке или контексте.

Со времен музея театра, находящегося на Херенграхт, мы усвоили, что многие из любителей сценических искусств в музей не ходят. Любители оперы придут посмотреть музейное представление скорее, чем любители кабаре. Поэтому мы ориентируемся на обычную музейную публику.

Шесть предположений таковы:

1. ПКМ намеревается развлечь посетителей, их удивить и что-нибудь им дать. Во всех опросах относительно посещения музеев главными являются два момента: развлечься и что-нибудь познать. Разумеется, запросы у посетителя музея современных искусств иные, чем у посетителя музея истории или культуры. ПКМ ориентируется в основном на посетителя, интересующегося прежде всего искусством сцены, и нам есть что предложить как посетителю-дебютанту, так и более опытному. Публика, интересующаяся сценическими искусствами, достаточно немногочисленна, поэтому предполагаются тематические экспозиции на тему о других формах искусства и наследия.

2. В ПКМ центральное место отведено опыту. Наши собрания – к услугам тех рассказов, которые посетитель услышал, или лично пережитого им опыта. Будет использоваться все многообразие стилистики обучения конкретных посетителей. Под стилями обучения мы коротко говоря подразумеваем подразделение посетителей на четыре категории по Кольбу: активный, думающий, решительный и рефлексирующий.

3. ПКМ предоставляет каждому посетителю персональное видение сценических искусств. Будут не только показываться «индивидуально скроенные» представления, музей также демонстрирует воздействие, которое сценическое искусство может производить на индивидуума. Главное – интерактивность. Посетители могут излагать свой собственный опыт (свою историю, переживания) в области сценического искусства. Главное место занимает интернет-сайт с веб-составляющей 2.0.

4. Помещение, презентация и обслуживание – высокого уровня, современны и мобильны. Посетитель получит ощущение, сравнимое с тем, что получает при посещении концерта, театра или другого вида сценического искусства.

5. ПКМ также открыт для посторонних. Именно для того, чтобы возвратить театр и музыку в сферу социальных дебатов, ПКМ открывает себя для сторонних инициатив. Это могут быть различные группы, оркестры, институты наследия, общественные организации. Имеется как минимум один зал-амфитеатр. Хорошо бы совместить ПКМ с театром или концертным залом.

СЦЕНАРИЙ 1.
НЕЗАВИСИМЫЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА
Концепция

Дом сценических искусств насчитывает много «комнат». В каждом пространстве – собственный настрой (проистекающий из содержания, обустроенный согласно пережитому этой категорией посетителей и т.д.) и оборудование (обучающий ручной труд, напоминающий об объемных представлениях, инсталляции исторических предметов (искусства) для соответствующих социальных представлений), но все эти помещения совместно формируют полное представление о сценических искусствах для публики и профессионалов Нидерландов. Более всего соответствует выше изложенным указаниям. 2000 м2 экспозиционного пространства, из них 250 – для экспериментирования. Помимо того, 250м2 для отдыха, работы, встреч, ресторан и пространство под открытым небом для экспериментирования по теме театра и различных мастерских. Итого 2400м2.

Место

Предпочтительно Амстердам.

Организация

Музейного характера.

СЦЕНАРИЙ 2.
ДВЕ ПЛОЩАДКИ ПЛЮС НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ.

Концепция

В некоторых немногих музеях Голландии, например в Рейксмузее или будущем национальном историческом музее, ТИН демонстрирует свои коллекции и повествует об искусствах сцены в Нидерландах. Здесь будет рассказываться часть целостной истории нашего театра. Одновременно ТИН организует ежегодные временно-постоянные выставки в различных местах. С нашей главной базы можно организовывать небольшие выставки-презентации, заказные или по собственной инициативе.

Место

Амстердам, Арнем и (спорадически) вся территория Нидерландов.

Организация

Организационные договора заключены на срок четыре года. Речь может идти о полном возобновлении с другой организацией на основе долговременного займа (это что касается коллекции), или о найме площадей для экспонирования. Все это зафиксировано в долгосрочном контракте.

СЦЕНАРИЙ 3.
ПЕРЕДВИЖНЫЕ ВЫСТАВКИ И ИНОЕ ЭКСПЛУАТИРОВАНИЕ

Ежегодные презентации ТИН, такие, как выставки, печатные и мультимедийные издания, фильмы в соответствии с коммерческим спросом или культурными запросами. ТИН в постоянном партнерском сотрудничестве, отсюда и презентации. Общего изложения не существует – каждый раз представляется несколько глав или фрагментов, в зависимости от необходимости и злободневности. На различных площадках страны, с разнообразиме форм и содержания. Именно таким образом ТИН работает в период 2009-2012.

Организация

Составляются ассоциации, по запросам и интересам, согласно тематическим директивам ТИН, что позволяет тесное сотрудничество и совместное производство в реализации выставок или предоставлении площадей и прочих возможностей для реализации.

В течение последних месяцев мы обсудили со всеми заинтересованными сторонами все эти сценарии. Мы беседовали с руководителями Рейксмузея и ассоциации музеев, а также различных театральных и танцевальных групп и театральных залов .

Промежуточные выводы этого расследования таковы:

- театральная отрасль предпочитает фиксированную площадку (сценарий 1) с передвижными экспозициями
- фиксированная площадка – это музей и одновременно дом с открытыми дверьми
- передвижные выставки будут продолжительнее и будут сочетаться с другими мероприятиями
- отрасль желает участвовать в развитии концепции, как в части передвижных выставок, так и в части открытого дома.

Вопрос в том, сумеем ли мы реализовать это в наше экономически сложное время. ТИН располагает финансовым резервом в 4 миллиона евро для единовременного инвестирования. Но с имеющимися в настоящее время средствами эксплуатация музея невозможна.

У нас имеется также некоторое количество вопросов к вам относительно театральных музеев и библиотек:

1. Должны ли мы, при нынешней экономической и политической ситуации в Европе, в условиях огромного сокращения бюджета, чего-то ждать или наоборот, продолжать развиваться?
2. Логичным ли будет союз с наследием музыкальным, и будет ли это полезно для развития музея сценического искусства?
3. Существует ли какое-либо предпочтение между сценариями 1 и 3?
4. Существует ли достаточно обширная публика для экспонирования театрального наследия, и как заинтересовать публику более широкую?

Ивонна Ванн Дер Зее - директор управления программами наследия ТИН (Нидерландского института театра)

Ханс Ванн Кеулен - директор по коллекциям ТИН

ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ КАТАЛОНИИ

Анна Валлс

В этом изложении предлагается проект он–лайнового музея зрелищных искусств Каталонии. Проект был разработан для Центра документации и Музея сценических искусств Школы Театра (Институт Театра) Барселоны. Школа Театра располагает и центром документации, и музеем. В настоящее время музей не имеет постоянного зала для экспонирования, но в скором времени постоянная выставочная площадка снова появится в нашем распоряжении. Именно по этой причине мы два года назад взялись за разработку проекта музея он–лайн.

В музее имеются отделы, которые мы называем постоянными и которые освещают хронологию театрального, танцевального, циркового, кукольного и оперного искусства Каталонии, а также тематические экспозиции.

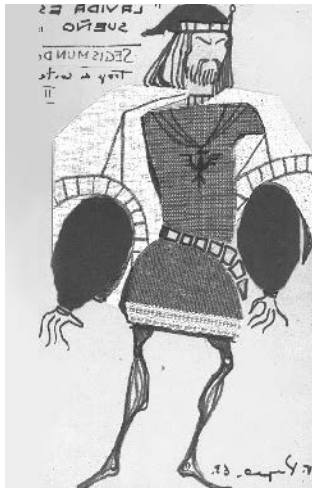
Виртуальный Музей сценических искусств Каталонии является ведущим проектом Института Театра Барселоны (*www.institutdelteatro.cat).* Институт является культурным учреждением с богатыми традициями в области подготовки различных специалистов по театральному искусству и в области театральных исследований и документации. Институт Театра располагает одним из крупнейших в Европе центров документации по вопросам театра, каталонского и испанского, а также музеем, носящим название MAE (www.cdmae.cat). В настоящее время музей не располагает постоянной площадью для экспозиций, но в скором времени постоянное выставочное пространство снова окажется в нашем распоряжении.

Для начала – короткая презентация коллекций MAE, чтобы дать вам представление о том, что может предложить виртуальный музей.

У нас имеется более 120 000 книг (в том числе рукописи и коллекция испанского Золотого века), более 8000 сценографических эскизов, более 400 макетов, более 8000 кукол, 5000 афиш, 400 марионеток, 100 000 проспектов, 1000 костюмов, 100 000 фотографий...

MAE располагал постоянным залом для экспозиций в построенном Гауди Дворце Гуэля с 1954 года и до середины 1980- х. Начиная с этого периода его фонды выставлялись лишь по случаю временных экспозиций по причине проблем с площадью и моделью. Конфигурация музея дворца Гуэля соответствовала классической музеографии, унаследованной от XIX и начала XX веков.

Кстати сказать, закрытие музея послужило поводом для переосмысливания нашей музейной модели. Два года назад мы принялись за разработку музея виртуального, не оставляя при этом усилия по возвращению себе зала «материального». Концепция сетевого музея была задумана нами иначе, чем имевшаяся ранее. Ситуация отсутствия постоянной площади позволяла нам помечтать: не было необходимости воспроизводить различные залы, мы не были связаны никакими концепциями, мы могли и мы должны были начать с нуля и создать нечто особое.



Материалы из коллекции MAE.

Фото 1

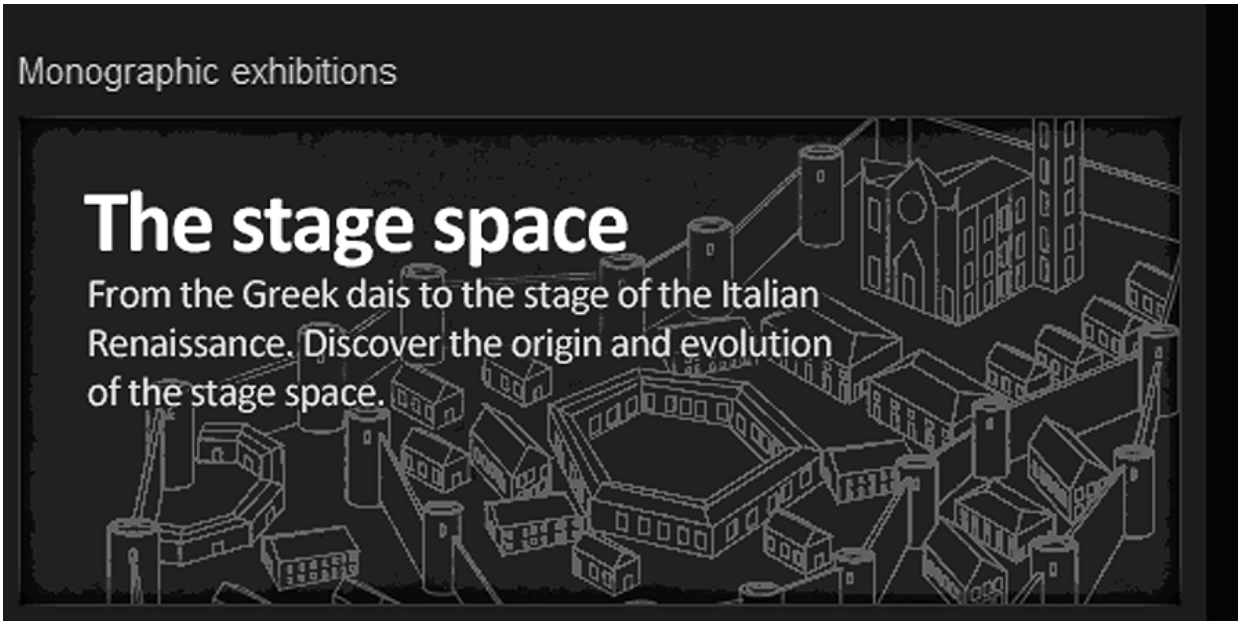


Фото 2

Фото 3

Дворец Гуэля

Постоянная экспозиция

Мы намеревались:

- Сделаться главной составляющей театрального пропагандирования
- Сделаться ориентиром для тех, кто хочет ознакомиться с историей сценического искусства Каталонии.
- Быть музеем живым, динамичным и инновационным, способным верно представлять смысл и поиск для привлечения публики.

Для того, чтобы воплотить принципиальные экспонаты по театру, цирку, танцу и куклам, мы сотрудничали со специалистами: преподавателями нашей Высшей школы, журналистами и аспирантами. Вторым этапом будет осуществляться раздел по истории оперы и сарсуэлы.

Мы также приняли решение, что виртуальный музей будет включать в себя монографические блоки, и таких блоков мы выделили четыре: эволюция сценического пространства, построение каталонских марионеток, Институт Театра как таковой и театр Санта Креу (первый театр Каталонии), и наконец блок объединяющий, называемый «основные персонажи».

Мы разрабатывали проект совместно с тремя предприятиями: одно специализируется в области он-лайновых музеев, другое – по коммуникации и архитектуре информации, и третье – согласно избранному программному обеспечению: Joormla.

Первая фаза проекта была представлена в июле месяце 2010 г., с ней можно ознакомиться на **http://viatage.cdmae.cat.**

Так что теперь можно познавать историю каталонского театра и танца в Каталонии. Важно отметить, что периоды, когда наши фонды отсутствовали, не сопровождались изображениями. Для начала каждого сеанса мы создали свое изображение, основанное на изображениях из наших фондов. (см. фото 2)

Первый разработанный нами монографический блок рассказывает об эволюции сценического пространства, где мы представляем театр греческий и римский, театр средневековый, представлявший в основном на улице, и в заключение сцену в итальянском стиле. (см. фото 1)

В соответствии с объединяющим блоком «основные персонажи» для каждого персонажа имеется биографическое резюме и фотография из наших архивов. (см. фото 3)

В 2011 году будет представлена история цирка и марионеток. И если у нас будут достаточные финансовые возможности, то мы начнем представление пьес со всех точек с фотографированием на 360 º.

Проект этот не завершится никогда, поскольку мы все время будем пополнять его содержание.

Анна Валлс- Директор Центра документации и Музея зрелищных искусств (Барселона, Каталония), обладатель бакалавриата +5 по каталонской филологии и документации и диплома третьего цикла по библиотечному делу, профессиональная деятельность была связана с управлением, в сфере высшего образование, с 2007 года директор MAE.

Парижский Музей Музыки: это целый городок, естественно, со своим кафе, где после знакомства с музеем можно посидеть, находя отдохновение в созерцании видов, открывающихся перед стенами этого «города», который так и хочется назвать «Островом музыки».

Фрагмент экспозиции выставки «Ленин, Сталин и музыка», проходившей в Музее Музыки, где главными участниками по воле кураторов проекта были российский музеи.

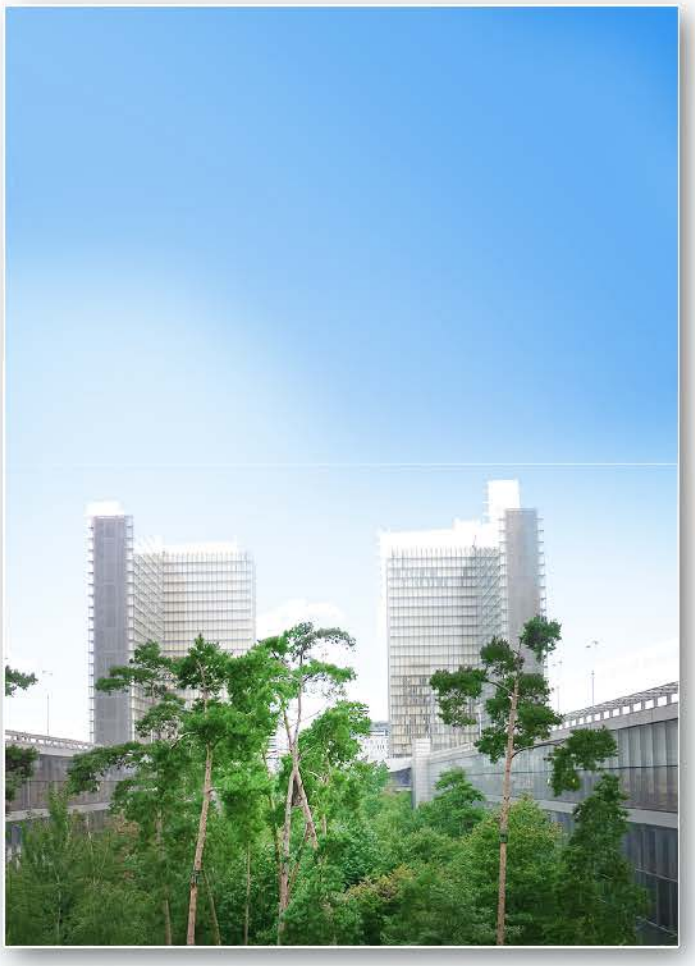
Один из залов постоянной экспозиции Музея Музыки, посвящённый знаменитым скрипичным мастерам

Руководители российских музеев и архивов изучают постоянную экспозицию Музея Музыки

Главный вход в Галерею «Кольбер» Национального института истории искусств, где проходили заседания конференции в первый день.

Часы Ж.-Б.Мольера, хранящиеся в Музее Комеди Франсез. Были показаны в порядке любезности сотрудниками музея участникам конференции.

Атриум главного входа Галереи «Кольбер».

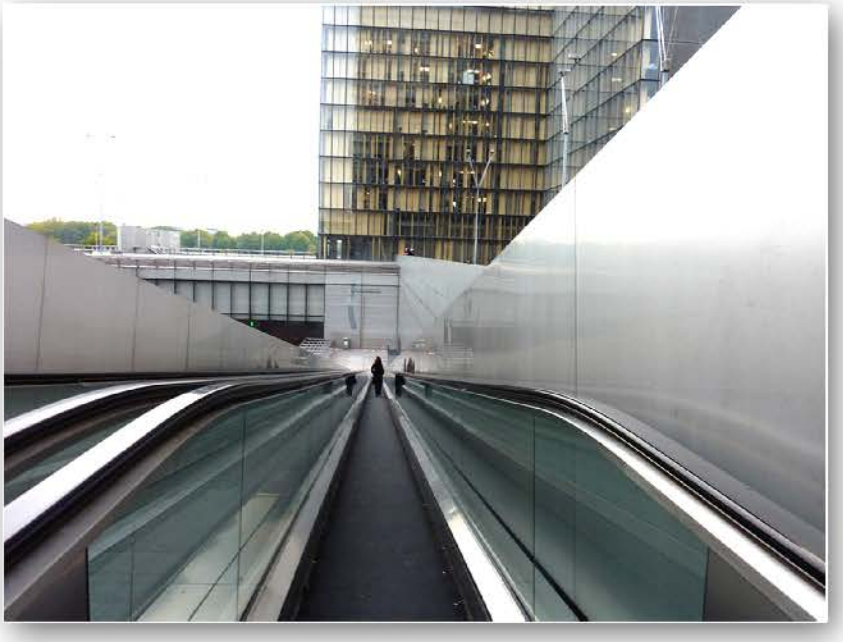


Корпуса Национальной библиотеки Франции образуют каре вокруг участка почти таёжного леса, посаженного так деликатно, что, кажется, он рос здесь всегда.

Вывеска над главным входом в библиотеку с недремлющим оком видеокамеры. Второе название библиотеки - Город Франсуа Миттерана, который опять же хочется назвать «Островом».

В громадных окнах библиотеки отражаются силуэты вековых сосен, а на стекла наклеены силуэты ястребов, пугающих маленьких птиц и тем самым избавляющих их от стремления совершить полёт в стеклянную прозрачность оптических иллюзий.

Европа активно обсуждает демографические проблемы России. Заголовок журнала, рекламируемого в одной из городских витрин, можно перевести так: «Когда Россия вымрет?»



По этой движущейся дороге вы плавно спускаетесь к главному входу Национальной библиотеки Франции и также плавно удаляетесь, когда покидаете её…

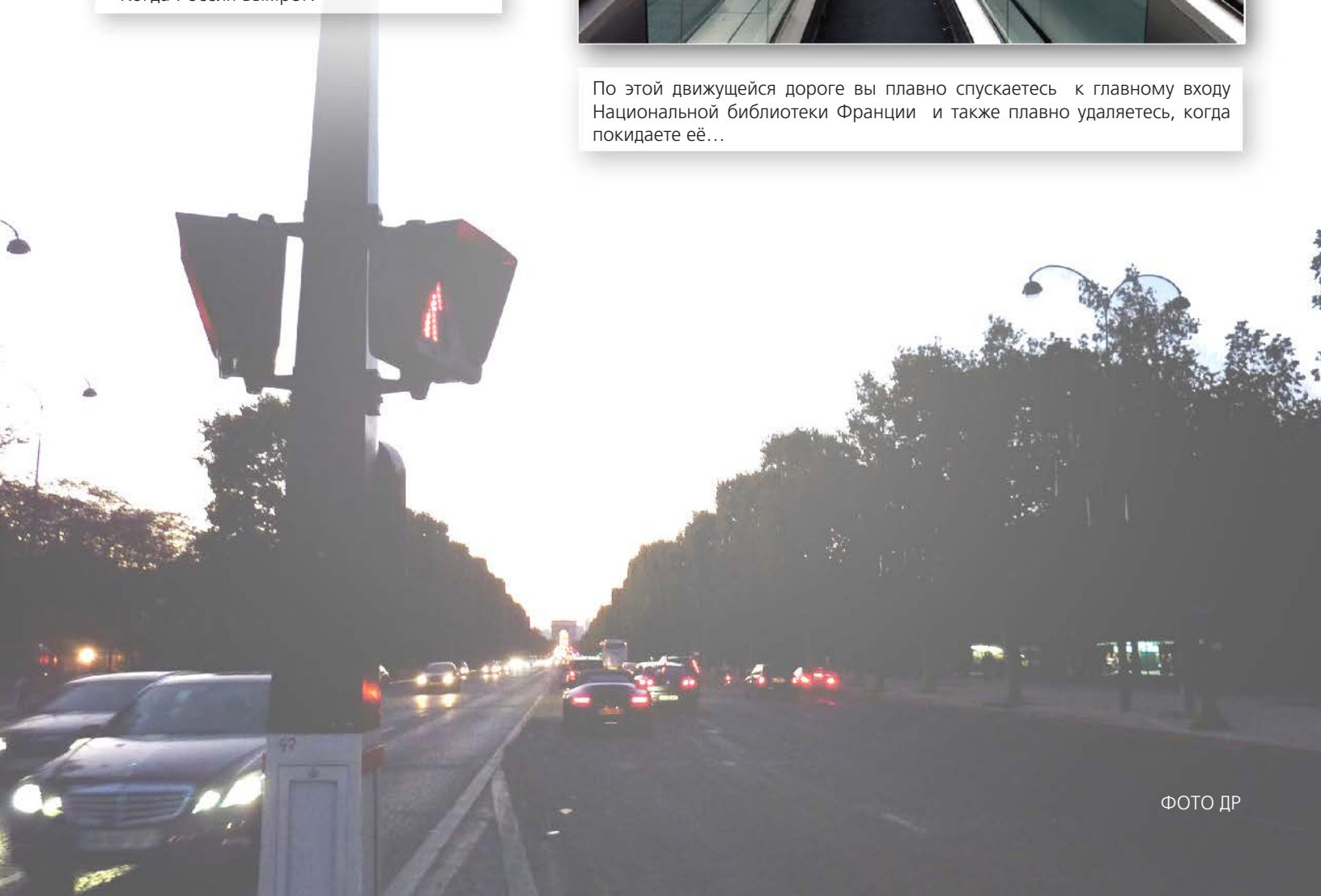


ФОТО ДР

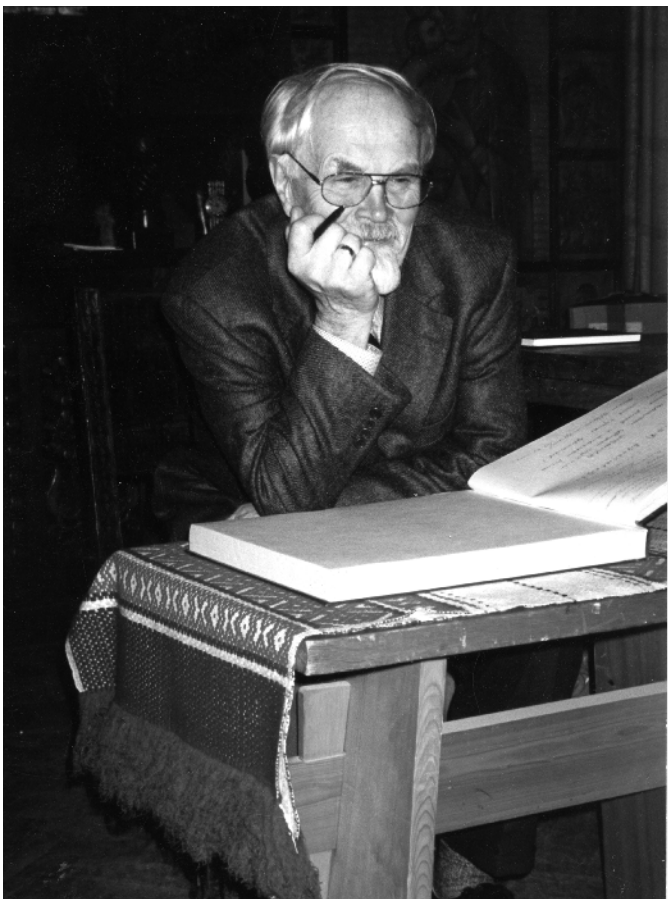
ВОЗВРАЩАЯСЬ К НАПЕЧАТАННОМУ

Редакция приносит свои извинения читателям и А. А. Михайловой, статья которой «Явление» (о декорациях Константина Коровина к опере «Золотой петушок» для Русской антрепризы во Франции) была опубликована в № 6 (68) 2010 г. без учета сделанных автором уточнений.

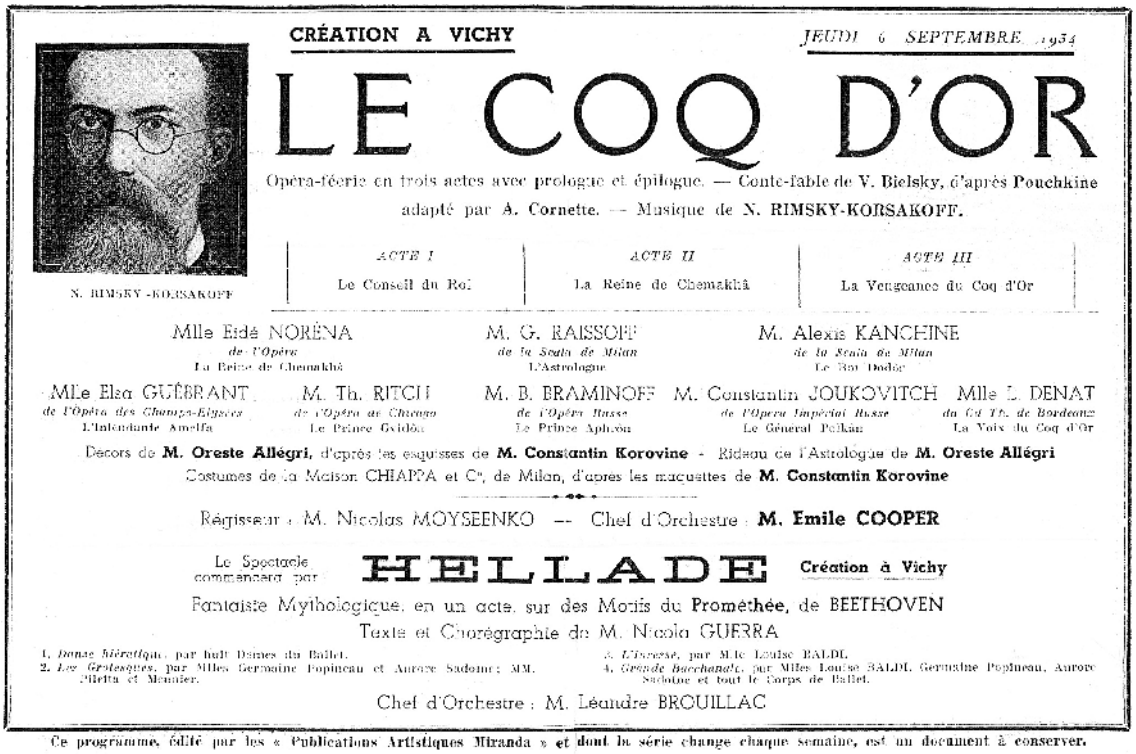
В частности, на стр.31, 3-й абзац левой колонки должен читаться так:

«Галина Алексеевна Девятова накопала в своем хозяйстве массу интереснейших материалов, связанных с антрепризой Раисова. Оказывается, постановка «Золотого петушка» 1934 года была так успешна, что гастролировала во многих городах Франции и за ее пределами. Премьера в Виши состоялась в сентябре 1934 года. И вот в программке этого спектакля сказано, что по эскизам Константина Коровина декорации написал Орест Аллегри».

Приносим самые искренние извинения за допущенную оплошность. И публикуем в дополнение к статье «Явление» изображение программки премьеры «Золотого петушка» в Виши (1934) и портрет деятеля русской эмиграции во Франции Александра Александровича Ляпина. Это первая публикация данных материалов, как и всех фото, сопровождающих статью А. А. Михайловой в №6(68), 2010.



Александр Александрович Ляпин - внук художника В.Д.Поленова, живший во Франции, передавший в дар ГЦТМ свою коллекцию, связанную с оформлением оперы “Золотой петушок” К.А.Коровиным (1934 г.). Фото сделано во время визита А.А.Ляпина в Москву.



CRÉATION A VICHY

JEUDI 6 SEPTEMBRE 1934

LE COQ D'OR

Opéra-féerie en trois actes avec prologue et épilogue. — Conte-fable de V. Bielsky, d'après Pouchkine adapté par A. Cornette. — Musique de N. RIMSKY-KORSAKOFF.

N. RIMSKY-KORSAKOFF

ACTE I — Le Conseil du Roi

ACTE II — La Reine de Chemakhâ

ACTE III — La Vengeance du Coq d'Or

Mlle Eidé NORÉNA — de l'Opéra — La Reine de Chemakhâ

M. G. RAISSOFF — de la Scala de Milan — L'Astrologue

M. Alexis KANCHINE — de la Scala de Milan — Le Roi Dodon

Mlle Elsa GUÉBRANT — de l'Opéra des Champs-Elysées — L'Intendante Amelfa

M. Th. RITCH — de l'Opéra de Chicago — Le Prince Gvidon

M. B. BRAMINOFF — de l'Opéra Russe — Le Prince Aphron

M. Constantin JOUKOVITCH — de l'Opéra Impérial Russe — Le Général Polkan

Mlle L. DENAT — du Gd Th. de Bordeaux — La Voix du Coq d'Or

Décors de **M. Oreste Allégri**, d'après les esquisses de **M. Constantin Korovine** - Rideau de l'Astrologue de **M. Oreste Allégri**

Costumes de la Maison CHIAPPA et Cie, de Milan, d'après les maquettes de **M. Constantin Korovine**

Régisseur : M. Nicolas MOYSEENKO — Chef d'Orchestre : **M. Emile COOPER**

Le Spectacle commencera par **HELLADE** **Création à Vichy**

Fantaisie Mythologique, en un acte, sur des Motifs du **Prométhée**, de BEETHOVEN

Texte et Chorégraphie de M. Nicola GUERRA

1. *Danse hiératique*, par huit Dames du Ballet.
2. *Les Grotesques*, par Mlles Germaine Popineau et Aurore Sadoine; MM. Miletta et Meunier.
3. *L'Ivresse*, par Mlle Louise BALDI.
4. *Grande Bacchanale*, par Mlles Louise BALDI, Germaine Popineau, Aurore Sadoine et tout le Corps de Ballet.

Chef d'Orchestre : M. Léandre BROUILLAC

Ce programme, édité par les « Publications Artistiques Miranda » et dont la série change chaque semaine, est un document à conserver.

Программка премьеры “Золотого петушка”. 1934 год, Виши.

БОЛЬШИЕ ИТОГИ БОЛЬШОГО СЕЗОНА

Марина Шолупова

Жизнь в театре — всего лишь один сезон, а сезон — это целая жизнь.
Джозеф Манкевич

Декорации в современном театре – это способ общения с пространством, регламентируемый определенными нормами и правилами «этикета сцены». Их понимание приходит с опытом, становится следствием многолетних изысканий и упорного труда. Сделать декорацию не так сложно, но создать физическое воплощение вдохновения художника под силу немногим.

Для мастерских «ТДМ» уходящий театральный сезон выдался весьма плодотворным на творческие союзы с Большим театром. В марте прошлого года на его сцене с размахом пришвартовался шикарный «лайнер» Strauss. Таким незаурядным образом Большой впервые обратился к фривольному, как было принято считать в свое время, жанру оперетты. И, надо сказать, выбрал самого благородного ее представителя – произведение Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Поставить оперетту, написанную королем вальса, а именно так именуют Штрауса во всем мире, мечтал еще сам Мстислав Ростропович. Однако судьба решила иначе, и пальма первенства досталась молодому режиссеру Василию Бархатову, чей творческий путь прошел через самые именитые театры России.

По эскизам известного художника, лауреата премии «Золотая маска» Зиновия Марголина специалисты мастерских создали две конструктивно сложные и масштабные декорации. В каждом акте «всплывает» свой кусочек корабля: в начале спектакля зритель видит его у причала, потом - в разрезе, а в финале - его видеопроекцию на огромном экране. Суть своего замысла Зиновий Марголин сформулировал достаточно емко: «Это спектакль о прекрасной жизни. Круизный лайнер для меня лично - это прекрасная жизнь». Много сценографических сюрпризов припасено для зрителей во втором акте. Еще 10 лет назад наличие на сцене воды допускалось только в стакане. А что говорить про функционирующий фонтан в центре игровой зоны? Даже сейчас это выглядит феерично!

Декорация ко второму акту оперы “Летучая мышь”. За каждым иллюминатором расположен жидкокристаллический монитор, на который транслируется изображение: в нижнем ряду плавают экзотические рыбы, в верхнем движутся облака, а когда корабль начинает тонуть, то на экранах появляется изображение вспененной воды.

Работа над декорацией к опере “Воццек” в мастерских “ТДМ”.

Полной противоположностью по части богатства исполнения декораций выступает балет Creation 2010 (первоначальное название «Апокалипсис»). В противовес масштабности и нарочитой пышности «Летучей мыши» они носят сугубо концептуальный характер и, скорее, лишь намечают границы игрового пространства.

Автором сценографии к этому современному интернациональному балету стал один из самых известных современных индийских художников, скульптор, автор современных инсталляций Субодх
Гупта. Для его работ характерны масштабные компиляцииизбытовых и промышленных металлических предметов.

Этот же прием применен для новой декорации Большого. Несколько искусственно состаренных жестяных шкафов на колесиках, которые в определенный момент становятся для исполнителей нематериальными партнерами по танцу, и все. Столь радикальное, как может показаться вначале, решение в контексте тематики спектакля полностью разрушает застывшие схемы зрительского восприятия всего происходящего на сцене. А не это ли самое главное в театре?

В середине марта в Большом театре состоялась очередная громкая премьера - балет «Утраченные иллюзии» по мотивам одноименного романа Оноре де Бальзака. «ТДМ» принял участие в оформлении этой постановки, создав для нее ряд живописных элементов, выразительно вписавшихся в канву сценографии.

Премьера яркой гротескно-сатирической оперы «Золотой петушок» на сцене Большого театра, несмотря на приближающийся конец сезона, претендует на то, чтобы стать одной из кульминаций театральной жизни последнего времени. Завершающая творческий путь великого композитора Римского-Корсакова, но не последняя в списке театральных постановок, эта опера явила собой колкое высказывание на вечную тему безразличной к человеческой жизни власти. Острый сюжет произведения в данном случае является тем краеугольным камнем, который, с одной стороны, способен навязать художнику некую стереотипность мышления, с другой, помочь перефразировать эти правила через призму пространственно-образного понимания вопроса.

Поразительное чувство фактуры, времени и состояния… Именно такие живые ассоциации рождаются в уме, когда соприкасаешься с декорациями для «Золотого петушка». Симультанность пространства, пожалуй, одна из ключевых находок художественного оформления спектакля. Парадный зал дворца, а по сути – воплощение образа несуществующего тоталитарного государства – работа сценографа и художника по костюмам Галины Солодовниковой, выполненная в соавторстве с режиссером и художником Кириллом Серебренниковым.

Место действия, в рамках которого развивается сюжетная линия, не имеет физической привязки, оно остается неопределенным и, как бы выхваченным из контекста реальности. Рефлексия на тему царской России, советского периода и современности вызывает у зрителя многоуровневые глубинные ассоциации, но, вместе с тем, не дает никаких зацепок для идентификации точного времени и периода. Можно лишь фрагментарно вычленить узнаваемые «осколки» эпох.

Декорация представляет собой классический павильон, обрамляющий все видимое зрителю пространство сцены. Перед сценографами не стояла задача создать искусственный мир, мир притворный и, как следствие, неживой. Они отказались от вычурного абстракционизма, сделав основной упор на реалистичности, граничащей с документальной точностью. Некоторые элементы колонного зала имеют реальные прототипы: например, форма барельефов скопирована с одного из павильонов ВДНХ, а роспись потолка декорации практически полностью повторяет рисунок плафона Московского вокзала в Санкт-Петербурге. Планшет сцены будет застелен балетным линолеумом с имитацией лакированного паркета. Основой для его узора послужил рисунок классической русской шали, досконально перенесенный на поверхность паркета.

Особое внимание уделено многочисленным деталям, которые составляют базис сценографии этого спектакля – гроб с хрустальной крышкой, отсылающий зрителя к образу Мавзолея; огромные головы резиновых пупсов и собак, которые актеры надевают себе на голову; панно, имитирующее перфомансы многотысячной публики на стадионе; многократно увеличенные леденцы; бутафорская ракета, по длине сопоставимая с пространством между порталами сцены.

«Золотой петушок» технологически очень сложный спектакль», - комментирует работу над декорацией директор театрально-производственных мастерских «ТДМ» Александр Борисович Розин. «Только для ее транспортировки понадобится 18 грузовых машин! Тем не менее, декорация такого уровня сложности была создана в рекордно короткие сроки – всего за 3 месяца. Подобные темпы выпуска без потери качества многое говорят о профессионализме и бесспорной нацеленности на результат специалистов, работающих в мастерских».

В первом акте “Летучей мыши” зрителей ожидает сюрприз. Декорация выполнена таким образом, чтобы до определенного момента скрывать от сидящих в зале целую каюту.

Репетиция оперы “Воццек” на сцене Большого театра

В последнее время Большой театр стал активно обращаться к творчеству австрийских композиторов. Возглавил список Альбан Берг. В конце 2009 года на сцене театра состоялась знаменательная премьера авангардной оперы “Воццек”. Сценограф Дмитрий Черняков предложил выполнить декорацию в виде панели, разграниченной перегородками на 12 геометрично равных комнат - клетушек, где разворачивается действие. Каждая комнатка обставлена типовой для нашего времени мебелью, в каждой есть «окна», специально для каждой из них было придумано световое оснащение. Смонтированная декорация полностью перекрывает зеркало сцены, создавая тем самым определенную эмоциональную обстановку в зале. Этот условный дом в разрезе полностью открывается до финала дважды. В остальное время 11 затемненных ячеек заняты музыкантами.

Минималистичное оформление балета Creation 2010 полностью отвечает провокационному духу, который заложил в свое детище французский хореограф Анжелен Прельжокаж.

Оформление третьего акта оперы “Золотой петушок”. В этой части на сцену выйдет сразу несколько сотен человек, чтобы создать иллюзию проходящего перед зрителем парада. Визуализация предоставлена сценографом и художником по костюмам Галиной Солодовниковой.

Фундамент вдохновения

Комплексное проектирование и оснащение театрально-зрелищных объектов световым, звуковым и механическим оборудованием

Световое оборудование сцены
Сценическая механика
Звук в зале и на сцене
Проекционное оборудование
Технологическое телевидение
Системы трансляции и оповещения
Студийное звуковое оборудование

Консультации
Проектирование
Производство
Поставки
Монтаж и инсталляция
Обучение
Гарантия и сервис

BRANDMASTER

Фирма «Система»–официальный представитель на территории Российской Федерации компаний: **SELECON**, **ETC** и **MEYER SOUND**.
Авторизованный сервис-центр ETC
Мастер-дилер Selecon

PHILIPS Selecon

TAU

ETC

Meyer Sound

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБОРУДОВАНИЕ SISTEMA
ДЕПАРТАМЕНТ СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕХАНИКИ

Центральный офис: Россия, 607189, Нижегородская обл.,
г.Саров, Варламовское шоссе, дом 23/17
Тел./факс: (83130) 664-60, (83130) 698-99
e-mail: info@sistema.sar.ru
www.sistema.sar.ru
www.taulight.com
Московское представительство: Россия, 105275, Москва,
5-ая улица Соколиной Горы, дом 21/1
Тел./факс: (495) 366-66-92, (495) 366-52-08
e-mail: msk@sistema.sar.ru

сценическое оборудование SISTEMA