

В.С. МАЛЫШЕВ ГОСФИЛЬМОФОНД: ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА



В.С. Малышев

ГОС-
ФИЛЬМО-
ФОНД:
ЗЕМЛЯНИЧНАЯ
ПОЛЯНА



В.С. МАЛЫШЕВ

ГОСФИЛЬМОФОНД:
ЗЕМЛЯНИЧНАЯ
ПОЛЯНА

*Всем поколениям
госфильмофондовцев
с благодарностью посвящаю.*



В.С. МАЛЫШЕВ

**ГОС-
ФИЛЬМО-
ФОНД:
*ЗЕМЛЯНИЧНАЯ
ПОЛЯНА***

Москва
«ПАШКОВ ДОМ»
2005

УДК 791.43 (43+57)
ББК 85.373(2)л63
М20

Малышев В.С. Госфильмофонд: земляничная поляна. — М.: Пашков дом, 2005. — 320 с.

Агентство СІР РГБ

ISBN 5-7510-0338-1

М20

Книга доктора искусствоведения, члена Союза кинематографистов России В.С. Малышева, руководившего более 11 лет Госфильмофондом, отражает основные этапы становления крупнейшего мирового кинохранилища, главной российской сокровищницы фильмов, стоящей по статусу и государственному значению в одном ряду с Эрмитажем и Российской государственной библиотекой, Большим театром и Русским музеем.

Автор анализирует не только проблемы развития киноархивного дела в России, истории замечательных фильмов, но и рассказывает об энтузиазме людей, понимающих и любящих киноискусство, людей создающих кино. Поэтому естественным выглядят в книге интервью с известными кинорежиссерами, воспоминания старейших работников Госфильмофонда. С интересом читаются страницы, освещающие актуальные аспекты сохранения кинодокументов, реставрации художественных фильмов, посвященные деятельности зарубежных кинохранилищ. Издание иллюстрировано редкими фотографиями из архива.

Книга рассчитана на широкий круг читателей как специалистов, так и всех, кто просто любит кино.

УДК 791.43 (43+57)

ББК 85.373(2)л63

ISBN 5-7510-0338-1

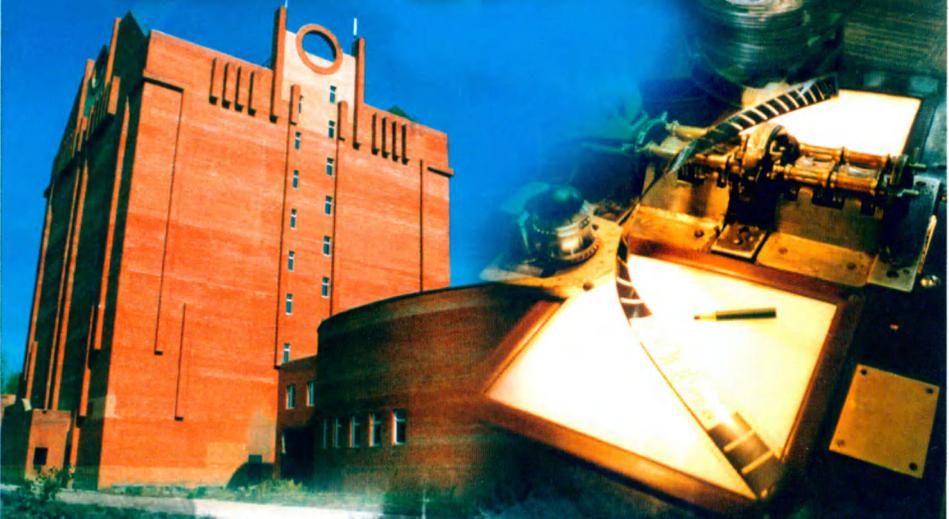
© Малышев В.С., 2005

© Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом», 2005

© Покатов В.В., оформление, 2005

Вместо введения

*КАК КИНОЛЕНТА
СТАЛА РЕЛИКВИЕЙ*





В одном из шедевров Ингмара Бергмана есть поэтический образ, давший название всему фильму — земляничная поляна, на которую приходит герой, чтобы встретиться со своими мечтами и воспоминаниями о молодости. С такой же земляничной поляной, раскинувшейся среди березовых рощ Подмосковья, хочется сравнить Госфильмофонд, где благодарному взору ценителя прекрасного во всем изобилии открывается реальный и иллюзорный мир прошлого, запечатленный на киноплёнке.

В 1995 г. мир торжественно отметил столетие кинематографа. Этот юбилей стал еще одним поводом напомнить человечеству о непреходящем значении экранного искусства и его первостепенной роли в современном культурном процессе. Откровенно говоря, сегодня это едва ли кто-то может поставить под сомнение. И дело даже не в том, что ежегодная мировая киноаудитория исчисляется миллиардами посещений, а премьера очередного «блокбастера» становится событием глобального масштаба. Существенно важнее, что творения кинематографа признаны такой же вечной ценностью мировой культуры, как шедевры живописи, архитектуры, музыки, литературы, да и другие крупнейшие достижения человеческой цивилизации. Без «Гражданина Кейна» О. Уэллса, «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна или «Восьми с половиной» Ф. Феллини земную цивилизацию столь же трудно представить, как без «Сикстинской мадонны» Рафаэля или афинского Акрополя. Более того, благодаря синтетической природе киноискусства, широкому спектру его функ-

ций, коэффициент социальной востребованности у кинофильма оказался значительно выше, чем у произведений других, более зрелых видов искусства. Шедевр мирового кино, даже снятый много десятков лет тому назад, продолжает оставаться средством морального воздействия и развлекать миллионы зрителей. Занимает наш ум замысловатой интригой и поражает образными решениями, апеллируя непосредственно к подсознанию. Современный кинофильм живет в визуальной и звуковой (музыка, саундтрек) ипостасях, воспроизводится в виде статичных изображений и литературных текстов (сценариев), воспринимается как коллективно (в кинотеатрах), так и индивидуально (с помощью телевидения, видео, Интернета) — таким набором коммуникативных форм не обладает ни один из прешественников кино в системе искусств.

Естественно, что свой высокий социокультурный статус кинематограф и его художественный продукт — кинофильм — приобрели не сразу.

Первый, самый ранний этап развития мирового кинематографа (1895—1902 гг.) принято называть «ярмарочным» или «балаганным», что отнюдь не является просто метафорой. Как известно, основным местом демонстрации кинолент в то время являлись крупные ярмарки. По-



Заповедник кино

Марина ГОЛДОВСКАЯ, кинорежиссер

ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА

Первый раз я приехала в Белые Столбы, когда училась во ВГИКе. Мы с курсом должны были смотреть «Земляничную поляну». Весна, солнце, сосновый бор, малюсенький зальчик среди зелени... Госфильмофонд показался мне человеческим и кинематографическим раем. Было ощущение, что фильм и действительность совместились. И сейчас «Земляничная поляна» ассоциируется для меня с тем чудесным днем.

Когда несколько лет назад я вновь побывала в Госфильмофонде, то ожидала увидеть нечто разрушенное, как и многое в нашем кино, а увидела совершенно замечательное помещение, процветающее, все работают, все в порядке. Эта Земляничная поляна должна существовать всегда...

казываемые в ярмарочных павильонах ленты были довольно разнообразны — там присутствовали и хроникальные сюжеты, и примитивные инсценировки, и съемки научных опытов, однако их социокультурная функция в принципе сводилась к аттракциону, в котором «медиум» (само техническое устройство, позволявшее демонстрировать изображения реальной жизни на целлулоидной пленке) представлял больший интерес, чем «месседж» — сообщение (т. е. изображение, картинка, сюжет). «На ярмарках фильмы заняли место рядом с икс-лучами, бородами женщинами, беспроводным телеграфом, аэрожирами» — писал один из крупнейших историков мирового кино Ж. Садуль¹.

Пересмотр отношения к кинематографу и фильму начинается уже в первом десятилетии XX века. Количество снимаемых кинофильмов оборачивается резким повышением художественного и технического качества, развитием их социальных функций. «Кинематограф — это газета, школа и театр завтрашнего дня» — писал в это время один из служащих фирмы братьев Пате, инженер Дюссо².

Среди деятелей науки и культуры, ставших современниками зарождения кинематографа, кинофильм достаточно скоро получает признание как исторический источник, или *историческая реликвия*. В своей книге «Природа фильма» немецкий киновед Зигфрид Кракауэр приводит провидческие слова астронома и математика Джона Гершеля, еще до появления кинематографа предсказывавшего, что в будущем в распоряжении человечества появится «... живая и точная репродукция всего, что происходит в реальной жизни — баталий, диспутов, публичных торжеств, кулачных расправ, которая будет передаваться из рук в руки каждому следующему поколению, вплоть до самого отдаленного»³. То же предположение, но уже в каче-

¹ Садуль Ж. История киноискусства до наших дней / Пер. с франц. М.: Изд. Иностран. лит-ры, 1957. С.41.

² Там же. С.57.

³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Пер. с англ. М.: Искусство, 1974. С.53.

стве научной концепции, основанной на изучении опыта первого десятилетия кинематографа, высказал на исходе XIX столетия поляк Болеслав Матушевский, приравнявший кинофильм к такому же источнику исторической науки, как архивный документ или музейный экспонат⁴.

Киноленты с кадрами, имеющими уникальную историческую ценность, начали демонстрироваться еще в ярмарочных балаганах. Хроникеры фирмы «Люмьер» запечатлевают в 1896 г. коронацию русского императора Николая II. Примерно в то же время в Америке снимаются эпизоды строительства Панамского канала, а также фильм под названием «Выражения лица президента Вильсона». Несколько позднее сюжетами кинохроники становятся похороны Э. Золя и Олимпийские игры 1908 г. в Лондоне. Перед кинокамерой позируют кайзер Вильгельм II, Ллойд-Джордж и Клемансо, Лев Толстой, Бернард Шоу, Герберт Уэллс. Можно добавить, что с исторической точки зрения стали уникальными даже простые видовые киноленты, запечатлевшие городские площади, праздничные гуляния или военные парады того далекого времени.

Эпохой подлинного расцвета хроникального кино становится Первая мировая война, когда по обе стороны фронта появляются десятки съемочных групп, фиксирующих окопный быт, артиллерийские и воздушные дуэли, газовые атаки, военную технику, мирные переговоры и т. п. Однако, что не менее важно, война в полной мере раскрывает агитационно-пропагандистский потенциал фильма. Воюющие стороны уделяют особое внимание созданию агитационно-пропагандистских лент, которые демонстрируются и в тылу, и в расположении боевых частей, на фронте. Немецкий киновед Зигфрид Кракауэр упоминает, что сделанная в кайзеровской Германии «кинохроника... распространялась... в нейтральных странах, ... а в придачу показывались пропагандистские фильмы,

⁴ См. *Магидов В.* Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // *Киноведческие записки.* №43. 1999. С. 268.

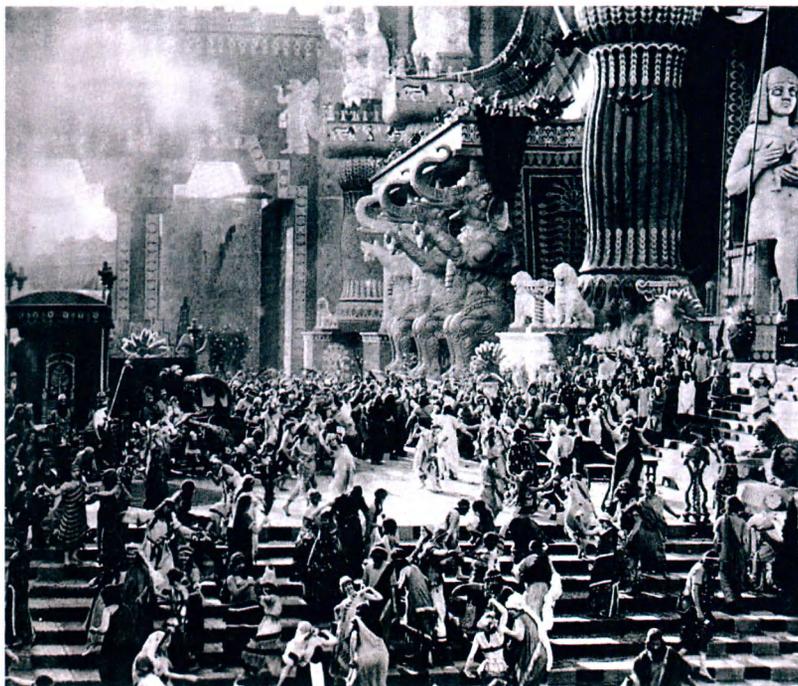


Хроника Первой мировой войны заложила основу киноархива Имперского военного музея в Лондоне

где статисты, переодетые в английские мундиры, сдавались доблестным немецким войскам»⁵.

Именно в военное время в мировом кино начинает широко практиковаться купирование (изъятие кадров) и перемонтаж кинолент, преимущественно хроникальных, с целью изменения их агитационно-пропагандистских акцентов. Эта же тенденция получает новый импульс в послереволюционной России, на почве чего рождаются новые средства и формы кинематографической образности (Э. Шуб, Д. Вертов). Впрочем, если быть исторически точным, то надо сказать, что первые опыты использования фильмотечного киноматериала появились еще в самом начале XX века. «Первая частная кинобиблиотека с набо-

⁵ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. М.: Искусство. 1977. С.31.



В своей «Нетерпимости» Гриффит создал декорации Древнего Вавилона, не уступающие по масштабам легендарному городу

ром киносюжетов была основана в первом десятилетии XX века неким Абрамом Стоуном в США, который начал покупать старые фильмы, в особенности те, где были запечатлены исторические события. Среди них были кадры инаугурации президента Мак-Кинли, много кадров с Теодором Рузвельтом, виды Нью-Йорка и изображения водевильных звезд... Имелось большое количество фрагментов с прибывающими пароходами, взрывами, закатами, развалинами, парадами, животными, иностранными городами и сценами туземной жизни, благодаря которым любой режиссер мог укрепить слабый сценарий»⁶. Таким обра-

⁶ This Film Is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film / Ed. Roger Smither, Associate Ed. Catherine A. Surowiec/ FIAF, Fish Books. London, 2002. P.93.

зом, фильм становится не только документальным свидетельством о реальности, но и «строительным материалом» для новых экранных произведений.

Развитие игрового, или постановочного кинематографа приводит к тому, что заметно усложняются сюжеты, возводятся монументальные декорации, появляются первые знаменитые актеры, рождаются новаторские приемы съемки и монтажа. Все это вызывает новую вспышку зрительского интереса и, в свою очередь, отражается на росте прибылей, получаемых крупнейшими кинопромышленниками. «За исключением военного производства, — с гордостью писал Шарль Пате, — я не думаю, чтобы во Франции существовала отрасль промышленности, развитие которой происходило бы столь же быстро, как наша, и которая давала бы своим акционерам такие высокие дивиденды»⁷. Рост доходов позволяет увеличивать и постановочные расходы. По свидетельству Ж. Садуля, еще в начале первого десятилетия XX века (то есть более чем за десять лет до появления «Нетерпимости» Гриффита) С. Блэктон в США ставит фильмы с бюджетом в «несколько миллионов долларов»⁸, например «Жизнь Наполеона», для съемок которого в Европе закупались подлинные предметы обстановки наполеоновской эпохи. Понимая, что французский историк явно и беззастенчиво преувеличивает (по сегодняшним меркам — это чуть ли не бюджет фильма «Титаник»), надо все же признать, что по объему средств, вложенных в отдельный творческий проект, кино уже в первом десятилетии XX века сравнивается с архитектурой.

Грандиозные декорации и монтажные решения Гриффита («Нетерпимость», 1916 г.), игра Асты Нильсен («Черная мечта», 1911 г.) и Ивана Мозжухина («Пиковая дама», 1916 г.), комические «гэги» Чаплина («Бродяга», 1916 г.) окончательно утвердили за кинематографом право называться «десятой музой», раскрыли его эстетический потенциал. Значение перечисленных выше и многих

⁷ Цит. по: Садуль Ж. История киноискусства до наших дней. С.41.

⁸ Там же. С.57.

других фильмов не могло исчерпываться периодом их проката. Такой фильм, подобно живописному полотну или скульптуре, приобретал статус *памятника культуры, или художественной реликвии*.

* * *

Эволюция кинематографа и его общественных функций должна была неизбежно породить потребность в коллекционировании и хранении фильмов уже в эпоху немого кино. Заметим, что уже в начале XX века фильмы распространялись в десятках и даже сотнях копий. Кроме того, они могли существовать и в форме литературного сценария или покадровой записи (монтажных листов). Но ни наличие множества копий, ни перевод в литературную форму не гарантировали фильмам надежную и долгосрочную — в исторических масштабах — сохранность. Реальные, практические условия сохранности кинолент, а одновременно их введение в систему общечеловеческих культурных ценностей мог дать только соответствующим образом организованный депозитарий — *киноархив, фильмотека, фильмофонд*.

На заре кинематографа организация хранения и коллекционирования фильмов не получила подлинного развития в силу нескольких причин. Во-первых, опыт создания удачной киноленты мог быть легко воспроизведен под другой «маркой», в другом киноателе (так, известно, что Мельес, вдохновленный опытами братьев Люмьер, снял свои варианты «Прибытия поезда» и «Политого поливальщика»). Во-вторых, хранение кинолент на горючей пленке было небезопасным ввиду возможности пожара. Фото- и кинопленка на нитратной основе, внедренная в широкий обиход Джорджем Истменом в 1889 г., могла самовозгораться при температуре всего 49 градусов Цельсия. Памятный пожар 4 мая 1897 г. на Благотворительном базаре в Париже, когда во время кинопросмотра заживо сгорели 120 человек⁹ (в том числе родная сестра австрий-

⁹ Причиной возгорания, правда, была не кинопленка, а эфирная лампа, использовавшаяся в проекционном аппарате.



Благодаря героиням Асты Нильсен («Черная мечта», 1911 г.) немая экранная мелодрама заслужила право на бессмертие

ского императора Франца-Иосифа), породил мнение, во многом обоснованное, что обращаться с проекционной аппаратурой и кинопленкой не менее рискованно, чем с порохом. Это, однако, не привело к забвению кине-



Пожар на Благотворительном базаре в Париже. Рисунок с обложки журнала 1897 г.

матографа — равно как и не исключило новых пожаров (так, один из крупнейших пожаров в истории мирового кино произошел в России в марте 1911 г., в поселке Бологое Новгородской губернии, когда в кинотеатре сгорело около 100 человек).

Помимо фактора пожароопасности, оказавшего определенно негативное воздействие на весь процесс сохранения мирового кинонаследия вплоть до наших дней, нельзя забывать и еще об одном существенном моменте. В «ярмарочный» период кинематографа снятая всего год назад картина казалась морально устаревшим аттракционом. Публика утрачивала к ней интерес, а, соответственно, в ее сохранении не было абсолютно никакого смысла. Устаревала кинолента и материально, физически. После нескольких десятков проекций пленка настолько изнашивалась, что становилось невозможным ее дальнейшее использование. Впрочем, для предпринимателя, который тут же мог выпустить новый фильм с аналогичным сюжетом, это не казалось серьезной потерей.

Однако многочастевый фильм, в производство которого вложены средства, сопоставимые с годовым оборотом среднего промышленного предприятия, уже требовал к себе принципиально иного отношения. Его прокат мог давать прибыль через месяцы и даже годы спустя после первого показа. Кроме того, уже в начале XX века торговля фильмами приобретает межконтинентальные масштабы, функционирует как устойчивый и налаженный механизм. Именно поэтому на киностудиях и в конторах, занимающихся продажей кинофильмов (кинобиржах), возникают склады и коллекции отснятых кинолент. Другое дело, что главным мотивом их создания остается принцип коммерческой целесообразности. Руководствуясь этим принципом, кинопромышленники с равным успехом могли не только формировать свои фильмофонды, но и уничтожать их.

Несколько иные мотивы формирования киноколлекций возникают в учреждениях иного рода — университетах, музеях и библиотеках, где уже в 90-х годах XIX века начинают собирать фильмы научной тематики, по преимуществу научно-популярные и учебные короткометражные картины, представляющие собой изобразительный материал по широкому спектру областей знания.

Свойство фильма сохранять точную копию эпизодов повседневной реальности или даже исторического события заставило современников раннего кинематографа задуматься

маться над созданием фонда хроникально-документальных лент, представляющих собой визуальную летопись эпохи. В 1906 г. британский журнал «Рефери» предсказывал, что «когда-нибудь в будущем каждый из нас сможет пойти в Британский музей и своими глазами увидеть то, что когда-то происходило, а не читать об этом... Фильмы, отбираемые для хранения, должны быть актуальной хроникой, показывающей современную политическую, экономическую и общественную жизнь»¹⁰. Любопытным диссонансом этому прогнозу прозвучало мнение великого английского драматурга Бернарда Шоу, считавшего, что сохранять надо прежде всего фильмы, запечатлевшие игру великих театральных актеров. Известно, что того же мнения придерживалась и великая актриса Сара Бернар, утверждавшая, что «кино — мой единственный шанс на бессмертие»¹¹.

В реальности первые кадры из кинофильмов поступили на хранение в Британский музей еще в 1896 г. Примерно тогда же фрагменты кинолент (в основном хроника Пате) появились в Кабинете эстампов Национальной библиотеки в Париже. Однако это были всего лишь отдельные кадры или даже их фотоотпечатки. Более серьезные и целенаправленные усилия по созданию киноархивов предпринимаются во втором десятилетии XX века. В 1911 г. в Городском архиве Брюсселя создается коллекция примерно из 20 фильмокопий, представляющих актуальную для того времени кинохронику — похороны короля Леопольда II, встреча лорд-мэра Брюсселя и кайзера Вильгельма II, открытие парламента и др. В 1912 г. создается подобие киноархива при Королевской библиотеке в Копенгагене, Киномузей в Вене, формируются коллекции фильмов в музеях Парижа (Лувр), Праги, Брюсселя, Берлина, Гамбурга, Ватикана, в Нью-Йоркской публичной библиотеке. С окончанием Первой мировой войны в Великобритании создается Имперский Военный музей с огромным фондом военной кинохроники. В России

¹⁰ This Film Is Dangerous. P.87.

¹¹ Там же. P.88.

значительную коллекцию хроникальных фильмов собрал К.Е. фон Ган, выполнявший кино- и фотосъемки императора Николая II и членов его семьи.

При всем уважении к собиранию данных коллекций их нельзя было назвать фильмотеками или киноархивами в полном смысле этого слова. Подбор фильмов носил фрагментарный характер, их было трудно, а порой и невозможно увидеть на экране. Известен случай со знаменитым французским поэтом Гийомом Аполлинером, захотевшим посмотреть фильмы из фонда Национальной библиотеки в Париже и получившим категорический отказ ввиду отсутствия помещения, где можно было бы разматывать рулоны пленки. Еще более курьезный метод сохранения кинораритетов был избран в одном из музеев Пенсильвании в США, где запаянные коробки с пленкой были зарыты в землю с вердиктом извлечь их через сто лет.

Подлинной вехой в истории киноархивов становится стык 1920-х и 1930-х годов — эпоха, когда мировой экономический кризис совпадает с мировым кризисом немого кино. Именно в это время на киностудиях повсеместно начинают уничтожать копии и даже негативы немых фильмов. «Немые фильмы (созданные с 1896 по 1930 год) уничтожались тоннами просто потому, что они более не обладали никакой коммерческой ценностью», — отмечает в одной из своих публикаций директор Шведского киноархива Анна-Лена Вибум¹². Одним из самых драматичных эпизодов истории мирового кино по праву считаются воспоминания о старом и разорившемся Жорже Мельесе, продававшем негативы своих фильмов на вес для переработки их на целлулоид. В это же время в США крупнейшие киностудии (например, «Коламбия») отправляли на переработку целые вагоны немых картин. Когда в 1948 г. Американская киноакадемия решила отметить двадцатилетие премии «Оскар» гала-показом всех картин-лауреатов, то из 15 фильмокопий немого периода удалось найти только 10. Те же, которые все-таки были обнаружены, оказались в катастрофическом

¹² 50 ans d'Archive du Film (1938—1988) / FIAF. Bruxelles. 1990. P. 26.



Анри Ланглуа — директор французской синематеки и один из основателей ФИАФ

состоянии: так, копии фильмов «Два арабских рыцаря» Льюиса Майлстоуна, «Путь всякой плоти» Виктора Флеминга и «Патриот» Эрнста Любича были показаны всего лишь один раз, после чего оказались непригодными для дальнейшей проекции.

Вместе с тем, было бы неверно видеть в американских киномагнатах варваров, цинично обрекающих на уничтожение шедевры мирового кино. До 1928 г. в США было произведено порядка десяти тысяч игровых полнометражных фильмов. Для сохранения этой огромной киноколлекции требовались значительные площади и специально оборудованные помещения, а их критически не хватало для хранения новых, коммерчески

востребованных фильмов. С каждым годом возрастали взносы по страхованию огнеопасной кинопродукции. Владельцы киностудий представляли уникальность многих кинолент прошлого, но, являясь коммерсантами, они были вынуждены руководствоваться коммерческими соображениями и не могли быть создателями киноархивов.

Создание киноархивов становится инициативой общественных и государственных организаций, а также отдельных энтузиастов, сумевших по достоинству оценить историческое значение утрачиваемого кинофонда. Так, во Франции таким человеком стал Анри Ланглуа, основавший в 1935 г. киноклуб «Круг кино», а годом спустя (совместно с режиссером Ж. Франжю) Французскую синематеку. Хотя первой в мире синематекой, в современном значении этого слова¹³, считается Шведский киноархив, возникший в 1933 г. на базе Шведского киноинститута. В 1934 г. созда-

¹³ Синематека — киноархив, предоставляющий фильмы из своих фондов для регулярных публичных показов.

ется государственный Рейхсфильмархив в Берлине, в 1935 — Национальная киновидеотека в Лондоне и Киновидеотека Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Особо надо сказать об СССР, где решение об организации специального архива для кино- и фотонегативов датируется 1926 г. Реально такой архив (Центральный архив кинофотодокументов РСФСР) стал функционировать с 1928 г., однако в нем сосредоточивались только хроникально-документальные материалы. Следует сказать, что его фонды не были открыты для широкого общественного доступа. Идея же создания фонда отечественных игровых фильмов с целью их бессрочного хранения была реализована только в конце 1930-х годов — т. е. с созданием Всесоюзного кинохранилища в Белых Столбах (в дальнейшем — Госфильмофонда), что и будет предметом подробного рассмотрения в последующих главах этой книги.

Объединившись в 1938 г. в ФИАФ (Federation Internationale des Archive du Film — Международную федерацию киноархивов), немногочисленные киноархивы и синематеки всего мира начали целенаправленную деятельность по сохранению и преумножению фонда произведений мирового кино. Несмотря на серьезнейшие проблемы и препятствия, в том числе глобального характера (Вторая мировая война), ФИАФ удалось переломить тенденцию к безвозвратной утрате сотен уникальных кинолент и поднять репутацию кинематографа на соответствующую высоту. «В период с 1935 по 1955 г. мы весьма преуспели в розыске, сохранении и восстановлении десятков тысяч фильмов и документов, без которых было бы невозможно представить историю киноискусства», — говорил стоявший у истоков ФИАФ директор Французской синематеки Анри Ланглуа¹⁴. Вместе с тем, основоположник киноархивного дела сетовал, что «синематеки появились на десять лет позднее, чем нужно; появившись они в 1925, они могли бы все спасти»¹⁵.

¹⁴ *Langlois Henri*. Trois Cents Ans de Cinema / Cahiers du Cinema — Cinemateque Francaise — Fondation Europeenne des Metiers de l'Image et du Son. Paris. 1986. P.19.

¹⁵ Там же.

ФИАФ и крупнейшие архивы-учредители этой международной организации, в число которых с 1957 г. вошел и Госфильмофонд СССР (ныне Госфильмофонд России), начали активную деятельность в рамках ЮНЕСКО, благодаря чему в 1980 г. на заседании Генеральной конференции ЮНЕСКО в Белграде был принят важный документ — «Рекомендация о хранении изображений в движении и придании им статуса объектов, охраняемых государством». В принятом документе было рекомендовано:

«— создать киноархивы в тех странах, где они еще не были созданы;

— предусмотреть обязательное сохранение всей национальной кинопродукции;

— предусмотреть добровольное (выборочное) сохранение иностранной кинопродукции»¹⁶.

* * *

Рекомендации, принятые ЮНЕСКО, отнюдь не означали, что в конце XX века развитие киноархивного дела, сохранение и использование исторического кинофонда были плодом деятельности высших международных инстанций, ведающих вопросами всемирной культурной политики. Напротив, по общему мнению историков и теоретиков кино, архивистов, видных представителей всех кинематографических профессий эти рекомендации запоздали по меньшей мере на тридцать лет.

Социокультурные процессы, начавшиеся после Второй мировой войны, характеризуются неуклонным возрастанием роли визуальной информации. Распространение телевидения приводит к кризису «гутенберговой галактики», основанной на доминирующей роли печатного слова как основной формы распространения информации. На телевидении, равно как и в кинематографе, сильнейший импульс получают публицистические жанры, историко-документальные исследования, монтажные фильмы, использующие архивный киноматериал. Количество

¹⁶ 50 ans d'Archive du Film (1938—1988). P. 26.

национальных синематек и киноархивов неуклонно растет, уже к концу 1960-х гг. их число приближается к сотне (напомним, что на момент создания ФИАФ их было всего 4), география их распространения включает Юго-Восточную Азию, Южную Америку, Австралию, Африку.

В отличие от традиционного архива, социокультурная функция синематеки не сводится только к обеспечению механизма исторической памяти. Традиционное назначение архива — хранить документы прошедшего времени с целью их использования в качестве юридического свидетельства или источника исторического знания. Для этих же целей существуют и киноархивы, работающие исключительно с киноматериалами документального характера. Что же касается игрового кинофильма (или шире — кинодокумента, отвечающего критериям произведения искусства), то он, даже созданный много лет назад, продолжает оказывать эстетическое воздействие на зрителя. Соответственно, реализация эстетического потенциала сохраняемых кинопроизведений становится одной из принципиальных функций уже самого киноархива-синематеки, в силу чего в регламент его практической деятельности входят различные формы и способы де-



Заповедник кино

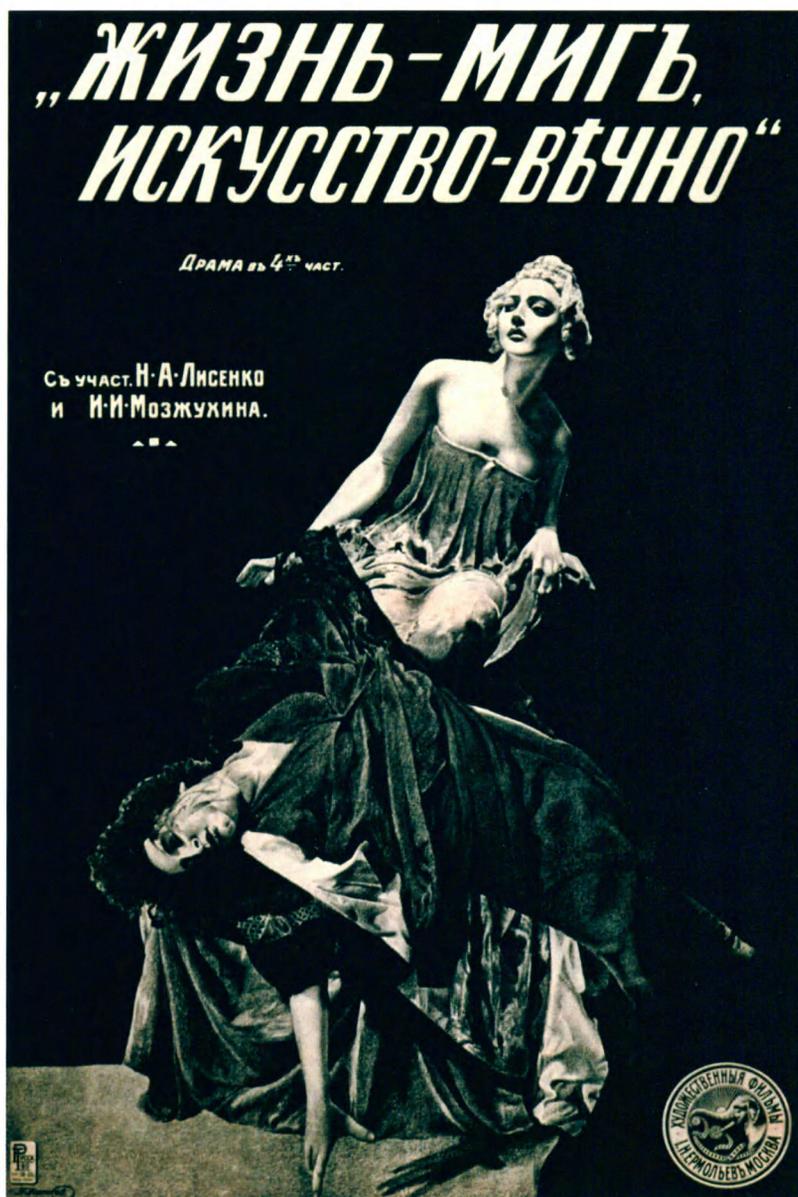
Георгий ДАНЕЛИЯ, кинорежиссер

ФУНДАМЕНТ ВСЕЙ МОЕЙ РАБОТЫ

Когда я был молодым, возможность посмотреть классику зарубежного кино имела только в Госфильмофонде. Фундамент всей моей работы был заложен именно здесь, где я мог изучать мировое кино. И, может быть, я и известен широкому зрителю только потому, что есть Госфильмофонд — он бережно хранит все мои фильмы, созданные за 40 лет, включая даже учебную работу. Все это живет, все это до сих пор показывается в кинотеатрах и по ТВ благодаря Госфильмофонду.

А первая моя встреча с ним состоялась, когда я был еще студентом ВГИКа. Историю зарубежного кино у нас преподавал Авенариус, человек, прекрасно знающий мировой кинематограф. Он и привез нас в Столбы. До сих пор помню фильм, который тогда посмотрели: классику времен Великой депрессии — «Табачную дорогу» Джона Форда.

На протяжении всей моей творческой жизни обращался сюда с разными просьбами, и мне всегда помогали, даже, когда я еще был никому неизвестен. И, между прочим, денег никогда не брали!



В фондах синемаатеки запечатленный миг жизни становится частью «вечного искусства»

монстрации сохраняемой коллекции зрителю, прежде всего, публичные показы. Собирая фильмы как исторические источники и одновременно вводя их в социальный обиход как произведения искусства, киноархив-синематека по своей функциональной природе сближается с художественным музеем, объекты коллекции которого также выступают в обеих вышеупомянутых ипостасях. Не случайно, что слово «синематека» (в изначальном употреблении — «синематографотека») морфологически сходно и с «библиотекой», и с «пинакотеккой» — терминами, используемыми как синонимы понятий «собрание произведений литературы» и «собрание произведений живописи» («художественная галерея»).

Однако функциональные аналогии с архивом и музеем также не являются исчерпывающими. Приобретя статус национального фильмофонда, синематека становится хранилищем эталонных версий (оригиналов) произведений киноискусства, созданных в данной стране или при ее участии. Подобные функции есть у книжной палаты и ее аналогов — учреждений, аккумулирующих в национальном масштабе эталонные (юридически верифицированные) версии полиграфических изданий, произведений звукозаписи и т. д. Кроме того, подобно музею, библиотеке и традиционному архиву, архив-синематека органично выступает в роли научно-исследовательского центра и материальной основы для широкого спектра гуманитарных наук.

Вместе с тем, особая художественная природа кинофильма, специфика его восприятия зрителем не позволяет демонстрировать фильмы в форме постоянной экспозиции в зале музея или просматривать его, как книгу, в общем читальном зале библиотеки. Специфическим условием восприятия является проекция фильма на экран, требующая специального отдельного помещения (кинотеатра) или достаточно сложного технического устройства (монтажного стола) даже для ознакомления одного зрителя с одним фильмом¹⁷.

¹⁷ Просмотр фильма на видеокассете или лазерном диске в специальных кабинках, установленных в общем просмотровом зале, вполне может применяться (и применяется) в практике деятельности киноархивов, однако в этом все же следует видеть вынужденный компромисс.

Аналогии с музеем и библиотекой несовершенны еще и потому, что процесс хранения, реставрации и демонстрации собрания фильмов мирового масштаба предполагает такой комплекс технологических и организационно-хозяйственных решений, которые не применяются в практике деятельности даже самых крупных музеев и библиотек. Безусловно, экспозиционная практика современного музея (тем более, такой его новейшей модификации, как культурный центр) предполагает достаточно широкое использование кинопоказов, но по уровню технического и организационного обеспечения эта задача несоизмерима с задачами, решаемыми синематекой. Кроме того, технический потенциал киноархива-синематеки, равно как и его фонды, используются и для создания новых кино- и видеофильмов, что также обеспечивает ему особое место в современном культурном процессе.

Говоря о специфике национального киноархива, следует особо остановиться и на принципе формирования его коллекции. В своих рекомендациях ЮНЕСКО специально указывает на то, что любая национальная синематека должна формироваться на основе принципа *обязательного*, а не *селекционного (избирательного)* сохранения всей кинопродукции, производимой киностудиями данной страны.

Несовершенство принципа селекционного накопления фильмов обуславливается прежде всего относительностью и подвижностью самих критериев оценки экранного материала, что, в свою очередь, связано с доминированием разнообразных функций фильма в различные периоды его потребления и восприятия. Так, развлекательный экранный шлягер представляет в глазах общества наибольшую ценность в период его первого проката, затем он может быть предан забвению на несколько лет или даже десятилетий, а после «реанимирован» аудиторией как культовый или раритетный киноматериал. Точно так же фильм, почитаемый в некую эпоху при некоем тоталитарном режиме как шедевр исключительно из-за его пропагандистской ценности, может быть предан анафеме следующим поколением зрителей, но впоследствии обретет



«Царь Иван Васильевич Грозный» (1915 г.) может показаться лубочным примитивом, но заглавную роль в нем играет Ф.И. Шаляпин

непреодоляющее значение как исторический документ, образец формальных решений или определенного художественного стиля, существенного для истории кинематографа и всей культуры в целом (лучшим подтверждением этому может служить судьба фильмов Лени Рифеншталь или Михаила Чиаурели).

На несовершенство селекционного принципа в формировании фильмотек указывал еще Кракауэр: «В своей заметке о принципах отбора фильмов, хранящихся в Библиотеке Конгресса, фильмограф Барбара Деминг развивает такую мысль: «Если даже знаешь... какие фильмы были самыми популярными, может оказаться, что, сохраняя их в первую очередь, ты сохраняешь одну и ту же грезу на целлулоиде... и теряешь другие грезы, которые не появились

в самых популярных картинах больших мастеров, но запечатлены в более дешевых и менее знаменитых лентах»¹⁸.

Принцип «равенства и свободы всех фильмов» в рамках фильмотечной коллекции, провозглашенный в свое время А. Ланглуа, сохранил для мировой культуры не один десяток шедевров. Неудивительно, что роль киноархивов и задачу сохранения кинофонда лучше других осознали крупнейшие режиссеры мирового кино. «Без архивов и преданных своему делу архивистов большая часть наследия первого века кинематографа исчезла бы навсегда», — отмечал выдающийся британский кинорежиссер Ричард Аттенборо¹⁹. Не менее определенно высказался американец Мартин Скорсезе, известный не только как режиссер с мировым именем, но и как энтузиаст и популяризатор архивного кино: «Мы доверяем спасение нашего кинонаследия мировым киноархивам, но мы все — постановщики фильмов, деятели киноиндустрии, архивисты и просто любители кино на всем земном шаре — должны неустанно поднимать и поддерживать планку общественного осознания категорической необходимости сохранения кинофонда»²⁰.

Одна из главных задач этого издания видится в том, чтобы поднять планку осознания государственной и общественной значимости нашего главного кинематографического архива — Госфильмофонда России. В наследии нашего искусствоведения и культурологии значительное место принадлежит трудам, посвященным музейному делу, крупнейшим художественным собраниям, экспозициям и т. д. Не менее пристальным вниманием теоретиков пользуется библиотечное дело, есть целый ряд научных изысканий, предметом которых являются исторические и литературные архивы нашей страны. Вместе с тем, опыт создания и функционирования одного из крупнейших мировых киноархивов, уникального культурного, научного и хозяйственного комплекса за всю его

¹⁸ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 17.

¹⁹ This Film Is Dangerous. P.IX.

²⁰ Там же.

более чем полувековую историю так, по существу, до сих пор ни разу и не был проанализирован.

Есть достаточно оснований утверждать, что подобное исследование было бы актуальным и в 80-х, и даже в 60-х годах прошлого столетия. Уже тогда советский киноархив в Белых Столбах имел репутацию научно-исследовательского центра мирового значения, а в его фондах хранилась одна из крупнейших в мире коллекций отечественного и зарубежного киноискусства. Однако именно в настоящее время в практике экранного искусства обозначился ряд моментов, заставляющих по-новому взглянуть и на архивное кинонаследие, и на сами архивы, в которых оно хранится.

Конец XX — начало XXI столетия стали эпохой «электронного изображения». Комбинация электронных импульсов на магнитной ленте или диске с полупроводниковым покрытием начала неуклонно вытеснять фотографический образ реальности на прозрачной перфорированной пленке, покрытой светочувствительной эмульсией. Экономичные и долговечные электронные носители позволяли не только тиражировать новую кинопродукцию, но и обещали «вторую жизнь» архивным кинематографическим раритетам: подвергнутый цифровой реставрации шедевр немого кино предстал в своем первоизданном облике. Другим бесспор-



Заповедник кино

Лев КУЛИДЖАНОВ, кинорежиссер

ЭТО МУЗЕЙ!

В Белые Столбы я обращался только однажды — по несостоявшемуся проекту «XX век». От общения с сотрудниками Госфильмофонда сохранились приятные воспоминания, все, что мы просили, нам тогда сделали, были к нам доброжелательны. Других отношений с Госфильмофондом у меня не было. Но, должен сказать, что моя жена, которая преподает во ВГИКе, много раз возила своих студентов в Белые Столбы. И для меня самого очень важно сознание того, что есть такое место, где аккуратно собирается вся кинопродукция, все исходные материалы.

Госфильмофонд — это музей, который не только демонстрирует свои сокровища, но гораздо большее количество хранит в своих запасниках, изучает их и постепенно открывает людям доступ к ним. Всячески это приветствую!..

ным достоинством нового носителя являлось удобство его хранения и показа, что для практики киноархивного дела надо признать едва не решающим преимуществом в сравнении с традиционными рулонами киноплёнки.

Результатом появления новейшей цифровой технологии стали рассуждения о глобальном «кризисе киноархивов» с вытекающими отсюда предложениями постепенного перевода архивных фондов на электронные носители и избавлением от «устаревших» плёночных оригиналов. Кризис иного рода, затронувший киноархивы только нашей страны, стал следствием политических и экономических перемен, вызванных «перестройкой» и последующим распадом СССР: государственные архивы утратили налаженный механизм пополнения своих фондов, а вскоре возникла опасность растаскивания этих фондов по новым независимым государствам — бывшим национальным республикам. Именно поэтому сегодня так необходимо поговорить о значении национального киноархива и хранящихся в нем раритетах, опровергнуть скороспелые прогнозы и отменить необдуманные притязания.

История и сегодняшний день Госфильмофонда, его роль в отечественном кинематографе и международном киноархивном движении, проблемы сохранения и приумножения национальной киноколлекции — вот те главные темы, которые составляют содержание этой книги. Одновременно на ее страницах мне хотелось бы отобразить свой личный опыт работы в этой уникальной сокровищнице мирового кино, а, главное, выразить чувство уважения и любви к Госфильмофонду и всем тем людям, которые работали и продолжают работать в «заповеднике киноискусства» в Белых Столбах.

Глава



*ОТ ЛЕТОПИСИ
РЕВОЛЮЦИИ —
К «ЗОЛОТОМУ ФОНДУ»
СОВЕТСКОГО КИНО*





Вопрос о сохранении первых русских кинофильмов в качестве исторических документов и культурных памятников, как проблема государственного масштаба, поднимался еще дореволюционной кинопрессой. Еще в русском дореволюционном журнале «Вестник кинематографии» прямо высказывались соображения о создании государственного «лентохранилища», где можно было бы хранить не только ленты «общественного значения, но также и «раздирающие» драмы и всю ту экранную нелепость, которые характеризуют положение кинематографического дела в известный период времени»¹. Однако по причинам, о которых уже говорилось выше, ни для предпринимателей, ни для государственных структур Российской империи сохранение кинофонда интереса не представляло. Впрочем, даже авторы статей в дореволюционной прессе с сожалением признавали, что «прежде чем говорить о таких грандиозных осуществлениях, как «государственное хранилище», надо создать достаточное количество лент, достойных помещения в этот своеобразный музей»².

В последнем утверждении чувствуется недооценка современного авторам российского кинематографа. Кинофонд дореволюционной России составлял более двух тысяч названий игровых фильмов (до наших дней дошло менее 300), среди которых можно выделить не один десяток кинолент, признанных незаурядными явлениями куль-

¹ *Рошаль Л.М.* Начало всех начал. Факт на экране и киномысль «серебряного века». — М.: Материк, 2002. С.41.

² Там же.

турной жизни даже в эпоху их первой демонстрации на экране. К 1913 г. уже были созданы экранизации по произведениям Пушкина, Тургенева, Толстого, Достоевского, поставлена «Оборона Севастополя» Гончарова, сняты уникальные мультфильмы Старевича. К началу Первой мировой войны кинопроизводство в России приобрело черты сложившейся индустрии. Как свидетельствует киновед и историк В.П. Михайлов, «в 1915 году... в России числилось 22 кинофирмы»³ Безусловно, крупнейшие из них («А. Ханжонков и К^о», «П. Тиман и Ф. Рейнгардт», «И.Н. Ермольев», «А. Дранков и А.Г. Талдыкин», «Д.И. Харитонов», «Савва», «Русь» и др.) имели на своих складах большое количество кинолент.

Об этом вспоминает, например, один из основателей отечественной киноиндустрии А.А. Ханжонков: «Имущество Торгового дома (фирмы А. Ханжонкова. — *В.М.*)... заключалось также в тысячах метров рабочего негатива... сотнях тысяч метров картин, находящихся в прокате и в *миллионах* (курсив мой. — *В.М.*) метров картин на складе».⁴ Значительным собранием картин располагал кинопредприниматель А.Л. Савва, сохранивший на складах своих 12 киноконтор в Москве, Петрограде и других крупных городах до 75% (по его собственной оценке⁵) картин дореволюционного репертуара. Однако в 1919 г. на крупнейшем киноскладе фирмы «Савва» в Москве произошел пожар. Тогда же пожаром была уничтожена кинофабрика «Биофильм», несколько позднее (в мае 1924 г.) сгорели склады ленинградской фабрики «Севзапкино».

Помимо пожаров, исходные материалы (негативы) дореволюционных картин утрачивались естественным образом, в ходе их эксплуатации. «... Стремление владельцев кинофабрик к извлечению максимальных прибылей из продажи фильмов приводило к полному износу кинопозитивов при массовом копировании, — отме-

³ Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 2002. С.234.

⁴ Мигающий сипета. Ранние годы русской кинематографии. М.: Родина. Титул, 1995. С.53.

⁵ История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М.: Материк, 1996. С. 108.



«Оборона Севастополя» (1911 г.) В. Гончарова имела право войти в «золотой фонд» отечественного кино даже в эпоху «диктатуры пролетариата»

чает Михайлов. — В результате при национализации на складах кинофабрик не было обнаружено полных комплектов кинопозитивов к имеющимся фильмокопиям».⁶

Отсутствие негативов и самих фильмокопий объяснялось еще и тем, что не принявшие идею о национализации кинодела (декрет Малого Совнаркома от 27 августа 1919 г.), российские кинопромышленники отказывались передавать властям собственность. «... Многие киноконторы сворачивали деятельность, увозили фильмы за границу, а некоторые предприниматели даже прятали ленты — до «лучших времен».⁷ Так, по воспоминаниям оператора Л. Форестье, А. Талдыкин зарыл часть негативов в землю в саду мастерской на Якиманке, так же поступил и Д. Харитонов. И. Ермолев вывез за границу негативы некоторых своих картин.

⁶ Михайлов В.П. История создания кинофотодокументальных материалов в государственных архивах СССР (1917-1941 гг.). Дис. на соиск. уч. степ. канд. ист. наук. М.: МГИАИ, 1955. С. 45.

⁷ Дерябин А. Время собирать... // Киноведческие записки, № 55, 2001. С. 11.



«Король Парижа» (1917 г.)

Е. Бауэра — один из примеров

«беспольного» и даже

«безнравственного» кинематографа

Вполне понятно, что уполномоченные государственные органы пытались бороться с саботажем и пресекать случаи незаконного сокрытия, вывоза и уничтожения кинолент. Однако с точки зрения долгосрочной политической перспективы советская власть едва ли сожалела об утрате старого фонда игровых фильмов. Программное высказывание В.И. Ленина о том, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес»⁸, достаточно ясно указывало на практическую непригодность большинства дореволюционных игровых лент для воспитания и просвещения масс.

Как зритель Ленин не был безразличен к дореволюционному кинематографу. В. Магидов в своем исследовании о раннем советском кино отмечает, что «некоторые фильмы вызывали у него (Ленина. — В.М.) интерес, и прежде всего ленты, снятые к 50-летию крестьянской реформы 1861 года: «Накануне манифеста 19 февраля» («Освобождение крестьян», «В дни крепостного права») в постановке П. Чардынина и «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ» (постановка В. Карина)⁹. Более того, есть основания утверждать, что

⁸ Сб. Самое важное из всех искусств. М.: Искусство, 1963. С.93.

⁹ Магидов В. Зримая память истории. М.: Советская Россия, 1984. С.20.

материал этих фильмов нашел косвенное отражение в ленинских статьях о крестьянской реформе. Известно также, что снятый в 1917 г. (уже после Февральской революции) антимонархический фильм А. Ивонина и Б. Михина «Царь Николай II, самодержец всероссийский» получил одобрение Ленина, «по настоянию которого картина в начале 1918 года была отправлена за границу»¹⁰ в пропагандистских целях. Однако, кроме этого, в работах, документах или устных высказываниях руководителя большевистского правительства не упомянуто ни одно название дореволюционного игрового фильма, который, по его мнению, мог бы быть полезен для указанных выше воспитательно-просветительских целей и потому заслуживал бы сохранения на длительную перспективу. Единственный компромисс, на который, по мнению главы советского правительства, могла пойти новая власть — это допустить, что, в дополнение к «серьезным» и «просветительным» картинам, «для привлечения публики пойдет... какая-нибудь бесполезная лента».¹¹ При этом Ленин делал немаловажное уточнение: «Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место».¹²

Отметим, что именно цензурные соображения легли в основу того, что в июле 1918 г. Президиум Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов обязал всех владельцев, продавцов, представителей фирм и других лиц, выпускающих на рынок новые киноленты, как российского, так и заграничного производства, «представлять в кинематографический Комитет в двух экземплярах все вновь выходящие программы, плакаты и либретто всех новых картин, выпускаемых на рынок».¹³ Сами фильмокопии, однако, по-

¹⁰ Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. С.141.

¹¹ Сб. Самое важное из всех искусств. С. 123-124.

¹² Там же.

¹³ «О цензуре над кинематографией». Постановление Президиума Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов от 17 июля 1918 г. // Известия, 21.07.1918. С.6.

прежнему для контроля не представлялись и в соответствующей государственной организации не собирались. Год спустя, в ходе проводимой национализации, руководство Всероссийского фото-киноотдела (ВФКО) «не смогло правильно организовать прием на склады ВФКО национализированных кинокартин, вследствие чего вся работа по приему и перевозке кинофильмов из национализированных кинофабрик, прокатных контор была осуществлена без единого плана и контроля. <...> Архивы ВФКО оказались совершенно не подготовленными к приему больших партий кинокартин <...> не были обеспечены соответствующими помещениями».¹⁴ Проведенная проверка деятельности ВФКО показала, что «... приемка картин от национализированных фирм производилась «по наличию», без проверки по книгам... Такой «порядок» передачи крайне благоприятствовал всевозможным хищениям и обманам. <...> Многие картины совсем не попадали на склады и оказались в руках у бывших собственников. То же, что попадало на склады, расхищалось благодаря почти полному отсутствию какого-либо учета при приемке и хранении».¹⁵

В начале 1921 г. коллегия Наркомпроса «обязала Всероссийский фотокиноотдел провести централизацию всех фотокиноскладов, где в беспорядке валялись национализированные кинофильмы. Наркомпрос предложил сконцентрировать все фотокинодокументальные материалы и сырье на складе №2 по Ново-Басманной улице, а все кинопозитивы — в помещении склада бывшей лаборатории братьев Пате».¹⁶ Однако реализация этого решения оставляла желать много лучшего: «фильмы были размещены в непригодных для хранения помещениях, выдавались в прокат... случайными

¹⁴ Михайлов В.П. История создания... С.45.

¹⁵ Из доклада заместителя наркома внешней торговли РСФСР А.М. Лежавы «Кинематографическая промышленность в России» (10 ноября 1921 г.). История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. С.105-106.

¹⁶ Михайлов В.П. История создания... С.56.

людьми... Действующий фонд и архив не были разъединены, позитивы и негативы хранились в разных помещениях. Организация же учета действующего кинофонда вообще была отложена на несколько лет...».¹⁷

Как известно, не проявляя серьезного внимания к игровому наследию дореволюционного кино, Ленин высоко оценивал пропагандистские и просветительские возможности кинохроники, научно-популярных и учебных лент, даже если последние были созданы при царском режиме или в буржуазных странах. «Еще летом 1917 года в беседе с В. Бонч-Бруевичом он говорил о виденных им в эмиграции фильмах по естественному: «Вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития».¹⁸ Уточним, что в царской России Постоянная Комиссия Народных Чтений при Министерстве народного просвещения имела свою небольшую фильмотеку (порядка 80 фильмов, закупленных в Европе и Америке), фрагментами фильмов из которой иллюстрировались лекции учебного и просветительского характера. Что стало с этой фильмотекой после революции — неизвестно.

Кинохронику, в том числе и дооктябрьского периода, можно было эффективно использовать для создания агитационно-пропагандистских фильмов нового содержания (что и было сделано уже в 1918 г. при создании фильма «Годовщина революции», смонтированного из фрагментов киножурналов «Свободная Россия» и «Кинонеделя»). Вместе с тем, довольно скоро выяснилось, что бесконтрольное, «хищническое» использование негативов редкой хроники приводит к ее невозможной утрате. «Летом 1926 года Главное Управление по делам литературы и издательств (Главлит) через свой Главный репертуарный комитет запретило демонстрацию фильмов «Страницы гражданской войны»... и «На переломе»... представленные в Комитет Госкино «как представ-

¹⁷ Там же. С.62.

¹⁸ История советского кино. В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т.1. С.16.

ляющие историческую ценность, но не имеющие негативов и потому являющиеся униками».¹⁹ В 1926 г. эти фильмы были переданы Главлитом в Центроархив. «Первый правительственный акт, касающийся непосредственно кинофото документов, относится к 1926 году, — свидетельствует В. Магидов в уже цитированной выше книге. — 4 февраля был опубликован декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР «О передаче Центральному архиву РСФСР негативов фотоснимков и кинофильмов, имеющих историко-революционный интерес».²⁰ Далее автор приводит выдержку из протокола заседания Коллегии Центроархива РСФСР, согласно резолюции которого было решено «признать условия хранения кинопозитивов б[ывшего]. Госкино особо неудовлетворительными, препятствующими работе экспертной комиссии по их просмотру. <...> Все кино, а равно указанные фотонегативы концентрировать в Москве в специально устраиваемом хранилище».²¹

Собирание коллекции кино документов под эгидой Центроархива РСФСР — влиятельного государственного ведомства с обширными полномочиями — имело серьезные основания и перспективы. Получив статус архивного документа, кинолента получала и определенные гарантии неприкосновенного, долговременного и систематизированного хранения. К середине 20-х гг. советское государство ощущает острую необходимость в документальном закреплении свершившегося социального переворота, фиксации победных итогов революции и Гражданской войны в экранной летописи новой эпохи, в силу чего создание архивного фонда документальных кино материалов выглядит оправданным, хотя и несколько запоздалым решением (слишком много лент уже погублено варварским перемонтажом и нерадивым хранением, продано за границу, попросту переработано на целлулоид).

¹⁹ Дерябин А. Время собирать... С. 17.

²⁰ Магидов В. Зримая память истории. С. 117.

²¹ Там же. С. 118.



Дзига Вертов — автор выдающихся монтажных экспериментов, в ходе которых «под ножницы» иногда шли негативы уникальной хроники

Как справедливо отмечает киновед А. Дерябин, декрет от 4 февраля 1926 г. имел «огромное положительное значение, которое заключалось в следующем:

1) на государственном уровне признавалось историческое значение документально-хроникальных фильмов и фотографий;

2) запрещалось уничтожение негативов до просмотра их комиссиями Центрархива;

3) открывалась возможность создания первого в мире государственного кинофотоархива».²²

Согласно утвержденной вскоре после этого (1 апреля 1926 г.) межведомственной инструкции по применению данного постановления, фотоснимками и кинофильмами, имеющими историко-революционный инте-

²² Дерябин А. Время собирать... С.24.

рес и подлежащими сдаче Центрархиву РСФСР, признавались «фото- и кионегативы, запечатлевшие *действительные* (курсив мой. — В.М.) события и деятельности общественно-политической жизни (в смысле борьбы народа за власть, революционного быта и советского строительства во всех его отраслях)»²³.

В уточняющем перечне к данной категории относились негативы, «запечатлевшие моменты государственной и общественной жизни, связанные с подготовкой и развитием революционного движения, разложением старой армии и флота, периодом реакции, контрреволюции, побед и поражений демократии и пролетариата, периодом военного коммунизма, моменты политической борьбы и борьбы на экономическом фронте, вооруженных столкновений, стачек, манифестаций, изъятия церковных ценностей, вскрытия мощей, демонстраций, маневров, парадов, выборов, митингов, заседаний, съездов партий, конгрессов Коминтерна, съездов Советов, политических, общественных и научных деятелей, революционных и контрреволюционных организаций, картины революционного и дореволюционного быта и т. п.; группы и портреты деятелей общественно-политической жизни, революции, реакции, контрреволюции и гражданской войны; картины деятельности советских правительственных, административных, военных, судебных и хозяйственных аппаратов; портреты и группы советских деятелей; моменты советской общественности, снимки сооружений, фабрик, заводов, учреждений, памятников, всех сторон советской жизни во всех ее проявлениях»²⁴.

Немаловажно, что принимавший участие в обсуждении этого документа видный деятель большевистской партии, бывший председатель Московского кинокомитета Н.Ф. Преображенский советовал обратить внимание не только на «запечатленную действитель-

²³ Цит. по: Документы из истории РГАКФД (публикация А. Дерябина) // Киноведческие записки, №55, 2001. С.53.

²⁴ Цит. по: Дерябин А. Время собирать... С.29.

ность», но и на «удачные инсценировки»²⁵. Вместе с тем, он решительно возражал против включения в фонд фильмов и фрагментов, запрещенных к производству «зачем нужна Центроархиву всякая дрянь, которая запрещается к постановке и производству?»²⁶. Так или иначе, но 12 октября 1926 г. Коллегией Центроархива было принято решение о создании специального архива для фото- и кионегативов документального характера и строительстве здания для этих целей. Строительство началось в мае 1927 г., на территории бывшего Лефортовского дворца, и в 1928 г. хранилище было сдано в эксплуатацию.

Наряду с кинодокументами, запечатлевшими эпизоды революции и Гражданской войны, в архив был передан значительный фонд дореволюционной хроники. «В архиве были собраны реквизированные во время национализации кинодокументы фирм Дранкова, Ханжонкова, Ермольева, Талдыкина, «Пате», «Гомон» и некоторых других, Скобелевского комитета, а также киноархив царской семьи, который был реквизирован в Царском Селе»²⁷.

Признавая историческое значение данного факта (уникального даже с точки зрения мирового опыта), следует все же обратить внимание на несколько существенных моментов. Во-первых, за рамками архивных фондов оставались любые игровые киноленты.

Во-вторых, серьезное влияние на деятельность Центроархива РСФСР и подведомственных ему учреждений оказывали органы ОГПУ, а затем — НКВД, в непосредственное подчинение которому и переходит Главное архивное управление с 1940 г. Подобная ведомственная принадлежность делала фонды Центрального фотофонокиноархива практически закрытыми для широкого доступа, равно как и исключала любые формы общественного контроля за процессами формирования фондов,

²⁵ Документы по истории РГАКФД... С.48.

²⁶ Там же.

²⁷ Баталин В.Н. Кинохроника в России 1896-1916 гг. Описание киносъемок, хранящихся в РГАКФД. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. С.3.

регламентом их хранения и использования «из-за отсутствия объективных условий для (исследовательской. — *В.М.*) работы кинодокументы дореволюционного периода многие десятилетия не разбирались и хранились в неприкосновенности»²⁸. Нетрудно понять, что подобный закрытый режим хранения кинодокументов позволял производить выборочное их изымание, купирование каких-то кадров или ретушь их отдельных фрагментов — по гласному или негласному распоряжению того же ОГПУ-НКВД, одной из задач которого было «вытравливание» из общественного сознания и массовых источников информации определенных исторических фактов и персонажей. Учитывая, что этот процесс начал набирать силу уже в 20-х гг. (изгнание за рубеж оппозиционной интеллигенции в 1922 г., репрессии против троцкистско-зиновьевской оппозиции в ВКП(б) после XV съезда партии в 1927 г.), в каком-то смысле даже странно, что до нас дошли хроникальные кадры, запечатлевшие опальных политиков или военачальников — того же Троцкого, Зиновьева, Бухарина, Тухачевского и т. д.²⁹

Таким образом, первый государственный депозитарий кинофильмов появился в 20-х гг. в СССР только в форме закрытого ведомственного киноархива, что не учитывало ни всего спектра социальных потребностей в таком учреждении, ни возрастающего значения советского и мирового киноискусства.

* * *

В том, что игровой фильм представлял в глазах советского руководства меньшую ценность, чем кинохроника, и стал объектом архивного хранения позднее последней, есть известная логика. С установлением советской власти основной функцией кинематографа становилась агитационно-пропагандистская работа с массами

²⁸ Баталин В.Н. Кинохроника в России. С.4.

²⁹ Потери, понесенные фондом документов такого рода, безусловно, были, но их объем сегодня едва ли можно определить.

(«кино не самоцель, а сильнейшее орудие борьбы за коммунистическую культуру»³⁰), для ведения которой фонд старого игрового кино был не просто бесполезен, но даже вреден: ностальгию по ушедшему режиму можно было вызвать не только костюмно-историческими лентами, наподобие «Воцарения дома Романовых» Гончарова и Чардынина, но даже какой-нибудь безобидной с первого взгляда комедией, вроде «Приключений Лины в Сочи» Е. Бауэра.

Не случайно, что XII съезд РКП(б) в 1923 г., «отметив возросшую роль кино в жизни народа, указал на опасные последствия демонстрации старых дореволюционных русских и импортных фильмов»³¹. Что же касается фильмов нового, советского производства, то, как известно, немые игровые картины 20-х гг. тоже не рассматривались партийным руководством как бесценный «идеологический капитал». Даже такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, сочетавшие в себе открытый коммунистический пафос и новую киноэстетику, не вызвали восторженной поддержки у высших партийных и государственных лидеров.

Г.В. Александров в статье «Великий друг советской кинематографии» (1939 г.) упоминает о просмотре Сталиным «Броненосца «Потемкин»: «В 1926 году Иосиф Виссарионович просмотрел «Броненосца «Потемкин». С.М. Эйзенштейн, Э. Тиссэ и я были бесконечно счастливы, узнав, что товарищ Сталин дал нашей работе положительную оценку»³². Однако, как отмечает Е. Громов в своей книге «в приветствии Сталина к пятнадцатилетию советской кинематографии (опубликовано в «Правде» 11 января 1935 г. — *В.М.*) не упоминается ни «Броненосец «Потемкин», ни «Мать» Пудовкина, а только работа Васильевых»,³³ т. е. фильм «Чапаев».

³⁰ Лозунг «Ассоциации революционной кинематографии» (АРК).

³¹ История советского кино. Т.1. С.29.

³² Александров Г. Великий друг советской кинематографии // Искусство кино, 1939 №12. С. 22.

³³ Громов Е. Сталин: власть и искусство. М.: Республика. 1998. С. 193.



*«Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна — шедевр,
проданный за границу в оригинале*

«Октябрь» заслужил горячие положительные отзывы Луначарского, понравился Н.К. Крупской, но не вызвал подобной реакции у тех представителей кремлевского руководства, кто играл решающую роль в определении культурно-идеологических приоритетов — прежде всего у того же Сталина. По воспоминаниям Г. Александрова, 7 ноября 1927 г. Сталин появился в монтажной, где Эйзенштейн и Александров заканчивали чистовой монтаж материала о фильме «Октябрь», и после просмотра материала на экране сделал категорическое заключение: «Картину с Троцким сегодня показывать нельзя»³⁴.

В статье Л. Козлова «Как быть с историей?» («Киноведческие записки», №8, 1990 г.) убедительно доказывается, что данный эпизод — чистый вымысел Александрова

³⁴ Александров Г.В. Эпоха и кино. М., 1976. С.79.

(в своей первой версии воспоминаний, датированных 1962 г., режиссер утверждал, что Сталин предлагал Эйзенштейну убрать из картины... Ленина). Это, впрочем, не опровергает того факта, что Сталин решительно не желал видеть Троцкого в фильме об октябрьских событиях.

Из прокатного варианта картины Троцкий был убран (правда, не в 1927 г., а несколькими годами позднее), однако дело было не только в этой одиозной для Кремля фигуре. Фильм «Октябрь» носил в целом характер патетического манифеста, созданного к тому же по законам «интеллектуального кинематографа». Его сложные («эстетские») монтажные построения были не всегда понятны даже образованной аудитории, не говоря уже о массовом зрителе. «Пресса и вообще вся наша общественность хотя и отмечают значительные художественные достижения, все же в общем встретили картину сдержанно. <...> Сборы по театрам средние», — писал Эйзенштейну и Александрову директор кинофабрики «Совкино» И.П. Трайнин³⁵.

Достаточно прямолинейно судивший о киноискусстве, Сталин вместе с тем правильно понимал, что идейно-политический потенциал фильма зависит не столько от его коммунистической ангажированности, сколько от его способности адаптироваться к особенностям массового, народного сознания, стать «народным мифом». Идеями и художественными достоинствами «Потемкина» могли восхищаться такие разные по мировоззрению люди, как советский искусствовед В. Шкловский и министр нацистской пропаганды Й. Геббельс, но не рабоче-крестьянская масса в тысячах городов и сел Советской России.

При всей неординарности прокатной судьбы «Брононосца «Потемкин» или «Октября», премьеры которых действительно стали событиями государственного масштаба, эти фильмы нельзя было назвать, пользуясь современной терминологией, «народными хитами». Их копии не расходились «нарасхват» от Мурманска до Камчатки, а негативы не объявлялись национальным

³⁵ История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. С.124.



«Октябрь» — идеология, еще не ставшая «историей для масс»

достоянием. В этой связи показательно, что, не сумев изготовить дубль-негатив «Потемкина», в Германию продали его оригинал, и, после замечаний цензуры, режиссером Ф. Ютци совместно с приехавшим в Берлин

С. Эйзенштейном была смонтирована новая версия фильма, позднее вернувшаяся в СССР. Обращает на себя внимание и то, что в постановлении Совета Народных Комиссаров РСФСР «Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кинодела в РСФСР» от 12 июля 1928 г., делающем основной акцент на развитии киносети, ни слова не говорится о мерах по сохранению действующего или вышедшего из обихода фильмофонда³⁶.

Отношение к игровому фильму существенно изменилось с приходом звука в кино. В СССР, так же, как и во всем мире, зритель довольно быстро отдал предпочтение озвученным картинам, и, хотя немые версии звуковых фильмов продолжали появляться в прокате вплоть до самой войны, уже к середине 30-х гг. фильмы с отсутствием звука стали восприниматься как художественно неполноценные. Политическое руководство страны также не могло не оценить преимущества звукового кинематографа. «Рубеж 30-х (и звук не в последнюю очередь) изменит приоритеты мирового экрана: он станет повествовательным, актерским, общедоступным, — отмечает М. Туровская. — ... Перефразируя известный постулат Роланда Барта... главную операцию соцреализма можно будет называть «превращением идеологии в историю»³⁷.

Звук не только позволял более просто и доходчиво «рассказывать истории» зрителю. В отличие от «неподатливого» изображения, чье буквальное, объективное содержание часто не разрушалось даже монтажом, звучащее слово (в форме диалога или, тем более, закадрового комментария) позволяло дать любой сцене субъективную окраску, направить зрительское восприятие в строго-заданном русле, усилить идеологическую направленность визуального материала. Не меньшей степенью воздействия на зрителя обладала и музыка, звучащая за кадром или

³⁶ История отечественного кино. Документы, мемуары, письма. С.85—89.

³⁷ Туровская М. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени / В сб.: История страны. История кино. М.: Знак, 2004. С.209.

в кадре, исполняемая героями песня. Не случайно, что во время кремлевских просмотров в 1935—1937 гг. Сталин уделял так много внимания этому художественному компоненту фильма — и в игровом кино, и в хронике³⁸.

Нельзя забывать и о том, что прокатная база советского кино в середине 30-х гг. составляла более чем 30 тысяч киноустановок, в то время как на момент выхода «Броненосца «Потемкин» она не достигала и 10 тысяч. Иными словами, это был уже совсем другой кинематограф. И для зрителя, и для государства звуковой игровой кинофильм начала 30-х значил намного больше, чем его немой предшественник середины 20-х — и с точки зрения количественного охвата аудитории, и по его месту в досуге масс, и по агитационно-пропагандистским возможностям.

Вместе с тем, переориентация всей системы кинематографии на производство и прокат звуковых фильмов отозвалась весьма болезненным резонансом на наследии немого кино. Негативы и фильмокопии, хранившиеся разрозненно и бессистемно, стали подвергаться утилизации и просто выбрасываться за ненадобностью (надо, однако, отметить, что аналогичные процессы проходили и в других странах, с высоко развитым кинопроизводством). Примечательно, что синхронно с этим в СССР осуществлялась «чистка» библиотек (было списано и уничтожено множество ценных научных и художественных изданий, религиозной литературы и др.) и музейных фондов.

Видный советский педагог и историк кино профессор С.В. Комаров в своих воспоминаниях рассказывает о том, как ему по чистой случайности удалось получить для зарождающейся фильмотеки ВГИКа коллекцию немых фильмов из Политехнического музея, предназначенных для утилизации «всего более 800 частей, примерно 600 названий»³⁹ (факт датируется 1932 г.). Другая значительная коллекция немых фильмов была обнаружена Комаровым в Донском монастыре.

³⁸ См.: Киноведческие записки, №62, 2003. С. 139, 152, 156, 157.

³⁹ Комаров С. Жизнь длиною в век. М.: ВГИК, 2000. С. 18.

«Как-то Григорий Моисеевич Болтянский... сказал, что А. Ханжонков, уезжая в Крым, оставил на хранение свой киноархив в одном из московских монастырей... Вилесов (сотрудник фильмотеки ВГИКА, впоследствии работавший в Госфильмофонде. — *В.М.*) выяснил, что в башне Донского монастыря лежит много железных коробок. Пишем настоятелю письмо с просьбой передать фонд фильмов ГИКу. Ответ — молчание. Обращаемся в милицию и добиваемся проникновения в башню Донского. Действительно, там лежат коробки с фильмами. Но в каком состоянии! <...> Все перемешано, в ос-



Заповедник кино

Игорь ГРИГОРЬЕВ, кинорежиссер

ДОКУМЕНТ ЭПОХИ

Для меня Госфильмофонд — это возможность окунуться в природу кинематографа, найти какие-то его основы, истоки, увидеть то, что наработано им за долгие годы. Думаю, к этому надо обращаться постоянно, особенно, учитывая то, что в последнее время взгляд на игровое кино изменился — как ни странно, его стали рассматривать как документ эпохи, запечатлевший жизнь людей, в нашем сознании игровое кино потихоньку начинает превращаться в документальное (особенно это касается фильмов немого периода), и его вполне можно использовать, как документ.

За прошедшие годы я сделал много картин на архивном материале. Особенно интересной была работа над последними — «Цветы времен оккупации» и «Похождения Иосифа, сына сапожника», а также над фильмами «Великая Отечественная» (с участием Берта Ланкастера) и «Кровь на снегу».

В 20-серийной «Великой Отечественной» мы впервые после Ромма использовали знаменитую немецкую хронику. Это был 1980 год. Когда показывали наш фильм, вся страна, буквально, замирала перед телевизорами.

Та научная работа, которую ведет Госфильмофонд, «наполняет душой» документы и фильмы, которые там хранятся. Это важно.

А что касается недостатков — жаль, что коллекция Госфильмофонда немножко замкнута и так удалена от Москвы. Было бы неплохо, если бы его картотека находилась в Москве, или ею можно было бы пользоваться с помощью Интернета. Все архивы мира уже помещают аннотации в Интернете. И совсем необязательно ездить куда-то, чтобы найти то, что тебе нужно. Хорошо бы и перенять опыт американских архивов, которые давно уже делают подписку и по видеокаталогу рассылают своим подписчикам кассеты с определенными фильмами.



Такие фильмы, как «Бесприданница» (1912 г.), обнаруживали на складах вторсырья

новном негативная пленка, разборка 730 коробок продолжалась долго и завершилась уже после войны в Госфильмофонде»⁴⁰.

Но, как вспоминает Комаров, «был и еще один источник пополнения фильмотеки — битая пленка. В те годы восстановлением изношенных фильмов прокатные конторы не занимались, эту пленку продавали на гребешки. Частные мастерские скупали фильмы, смывали эмульсию, переплавляли в листы, оттеняя красками «под крокодила», и делали гребни. А фильмотека ВГИКа стала скупать отдельные неплохо сохранившиеся части. Нам удалось сохранить таким образом более трех тысяч названий. Единственная проблема — не было помещения для хранения. Нам предлагали здание церкви за городом, без отопления. В прессе появились статьи в защиту фильмотеки ГИКа... Прислал письмо Анри Ланглуа, который мечтал создать

⁴⁰ Комаров С. Жизнь длиною в век. М.: ВГИК, 2000. С. 18.

французскую синематеку. Желая уколоть правительство, которое ему не отпускало кредита на это, он опубликовал статью о том, что в СССР большевики создали первую в мире фильмотеку»⁴¹. В итоге фильмотека осталась при ГИКе, который в то время занимал бывшее здание ресторана «Яр» на нынешнем Ленинградском проспекте.

Утверждение о том, что вгиковская фильмотека была первым мировым опытом в создании коллекций такого рода, можно признать излишне категоричным. Дело даже не в более ранних зарубежных прецедентах, а в отечественных источниках, из которых формировалась вгиковская фильмотека. На один из них указывает С. Гинзбург в своем труде «Кинематография дореволюционной России». «Собранию игровых дореволюционных фильмов положил начало также Г. Болтянский, подготавливавший в середине 20-х годов открытие киномузея Наркомпроса РСФСР и готовивший для него коллекции. Переход кинематографии из ведения Наркомпроса РСФСР в ведение «Совкино» помешал открытию киномузея. Собранные Г. Болтянским и работавшим вместе с ним В.Е. Вишневым коллекции фильмов в течение целого ряда лет находились в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ) и Всесоюзном Государственном институте кинематографии (ВГИК)»⁴². Сам С.В. Комаров в одной из своих довоенных публикаций, признает, что организацией киномузея «впервые занялась Государственная академия художественных наук. Она собрала значительное количество ценных фильмов и негативов. Однако отсутствие... ассигнований, а также и недостаточное внимание со стороны производственных и общественных организаций привели к тому, что фильмоархив ГАХН в течение долгого времени не пополнялся. В 1933 этот архив передан ГИК»⁴³.

⁴¹ Цитируется по рукописи, хранящейся в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд России».

⁴² Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. С.12.

⁴³ Комаров С. Нужна полноценная фильмотека // Киногазета, 1934, №53. С.1

Вместе с тем, в отличие от своих предшественников фильмотека ВГИКа стала, пожалуй, первым отечественным примером практически действующей киноколлекции, предназначенной для учебных, научных и творческих целей. «Фильмотека насчитывает до 500 названий полнометражных и короткометражных фильмов советского и зарубежного производства. Фильмы эти характеризуют развитие киноискусства с 1895 г. Основные творческие течения западной кинематографии представлены фильмами ведущих мастеров...» (далее перечисляются имена ведущих режиссеров США, Франции, Германии, в основном 1920-х гг. — *В.М.*), «из советской продукции фильмотека располагает полным комплектом фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, некоторыми работами фэкссов и др. мастеров»⁴⁴. Как весьма важное доказательство практической ценности вгиковской фильмотеки, следует признать упомянутые Комаровым факты ее использования рядом известных советских режиссеров — Роммом, Александровым, Птушко, отсматривавшими фильмотечный материал в ходе своей работы над фильмами.

Признавая значимость вгиковского опыта, надо все же отметить, что он имел ограниченные масштабы. В той же статье 1934 г. Комаров пишет, что большинство собранных в его коллекции картин «имеют низкий процент годности, так как подбирались из битой пленки»⁴⁵, не налажено систематическое пополнение фонда и — по-видимому, самый большой вопрос — нет специального здания фильмохранилища.

Немаловажно, что упомянутой выше работе Комарова по розыску «захоронений» старых фильмов предшествовала его встреча с С.М. Эйзенштейном, во время которой режиссер настоятельно указал на необходимость создания коллекции лучших фильмов отечественного и мирового кино, выразившись следующим обра-

⁴⁴ Комаров С. Нужна полноценная фильмотека // Киногазета, 1934, №53. С.1.

⁴⁵ Там же.



С.В. Комаров и Г.М. Болтянский стали создателями первых советских фильмотек

зом: «У живописи есть музеи, у музыки — консерватории, у драматургии — театры, а у кино? Помните... фильмы — это ключи истории»⁴⁶.

Склонный к афористическим формулировкам и умевший поднять любую частность на высоту энциклопедического обобщения, Эйзенштейн и на этот раз вынес свой вердикт по очень важной, фундаментальной проблеме кинематографа. Вместе с тем, у его беспокойства были и вполне конкретные основания. С монополизацией проката звуковым кино, судьба недавних немых шедевров советского киноискусства становилась непредсказуемой. Фильмотеки на киностудиях, технически примитивные и не систематизированные, отнюдь не гарантировали долговременную сохранность произведенной ими продукции. Можно было вспомнить и про печальный опыт фильмотеки Совкино, получившего в декабре 1926 г. от ликвидированного Госкино самую большую в СССР коллекцию фильмов (преимущественно кинохроники). «Вся она (а это более полутора милли-

⁴⁶ Комаров С. Жизнь длиною в век. С.16.



С.М. Эйзенштейн: «Фильмы — это ключи истории»

онов метров пленки, или от двух с половиной до пяти с половиной тысяч фильмов!), как дрова в сарае, была свалена без какого-либо учета в помещении объемом 12 кубических сажень. По существующим тогда нормативам для хранения такого количества пленки требовалось в 33 раза больше пространства; естественно, фильмы находились в плачевном состоянии»⁴⁷.

Однако, по большому счету, беспокоиться о судьбе своих творений должны были не только режиссеры немых картин, но и создатели совсем новых звуковых фильмов. И не только режиссеры, но и прокатчики, и руководители киноотрасли. Дело в том, что рост числа киноустановок потребовал соответствующего увеличения количества печатаемых фильмокопий, что в свою очередь привело к дополнительному износу оригинал-негативов и резкому ухудшению их качества. По-видимому, не только и не столько под влиянием требований творческих работников, но, прежде всего, в результате анализа

⁴⁷ Дерябин А. Время собирать... С.30.

прокатной деятельности, в Постановлении об организации Главного Управления кино-фото-промышленности, принятом СНК СССР 11 февраля 1933 г., есть указание о том, что данному Управлению предписывается организовать Всесоюзную фильмотеку («хранилище контрольного экземпляра всех выходящих в Союзе ССР кино-картин»⁴⁸). В течение 1933 г. практических подвижек в этом вопросе достигнуто не было, и год спустя, весной 1934 г., аналогичная формулировка попадает в Постановление СНК «Об улучшении работы и развитии советской кинематографии»: «14. ГУКФ'у широко развернуть научно-исследовательские работы по вопросам творческим и кинофототехники в направлении: а) организации и экономики производства фильмов, с созданием опытного научно-исследовательского центра с кино-музеем; б) создании Всесоюзной фильмотеки всех фильмов...»⁴⁹.

Решающий импульс для поисков выхода из тупиковой ситуации был дан из Кремля. В 1934 г. кремлевские кинопросмотры, организуемые руководителем ГУКФ Б.З. Шумяцким по прямому распоряжению И.В. Сталина, становятся регулярной практикой. В ходе этих просмотров, на которых, кроме Сталина, присутствуют первые лица партии и государства (К.Е. Ворошилов, В.М. Молотов, Л.М. Каганович, М.И. Калинин, Н.С. Хрущев, Л.П. Берия и др.), высказываются замечания по идейно-политическим и художественным аспектам конкретных картин, а также более общие соображения о современном состоянии советской кинематографии или творчестве отдельных режиссеров, актеров, композиторов. Проведение подобных просмотров никак нельзя считать всего лишь формой досуга государственной элиты или прихотью вождя⁵⁰. «Кино представлялось генсеку сугубо государственным искусством, которому

⁴⁸ Цит. по: копия, хранящаяся в музее Госфильмофонда. Ф. «Всесоюзное фильмохранилище».

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ В те же годы проведение подобных кинопросмотров для своего ближайшего окружения практикует и Гитлер.

нет равных по силе психологически концентрированного воздействия на большие коллективы людей. Он полагал совершенно необходимым программировать советское кино, диктовать ему свою волю», — отмечает Е. Громов⁵¹. Добавим, что уже в конце 20-х гг., на XV съезде ВКП (б), Сталин в политическом отчете ЦК формулирует для кинематографа весьма амбициозную, хотя и не реальную, экономическую задачу: «Я думаю, что можно было бы начать постепенное свертывание водки, вводя в дело, вместо водки, такие источники дохода, как радио и кино»⁵².

Известно, что любимейшим фильмом Сталина был «Чапаев» Г. и С. Васильевых. По свидетельству Шумяцкого, Сталин только в 1935—1936 гг. посмотрел эту картину 38 (!) раз⁵³. Причины такой незаурядной симпатии вождя к данному конкретному фильму весьма убедительно раскрыл Е. Громов в книге «Сталин: власть и искусство»:

«С конца 20-х годов Генеральный секретарь, разгромив партийную оппозицию, планомерно занимается «исправлением» истории Гражданской войны, героями которой зачастую слыли бывшие соратники Троцкого или просто неугодные хозяину военные деятели. Василий Чапаев ни к тем, ни к другим не принадлежал. ...Стилистически картина Васильевых тяготела к реалистически-документальной манере, причем в ней не имелось сколько-нибудь серьезных бытовых и военных неточностей, чего Сталин не терпел в искусстве. Он всегда был чувствителен к актерским работам. Тут они, в первую очередь Борис Бабочкин в центральной роли, превосходны и ориентированы на реалистическую традицию. <...> Авторы искренне и увлеченно мифологизируют своего героя. Относительно скромный по военным успехам красный командир... магической силой кино возводится на мраморный пьедестал. И в то же время герой остается «своим», близким, легко узнаваемым для

⁵¹ Громов Е. С. Сталин: власть и искусство. С. 182.

⁵² Партия о кино. Сб. под ред. Н. А. Лебедева. — М.: Госкиноиздат, 1939, С. 42.

⁵³ Киноведческие записки, №62, 2003. С. 169.

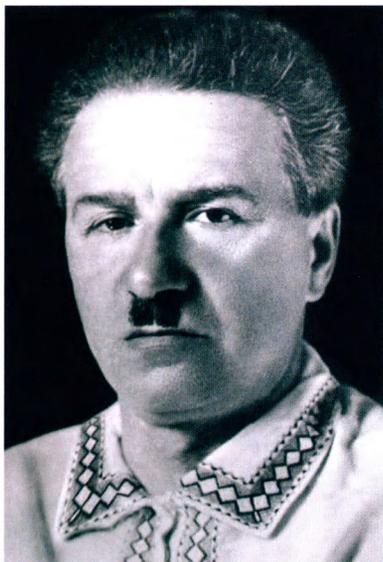


В 1935 г. афиши «Чапаева» были расклеены по всей стране, но его негатив быстро пришел в негодность

миллионов зрителей. Это — герой не идеальный, но несущий идеальное начало, образ-пример, образ-маяк»⁵⁴.

К этому нельзя не добавить, что почти восторженное отношение Сталина к фильму братьев Васильевых получило существенную дополнительную подпитку в виде сообщений о всенародном прокатном успехе Чапаева. «Чапаева посмотрит вся страна!» — провозглашал заголовок «Правды» от 21 октября 1934 г., и в этих словах был не плакатный императив официальной пропаганды, а скорее реалистический прогноз, основанный на первой волне зрительских откликов. Безусловно, Сталину польстило, что его личная оценка предвосхитила массовые зрительские симпатии того самого народа, воздействию на умы и сердца которого он придавал такое большое значение.

⁵⁴ Е. Громов. Сталин: власть и искусство. С. 194.



Б.З. Шумяцкий — начальник Главного управления кино- и фотопромышленности и ответственный за кремлевские кинопросмотры

Однако, как можно судить по ходу событий, ситуация с «Чапаевым» приняла обидный и почти непредвиденный оборот. Оригинал негатива, с которого уже сняли 72 копии (и должны были снять еще не один десяток копий в будущем) стал резко терять свои кондиции. В упомянутых выше записях Шумяцкого нет указаний на то, что Сталин был недоволен качеством проекции «Чапаева» во время своих кремлевских просмотров, но вполне возможно, что, если и сам он не выражал недовольства, то подобные жалобы до него доходили. Иначе нельзя объяснить то, что в декабре 1935 г. Оргбюро

ЦК ВКП (б) выносит постановление «О кинонегативном фонде», центральным моментом которого становится бедственное положение с негативом фильма «Чапаев».

После короткой преамбулы, констатирующей, что «негативный фонд на кинофабриках находится в совершенно неудовлетворительном состоянии, негативы из производства выходят уже со значительным количеством повреждений и дефектов, а хранение негативов поставлено плохо»⁵⁵, авторы документа переходили непосредственно к положению с негативом «Чапаева». «Негатив картины «Чапаев» был выпущен из производства с рядом технических дефектов. Вследствие плохой промывки на негативе выступил фиксаж. В процессе массовой печати состояние негатива еще более ухудшилось, что вызвало

⁵⁵ Здесь и далее цит. по: РГАСПИ. Ф17, оп.114, д.722, л.94-96.

необходимость отправления его для регенерации за границу. После исправления...негатив находится на общем складе в условиях, не обеспечивающих его сохранность».

Постановляющая часть документа любопытна тем, что перечень серьезных мер по наведению порядка с негативным фондом советского кино в масштабах всей страны предваряется категорическим распоряжением в духе приказов о внутреннем распорядке заводского клуба или общежития: «хранить негатив картины «Чапаев» в специальном сейфе в ГУКФе под личной ответственностью т. Шумяцкого, без разрешения которого никто доступа к негативу не должен иметь». К числу особо ценных негативов, подлежащих хранению в особом режиме, были отнесены также следующие позиции:

1) Хроникальные и документальные съемки и кадры с участием Ленина и Сталина.

2) «Юность Максима».

3) «Крестьяне».

4) «Аэроград».

5) «Счастливая юность».

6) «Борьба за Киев».

7) «Последний маскарад».

8) «Герои Арктики» («Челюскин»).

9) «Поход Сибирякова» («Два океана»).

Даже самый поверхностный анализ этого списка убеждает в том, что составлен он был по простейшему конъюнктурно-политическому принципу (в подавляющем большинстве это те фильмы, которые, судя по записям Шумяцкого, получили одобрение Сталина и его окружения на кремлевских просмотрах). В этой связи неудивительно, что к особо ценному наследию были отнесены такие хроникально-документальные фильмы, как «Счастливая юность» и «Борьба за Киев», не утвердившиеся в анналах истории отечественного кино, зато за бортом остались десятки шедевров «главного калибра».

Впрочем, в других пунктах постановляющей части документа намечена действительно серьезная и эффективная программа мер по сохранению кинофонда. В частности, пунктом 5 предусматривается:

«б) массовую печать, за исключением 12—15 контрольных, лавандровых и экспортных копий, производить исключительно с дубльнегативов, а оригинал негатива после снятия лавандровой⁵⁶ копии хранить в запломбированном виде, как неприкосновенный фонд;

в) хранение всего негативного фонда сосредоточить при наиболее крупных кинофабриках (Москва, Ленинград, Киев, Одесса, Тифлис, Ташкент), построив оборудование и вполне приспособленные хранилища, имеющие автоматическую регулировку температуры и влажности;

г) для хранения особенно ценных художественных, а также хроникальных и документальных фильмов, имеющих особую историческую ценность, предложить ГУКФ'у построить в 1936 г. центральное хранилище негативов в Москве, с привлечением иностранной консультации. ГУКФ'у в месячный срок представить в СНК СССР проект постройки этого хранилища» (выделено мной. — В.М.).

Согласно пункту 6 предполагалось «провести паспортизацию всего негативного фонда, подобрать и привести в полный порядок контрольные копии негативов, установив порядок тщательного хранения наряду с негативами, также и контрольных копий».

В контексте истории киноархивного дела, безусловно, главного внимания заслуживают подпункты «в» и «г» пункта 5. В разграничении функций хранения негатива между кинофабриками (киностудиями), где должна содержаться основная масса негативов, и «центральным хранилищем в Москве», сберегающем «особо ценные» фильмы, видятся отнюдь не технико-экономические соображения (экономия средств, использование уже имеющегося оборудования и помещений, близость к производственной базе и т. д.), а концептуальные мотивы определения культурно-политических приоритетов.

В точке зрения партийных аппаратчиков 30-х гг., полагавших, что произведения кинематографа могут быть

⁵⁶ Лавандровая (англ. lavender) — в дальнейшем употреблении «лавандовая» или «лаванда» — первая «страховая» фильмокопия, отпечатанная непосредственно с негатива.

классифицированы в соответствии с некоей иерархией («особо ценные» и «мало ценные»), была своя логика. Уникальные музейные коллекции (Эрмитаж, кремлевская Оружейная палата), были сформированы по принципу «искусства для высочайшего потребления». Можно напомнить, что Лувр во многом обязан своими художественными коллекциями Людовику XIV и Наполеону, а Дрезденская галерея — Августу III. Всесоюзное хранилище негативов могло стать «кинематографической Оружейной палатой», экспонаты которой отбирались бы по прямому указанию генсека и его сподвижников по политбюро после кремлевских просмотров. Однако уже здесь избранная система отбора давала сбой. В середине 30-х гг. советская киноиндустрия начала постепенно наращивать объемы выпуска звуковых фильмов. На экраны стало ежегодно выходить порядка 50 игровых картин, не считая мультфильмов, хроникально-документальных лент, киножурналов и другой кинопродукции. Сталин, смотревший фильмы, как правило, два раза в неделю, явно не мог и не



Заповедник кино

Иван ДЫХОВИЧНЫЙ, кинорежиссер

ЗДЕСЬ ЛЮБЯТ, ХРАНЯТ И СМОТРЯТ КИНО

В Госфильмофонде любят, хранят и смотрят кино, несмотря ни на что, несмотря ни на какие времена.

Я не очень люблю учиться теоретически, для меня важна практика, и тут каждый мой приезд я мог общаться с пленкой, что для меня бесценно. И еще одна очень важная вещь — это совершенно не официальное место. Стоит избушка, в ней — монтажные столы, все как-то очень по-человечески. А ведь кино и все, что с ним связано, и должно быть человеческим. Его задача — нести ту самую свечку, о которой Андрияша Тарковский говорил.

Как только Госфильмофонд станет технологическим центром, он станет совершенно другим, хотя, наверное, это необходимо, но для меня тогда пропадет его очарование. Для меня — это подушка, к которой в самый трудный момент можно прильнуть, это воздух, которым можно дышать. А чего ему не хватает? Наверное, финансовых возможностей, надо, конечно, его поддержать, чтобы он не разваливался. Поддержать людей, которые здесь работают. Сколько же можно жить на одном энтузиазме?

считал нужным отсматривать все эти картины. Соответственно, полномочия по отбору «особо ценного» кинофонда должны были быть делегированы каким-то иным лицам или органам. Кому? Шумяцкому или ГУКФ'у, которые не раз становились объектом разносной критики? Ветеранам партии или «проверенным товарищам из ЦК», плохо представлявшим не только эстетическую природу, но и производственные аспекты кинематографа? Судя по постановлению, это было никому не ясно.

Зато уже очень скоро стало ясно, что хранить основную массу негативов на складах киностудий — при их действующих технических, финансовых и кадровых возможностях — практически нереально. Отчитываясь перед ЦК о выполнении принятого постановления, Шумяцкий мог сообщить только то, что «постройка и оборудование приспособленных негативных хранилищ при наиболее крупных кинофабриках СССР предусматриваются *в планах их реконструкции*» (курсив мой. — В.М.). Планы по обустройству Центрального кинохранилища в пределах Москвы (на территории недавно отстроенного «Мосфильма», на Потылихе) также оказались утопией. Концентрировать огромные запасы горючей киноплёнки, воспламенявшейся легче бензина, на территории огромного производственного комплекса, в черте городской застройки было бы преступной ошибкой.

В качестве вынужденного компромисса по согласованию с Московским областным исполкомом комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов был избран участок территории «лесов местного значения» площадью 139 га в Михневском районе Подмосковья, расположенный в 50 км от столицы, около станции Белые Столбы⁵⁷ между Московско-Курской железной дорогой и Каширским шоссе, что и было зафиксировано в соответствующем постановлении Мособлисполкома, датированном 2 марта 1936 г. Некоторое недоумение вызывает то, что

⁵⁷ Как утверждают краеведы, название «Белые Столбы», закрепившееся не только за станцией, но впоследствии и за Госфильмофондом, связано с высокими белыми столбами, установленными в качестве ориентира при рубке просеки для полотна железной дороги со стороны Вострякова.

в тексте данного постановления планируемый к строительству объект обозначен не как центральное хранилище кинонегативов (или государственное фильмохранилище), а как «экспериментальный институт и фабрика «Техфильм» Главного управления кино-фотопромышленности».

Объяснить этот факт надо, по-видимому, следующим образом. К моменту принятия решения Мособлисполкома о строительстве объекта в Белых Столбах вариант размещения фильмохранилища на территории Мосфильма еще не был окончательно отвергнут. В начале января 1936 г. Шумяцкий еще обращается с письмом к Молотову с просьбой «надавить» на Моссовет — с тем, чтобы последний поскорее утвердил проект реконструкции Мосфильма с целью «постройки на этой территории запроектированного фильмохранилища»⁵⁸. Что же касается михневского участка, то там первоначально предполагалось построить экспериментальный институт (в дальнейшем — завод) ГУКФ, кинокопировальную фабрику, киностудию «Союзтехфильм», способную ежегодно выпускать 75 (!) полнометражных звуковых картин оборонно-инструктивного жанра и — возможно — фильмохранилище⁵⁹. Смета этого комплекса должна была составить 143 миллиона рублей — по тем временам, весьма значительные средства.

Подобный максимализм был весьма характерным для тех лет явлением. Можно вспомнить, что именно в декабре 1935 г. Шумяцкий вышел в правительство с проектом создания на Черноморском побережье СССР «киногорода» — аналога американского Голливуда, который неоднократно обсуждался в беседах со Сталиным⁶⁰ в 1935—36 гг. Социалистический киногород в Крыму должен был превзойти Голливуд, «Мосфильм» — построенную по указанию Муссолини киностудию «Чинечитта». Однако уже к концу 1936 г., по мере ухудшения внут-

⁵⁸ ГАРФ, ф.Р-5446, оп. 18, д. 2670, л.3-4.

⁵⁹ См. протокол совещания у зам.начальника ГУКФ Усиевича от 22.07.1936 г. — РГАЛИ, ф.2456, оп. 1, ед. хран. 176.

⁶⁰ Киноведческие записки, №62, 2003. С. 153, 169.

ри- и внешнеполитической обстановки и необходимости мобилизации всех ресурсов для нужд военной промышленности, об этих амбициозных притязаниях пришлось забыть: СНК не нашел денег не только для киногорода⁶¹, но даже для экспериментального завода и «Техфильма». Зато в дебатах о месте размещения Всесоюзного фильмохранилища была поставлена точка — под этот объект решили отдать участок в Белых Столбах.

Реальный ход строительства, начавшегося летом 1936 г., довольно быстро перечеркнул максималистские планы. В районе выбранного участка слишком близко залегали грунтовые воды, вследствие чего пришлось отказаться от сооружения подземных складов. Отсутствие инфраструктуры, нехватка строительного оборудования, недоработки в проектной документации, сокращение финансирования непозволительно замедлили темпы стройки, первая очередь которой (три фильмохранилища, административный корпус, жилой дом, объекты системы тепло-, водо- и энергоснабжения) должна была быть закончена к январю 1937 г. Комиссия партийного контроля, проверявшая в июне 1936 г. ход выполнения постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинонегативном фонде», сделала крайне неутешительные для ГУКФ выводы, однако признала необходимость принятия дополнительных мер по материально-техническому обеспечению и финансированию строительства.

2 февраля 1937 г. СНК СССР принимает постановление № 189-43с «О государственном фильмохранилище», в котором предписывается «в кратчайший срок» построить «государственное фильмохранилище возле станции Белые Столбы», «оборудовать в нем и к 1-му июня 1937 г. пустить в эксплуатацию специальные камеры для хранения... негативов и лавандров по особому списку»⁶². В совершенно секретной части постановления было указано о выделении немалой по тем временам суммы в инвалю-

⁶¹ По первоначальной смете, около 400 миллионов рублей.

⁶² ГАРФ, ф. Р-5446, оп. 1, д. 490, л. 128.

те (почти 170 тысяч долларов) на приобретение «специальных камер и сейфов» для оборудования фильмохранилища, а также дополнительного лимита в размере 1 миллиона рублей для «сооружения жилищ персонала Государственного Фильмохранилища в Белых Столбах»⁶³. Спустя две недели (17 февраля 1937 г.) вопрос «О государственном фильмохранилище», среди прочих, выносится на повестку заседания Политбюро ЦК ВКП (б). В протоколе, подписанном Сталиным, фактически повторяется резолюция СНК о необходимости пустить фильмохранилище в эксплуатацию к 1 июня 1937 г. и выделить дополнительные капиталовложения для постройки жилого дома в размере 1 миллион рублей⁶⁴.

«Это учреждение будет единственным в мире. Америка и Европа до сих пор по существу не занимались разработкой способов хранения фильмов на длительный срок, — уверенно заявлял корреспонденту газеты «Рабочая Москва» заместитель начальника Главного управления кинематографии В. Жилин (несколько опрометчиво, если учесть, что на момент публикации уже были созданы фильмотеки в Швеции, Германии, Великобритании, США и Италии). — Всесоюзное фильмохранилище будет состоять из трех изолированных помещений (первая очередь). В каждом из них — по 200 специально оборудованных шкафов, содержащих по 40 гнезд для хранения рулонов фильмов. Таким образом, в каждом из этих помещений можно будет обеспечить хранение 8000 рулонов. <...> Шкафы для хранения фильмов делаются из негорючих материалов... Каждое гнездо имеет свое смотровое окно для наблюдения за состоянием рулона и снабжается специальным приспособлением, изолирующим гнездо от всех остальных в случае самовозгорания одного рулона пленки. Для поддержания постоянной температуры и влажности воздуха применяется автоматическая аппаратура»⁶⁵.

⁶³ Там же.

⁶⁴ РГАСПИ, ф.17, оп.3, д.983, л.59.

⁶⁵ Хранилище оригиналов кинофильмов // Рабочая Москва, 1937, 2 февраля. С.4.

Бодрый тон газетной заметки не вполне соответствовал реалиям трудного процесса строительства и подготовки к практическому функционированию нового объекта. В первом полугодии удалось закончить строительство лишь одного корпуса хранилища (№2), куда только в ноябре на хранение были приняты негативы фильмов, перечисленных в тексте постановления Оргбюро ЦК ВКП (б) от 2 декабря 1935 г. К началу войны лишь это хранилище было оборудовано описанными в заметке «чудо-шкафами», фильмы в других хранилищах складывали прямо на пол.

При общем штате фильмохранилища в 80 человек, отдел фильмохранения, занимавшийся приемкой, регистрацией и хранением поступавших киноматериалов, насчитывал до войны 6 человек. Для того, чтобы разбирать, описывать и приводить в порядок негативы и фильмокопии, многие из которых были в аварийном состоянии, имеющихся сил было явно недостаточно. Негативы просто регистрировались в специальной книге⁶⁶. Надо добавить, что кадровые чистки и репрессии конца 30-х гг. не миновали и фильмохранилище в Белых Столбах: за период с 1937 по 1941 гг. там сменилось три руководителя (В.М. Богатырев, В.В. Ильин, И.Е. Купчик). В целом на предприятии поддерживалась атмосфера режимного закрытого объекта, одинаково негостеприимно относившегося и к потенциальным «вредителям», и к тем, кто хотел бы воспользоваться фильмокопиями по роду своей профессиональной деятельности. Незадолго до начала войны (март 1941 г.) комплекс Всесоюзного фильмохранилища состоял из трех зданий для хранения фильмов (из них полностью построено и оборудовано было только хранилище №2), жилого дома для сотрудников, временной электростанции, административного корпуса (где одновременно размещался цех печати, помещение для реставрации пленки и ОТК), гаража и клуба с «красным уголком».

⁶⁶ К сожалению, первые книги учета, которые могли бы стать ценными историческими источниками, были по неясным причинам уничтожены при подготовке к эвакуации.



В.В. Ильин и И.Е. Купчик. Фото первого директора фильмохранилища В.М. Богатырева найти в архивах не удалось

В том, что Всесоюзное фильмохранилище, даже в таком его варианте, было создано и начало функционировать, надо видеть серьезный положительный результат. Как показала упомянутая выше проверка Комиссии партийного контроля, хранение негативов непосредственно на киностудиях было совершенно бесперспективным. Негативы не паспортизировались, содержались как попало и выдавались случайными людьми. Не меньше претензий вызывали условия хранения в «Центроархиве» и Институте Ленина, где аккумулировались «особо ценные» негативы. «Совершенно нетерпимо содержание негативов в «Центроархиве». В складах невероятная сырость, влажность достигает 100%. Большое количество коробок покрыто ржавчиной. В самом худшем складе хранятся самые ценные негативы — Ленина, Сталина и др. После 28 года негативы «Центроархив» не принимает, ибо их некуда класть. <...> В Институте Ленина негативы хранятся в герметически закрытом сейфе... такое хранение вредно для негатива»⁶⁷. При том, что в только

⁶⁷ РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, дело 722, лл. 126-138.

что отстроенном фильмохранилище (склад № 2) в Белых Столбах условия содержания тоже были далеки от совершенства, там хотя бы видели в хранении негативов свое единственное и главное дело, требующее научного подхода и высокой степени ответственности.

Важно отметить, что уже в 1938 г. фонды фильмохранилища начинают принимать не какие-то «избранные» или «особо ценные» фильмы, но практически всю кинопродукцию, выпускаемую советскими киностудиями. Примечательно, что в августе 1940 г. Всесоюзное фильмохранилище передается в подчинение Главному Управлению массовой печати и кинопроката Комитета по кинематографии СССР, что обеспечивает его более надежную и органичную связь с кинокопировальными фабриками. После присоединения к СССР Западной Украины и Западной Белоруссии в 1939 г., Бессарабии и Буковины и прибалтийских государств (Литвы, Латвии и Эстонии) в 1940 г. в Белые Столбы начинают поступать киноматериалы с присоединенных территорий. Получив заключение специальной экспертной комиссии в Москве (в состав последней входил С.М. Эйзенштейн), эти материалы — в основном, позитивные копии американских и европейских фильмов — также принимаются на хранение.

Более того, в фильмохранилище стали аккумулироваться «секретные» и запрещенные для проката картины, что уже совершенно противоречит изначальной концепции «золотого сталинского фонда». Еще до войны там появляются такие картины, как «Моя родина» (1933 г.) А. Зархи и И. Хейфица, «Кара-Бугаз» (1935 г.) А. Разумного, «Прометей» (1935 г.) И. Кавалеридзе, «О странностях любви» (1936 г.) Я. Протазанова, «Отец и сын» (1936 г.) М. Барской, «Закон жизни» (1940 г.) А. Столпера, и др., некоторые из которых (как, например, «Моя родина») снимаются с экрана по прямому указанию Сталина. В одном из документов по итогам проверки нового фильмохранилища упоминается, что «для сохранения секретных фильмов речь



«Моя родина» А. Зархи и И. Хейфица была положена на «полку» по личному указанию Сталина

может идти только о складе №2. В секции можно будет использовать несколько шкафов для хранения секретных фильмов»⁶⁸.

Начавшаяся война прерывает процесс становления новой киноорганизации на самом начальном его этапе. Из трех построенных фильмохранилищ нормативный режим хранения соблюдался только в одном (№2), в двух других отсутствовали подполье и потолок, вентиляция; коробки с фильмами зачастую складировались прямо на пол, многие из них были даже не просмотрены и не систематизированы. Тем не менее, фильмохранилище в Белых Столбах уже имеет статус важного государственного объекта, и его имущество готовится к эвакуации. 22 октября 1941 г. издается соответствующий приказ по Главкинопрокату, и в начале ноября упакованные в деревян-

⁶⁸ «Замечания по обследованию фильмохранилища «Белые Столбы» с целью выяснения возможности скорейшей его загрузки» от 26 мая 1938 г.



*Г.А. Авенариус заложил основу
зарубежной коллекции
Госфильмофонда*

ные ящики киноматериалы отправляют по железной дороге на восток страны. Несмотря на крайнюю спешку и критическую ситуацию на фронте (немцы уже под Москвой!), удается вывезти все негативы. Основными базами для эвакуируемого фонда становятся киностудии Новосибирска, Свердловска, Казани. По воспоминаниям ветеранов, фильмы вывозили также в Тбилиси.

В официальных источниках нет свидетельств о том, что в процессе эвакуации какая-то часть фонда пострадала

при транспортировке или не дошла в пункт назначения. В одном из своих выступлений по проблемам истории кино (Венеция, 1946 г.) Ж. Садуль утверждал, что «летом 1941 года оригинальный негатив «Потемкина» погиб недалеко от Москвы вместе с поездом, который увозил в эвакуацию часть киноархивов из Госфильмофонда»⁶⁹, однако это явно легенда, апокриф, донесенный до великого историка мирового кино кем-то из советских кинематографистов.

Возвращение фонда происходит лишь в 1945 г. По свидетельству одного из ветеранов фильмохранилища, Т.А. Молочко, чьи воспоминания хранятся в музее Госфильмофонда, «в 1945 г. прибыл основной фонд фильмоматериалов из г. Новосибирска в двух товарных ваго-

⁶⁹ Цит. по: *Жорж Садуль. Материалы, методы и проблемы истории кино // Киноведческие записки. №28, 1995. С..136.*

нах... Весь фонд был вручную перенесен в помещения фильмохранилищ, разобран и скомплектован». Можно уточнить, что коробки были отгружены без соответствующей тары, рассыпью, многие из них раскрылись при перевозке, и все же в короткий срок (в течение года), благодаря усилиям всего двух сотрудниц, А.А. Фельдбах и М.Н. Евтушенко, весь отечественный фонд был приведен в порядок и инвентаризирован.

Вместе с тем, новые поступления в отечественный фильмофонд не прекращались и во время войны. Если судить по книгам учета, в 1944 г. произошло заметное пополнение фонда немых русских картин (из ВГИКа и других источников), поступали новые картины из Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, Тбилисской, Ташкентской и других киностудий.

Однако самый крупный массив новых поступлений приходит не с востока, а с запада. По окончании войны в распоряжение советской оккупационной администрации попадает фонд Рейхсфильмархива в Бабельсберге, насчитывающий несколько тысяч наименований фильмов. Задача реквизиции этого трофейного фонда и отправки его в СССР была возложена на Г.А. Авенариуса. Георгий Александрович Авенариус родился в 1903 г., в 30-е гг. преподавал историю мирового кино в Киевском киноинституте, затем во ВГИКе, в годы войны работал редактором и старшим консультантом Комитета по делам кинематографии и Союзинторгкино. Прекрасно ориентируясь в наследии мирового киноискусства и зная иностранные языки, он вполне соответствовал порученной ему миссии.

В конце 1945 г. в Москву из Германии прибыли два вагона с трофейными фильмами (кроме того, часть берлинской коллекции, 97 грузовых мест, была доставлена самолетом). На станции Белые Столбы в условиях зимнего бездорожья выгруженные вручную фильмы пришлось перевозить небольшими партиями на санях. Не менее сложной была задача первоначальной систематизации этого фонда. Как вспоминает ветеран Госфиль-

мофонда Ю.М. Грязнов⁷⁰, «Авенариус собрал бригаду из первых сотрудников иностранного отдела, это были в основном переводчики — они привели в порядок эту «кашу». Всем фильмам дали порядковые номера и расставили по полкам в фильмохранилище».

Неудивительно, что работа велась в авральном режиме. Авенариус с утра до позднего вечера не выходил из просмотрового зала, где механики, как на конвейере, заряжали в проекционные аппараты рулоны с пленкой. Не хватало не только времени, но и места для хранения. По предварительной договоренности вместе с фильмами из Германии должны были вывезти и стеллажи, но это сделать не удалось, в результате коробки складировали на полу, где придется.

Зато, как вспоминает Грязнов, «уже с 1946 г. трофейные фильмы стали появляться в прокате. Первым из таких фильмов был немецкий цветной фильм-ревью «Девушка моей мечты» (1944 г.) режиссера Георга Якоби».

Можно добавить, что фильмы из трофейной коллекции продолжали выходить во всесоюзный прокат и в начале 50-х гг. и даже становились его бесспорными лидерами, четыре серии трофейного «Тарзана», по посещаемости опередили «Незабываемый 1919-й», ныне благополучно забытую ленту Михаила Чиаурели во славу вождя⁷¹.

В качестве итога всему сказанному отметим, что, еще не вступив на порог своего второго десятилетия, новый государственный киноархив подвергся серьезным историческим испытаниям. Обретя налаженный алгоритм формирования в самом конце 30-х, национальная киноколлекция могла быть безвозвратно утеряна в первый год войны. Оперативная эвакуация фонда позволила избежать сколько-нибудь значительных потерь. Однако и его непредвиденное многократное увеличение привело к значительным проблемам.

⁷⁰ Цитируется по рукописи, хранящейся в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

⁷¹ Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль-Д. 1998. С.410.

Глава



*РОЖДЕНИЕ
ГОСФИЛЬМОФОНДА*





Резкое увеличение поступивших на хранение фильмов потребовало серьезных качественных преобразований во всех структурах Всесоюзного фильмохранилища. В своем прежнем качестве оно, конечно, тоже действовало и развивалось. Несмотря на практически полное отсутствие специального оборудования для реставрационных работ, за 1946—1947 гг. было отремонтировано значительное количество ценных негативов отечественного кинофонда, в том числе фильмов «Чапаев», «Мать», «Великий гражданин», «Юность Максима» и «Возвращение Максима», «В людях». Однако негативы фильмов прошлых лет приобрели большую усадку, изменился шаг их перфорации, из-за чего крайне усложнился процесс копирования и реставрации.

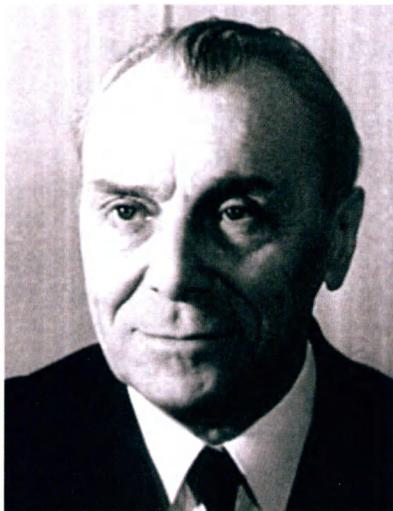
В 1946 г. директором Всесоюзного хранилища стал Виктор Stanisлавович Привато — опытный и энергичный хозяйственник, работавший в системе советской кинематографии с 1925 г. Благодаря его усилиям был укомплектован штат опытного кинопроизводства, которое с 1948 г. перешло на двухсменную работу. К работе по изучению и систематизации фонда кроме Г.А. Авенариуса были подключены В.Д. Ханжонкова (вдова А.А. Ханжонкова, хорошо ориентировавшаяся в фонде его фильмов), В.Е. Вишневский — один из крупнейших историков и систематизаторов раннего отечественного кинематографа. Жизнь и работа стали налаживаться. Можно отметить даже тот факт, что с 1944 г. при фильмохранилище стало действовать подсобное хозяйство Комитета по делам кинематографии

СССР, благодаря которому удалось несколько улучшить обеспечение сотрудников продовольствием — овощами, молоком, мясом.

Однако изначальный статус, структура, функции фильмохранилища в Белых Столбах спустя всего десять лет после начала его деятельности выглядели серьезно устаревшими и не соответствовали его потенциалу. Для обслуживания многократно увеличившегося фильмофонда были нужны новые штаты, новые объемы финансирования и материально-технического снабжения. В структуре фильмохранилища появились научные подразделения. К счастью для сокровищницы отечественного киноискусства потребность в серьезных изменениях чувствовали и «внизу», и «наверху».

После войны Сталин продолжает свою практику частных просмотров, чередуя отечественные и зарубежные картины. Как считает Е. Громов, «на советских фильмах Сталин, вынося им оценки, скорее работал, чем отдыхал. Отдыхом ему служили главным образом зарубежные ленты, которые и привозились для того, чтобы кремлевский хозяин мог отвлечься, развлечься. Особенно это практиковалось после войны, когда в Москву хлынул поток трофейных картин»¹. Вполне допуская последнее, надо все же добавить, что для Сталина, который в конце 40-х гг. практически уже не покидает Москвы, зарубежные фильмы являлись еще и мостом, соединяющим Кремль с «большим» миром, дающим вождю чувство сопричастности с жизнью других стран и народов. Телевидения тогда в Кремле не было. Конечно, имелась кинохроника, документальные фильмы, но порой незамысловатый и далекий от жизненных реалий игровой фильм лучше доносил дыхание эпохи и передавал типы людей, чем самая достоверная хроника. Ко всему прочему, не стоит исключать и того, что на примерах иностранных картин Сталин так же выносил свои суждения о «плохом» и «хорошем» кинематографе, как он это де-

¹ Громов Е. Сталин: власть и искусство. С.238.



В.С. Привато — первый директор и основатель многих лучших традиций Госфильмофонда



В.Д. Ханжонкова вернула к жизни уникальный фонд русского дореволюционного кино

лал во время просмотра советских картин. Придавая большое значение искусству манипулирования сознанием масс, он не мог не оценить в голливудских фильмах их свойство быть мифологией XX века.

После войны Сталину неоднократно привозили трофейные фильмы из Белых Столбов (даже печатали специальные титрованные копии). Но этого было вполне достаточно, чтобы развивать и укреплять подмосковное фильмохранилище: восстановленные и размноженные в десятках копий трофейные картины давали казне солидные доходы. В эпоху послевоенного малокартинья, когда прокату приходилось бороться за рост посещаемости с десятком-полутора новых отечественных лент, это было настоящим «вторым фронтом».

Летом 1948 г. министр кинематографии СССР И.Г. Большаков обращается в ЦК ВКП(б) и Министер-

ство государственного контроля СССР с развернутыми предложениями по преобразованию Всесоюзного фильмохранилища в Государственный фильмофонд.

Характеризуя фонд хранящихся в Белых Столбах киноматериалов и отмечая его «громадную культурно-политическую, историческую и материальную ценность», Большаков делит его на две основные категории: «советский фильмофонд» и «трофейный фильмофонд».

«Советский фонд» правильнее было бы назвать «отечественным», так как в него включались и фильмы дореволюционного периода.

«По состоянию на 15/VIII-48 г. фонд этот включает:

- а) негативов дореволюционных фильмов — 200;
- б) негативов немых советских фильмов — 209;
- в) негативов звуковых советских фильмов — 533;
- г) лавандовых копий — 699;
- д) позитивных копий — 609;
- е) контратипов — 145;

ИТОГО: 2395 копий»².

Как видно из этой статистики, за недолгий период существования фильмохранилища в нем была собрана лучшая в мире коллекция русского и советского кино, чей объем сопоставим с национальными коллекциями в крупнейших европейских синематеках. Однако статистика по отсутствующим позициям не менее впечатляет:

«... на фильмохранилище недостает 1106 оригинальных негативов немых художественных фильмов, т. е. по немым фильмам советского производства имеется лишь 11% оригинальных негативов.

По негативному фонду звуковых советских фильмов недостает 110 оригинальных негативов.

Значительный % имеющихся негативов требует частичной или полной реставрации».

За статистикой следует лаконичное резюме (почти в эйзенштейновском стиле):

² Здесь и далее документ цитируется по: РГАЛИ, ф. №2456, оп. №4, ед.хран. №144.

«Воссоздание лучшего фонда советского киноискусства — важнейшая политическая задача.

Выполнить эту задачу Всесоюзное фильмохранилище — не в состоянии.

Для ее выполнения необходима коренная реорганизация системы хранения, восстановления и дальнейшего пополнения советского фильмофонда».

Характеристика иностранного (трофейного) фонда занимает большую часть документа — почти 3 страницы:

«В него вошли фильмы, полученные из освобожденных районов Западной Украины и Белоруссии (1939 г.), из Прибалтики и Бессарабии (1940 г.), трофейные фильмы, переданные Министерству частями Красной Армии во время Отечественной войны (1941—1945 гг.), фонды немецкого государственного киноархива (Рейхсфильмархив). <...>

... По состоянию на 15 августа 1948 года в фильмофонде трофейных фильмов Министерства кинематографии СССР, не считая хроникально-документальных фильмов (кинохроника), числится 10 669 названий, в том числе:

- 1) Полнометражных звуковых — 3730;
- 2) Короткометражных звуковых — 1913;
- 3) Цветных короткометражек и мультипликационных фильмов (цветных и черно-белых) — 834;
- 4) Немых — 2336;
- 5) Негативов — 1856;

ИТОГО: 10669».

Весьма любопытен список, классифицирующий национальную принадлежность этого фонда. В нем представлены картины 28 стран (3544 названия). Почти половина из них атрибутированы как американские (США) — 1531 название. По вполне понятным причинам очень много немецких картин (906), неплохо представлена Франция (572), несколько хуже Англия (183). На удивление мало итальянских (42) и особенно шведских (11) фильмов, зато неплох фонд японского кино — 49 названий.



«Понизовая вольница» (1908 г.) В. Ромашкова — первый игровой фильм русского кино, сохраненный Госфильмофондом

Как не без гордости заключает министр кинематографии, данный фонд «представляет на сегодняшний день наиболее полное в мире и во многих случаях уникальное собрание кинофильмов, значительно превышающее по объему парижскую «Синематеку», а также собрание римского института «Люче», Британского киноинститута и Нью-Йоркского киномузея <...> Культурно-историческая ценность фильмофонда также очень высока: в нем представлены фильмы, отражающие основные этапы развития киноискусства за пятьдесят лет его существования, начиная с 1895 года.

Помимо художественных, в фонде имеются этнографические и научно-популярные фильмы по самым различным отраслям знания, а также хроникальные фильмы, в которых отражены важнейшие события мировой истории за последние три десятилетия».

С помощью этой красноречивой информации Большаков, можно считать, решил свою первую задачу — убедил тех, кому был адресован этот документ (а написан он был на имя начальника Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.Т. Шепилова и министра Государственного контроля СССР Л.З. Мехлиса) в ценности тех культурных сокровищ, которые попали в Белые Столбы. Однако надо было решить и «задачу №2» — доказать, что в данный момент состояние этих сокровищ почти не отличается от выброшенного на свалку хлама и требует срочных мер по спасению.

«Фонд трофейных заграничных фильмов в подавляющем большинстве состоит из фильмокопий, долгое время бывших в прокате и имеющих низкий % технической годности. Многие фильмы имеются лишь в дублированных копиях, другие — снабжены титрами на различных языках, многие фильмы имеются в нескольких копиях, но копии эти не идентичны; получены они из разных стран, где они были в каждом отдельном случае по-разному сокращены, смонтированы, дублированы и субтитрованы. В малых странах Европы — многие фильмы (особенно американские) сокращались на 10—15%, чтобы сократить продолжительность киносеансов. Поэтому путем механического соединения нескольких фильмокопий восстановить поврежденные копии невозможно.

Необходима длительная и крайне трудоемкая работа по реставрации и комплектованию из нескольких имеющихся экземпляров — одного полноценного, а также работы по контратипированию единственных экземпляров.

Для обеспечения сохранения трофейного фильмофонда (насчитывающего на 15/VIII-48 г. свыше 30 000 000 метров, или свыше 100 000 отдельных частей), необходимо вести большую работу по систематическому увлажнению старых фильмокопий, постепенному переводу фильмофонда на ацетатную (негорючую) пленку и пр.

Выполнение этой задачи — вне возможностей всесоюзного фильмохранилища, которое *по существу является лишь фильмоскладом* (здесь и далее по документу курсив мой. — В.М.)».

Повторим, что документ был направлен в высокие инстанции на пороге осени 1948 г. (он датирован 28 августа), однако далее излагаются соображения и предложения, в которых улавливаются «оттепельные» веяния середины 50-х гг.

«Фильмофонд Министерства кинематографии СССР может быть использован в качестве базы для большой культурно-просветительной, научно-исследовательской и научно-учебной работы, в частности для всестороннего изучения киноискусства, его истории и теории.

Однако, для реализации этого необходимо систематически вести работу по восстановлению, научной обработке и дальнейшему пополнению фонда новыми фильмами, в первую очередь фильмами выпуска последних лет.

Проведение этой работы немыслимо без создания на базе всесоюзного фильмохранилища специального научно-исследовательского учреждения. В ряде европейских стран (Франция, Англия, Чехословакия, Италия), а также в США, подобного рода фильмофонды хранятся в фильмотеках научно-исследовательских организаций. Так, во Франции фильмотека существует с 1926 г., в Италии — с 1925 г., в Англии — с 1933 г., немецкий государственный киноархив был организован в 1935 г.»

В датах создания европейских фильмотек референты министра порядком напутали (Французская синематека была образована только в 1936 г., «Рейхсфильмархив» — не в 1935, а в 1934 г., в то время как Национальная кинобиблиотека в Лондоне — в 1933; коллекция Марио Феррари в Милане стала Итальянской синетемой лишь в 1935 г.), однако не это главное. Намного важнее, что создатели документа такого высокого уровня совершенно пренебрегают такими понятиями как «коммунистическое воспитание трудящихся», «отражение борьбы мирового рабочего класса и прогрессивного человечества за свои права», «распространение в мировом искусстве идей Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина» и т. д. Нет даже прагматических соображений об

использовании трофейного фильмофонда для целей текущего советского кинопроката. Зато в качестве главных аргументов фигурируют задачи «культурно-просветительной, научно-исследовательской и научно-учебной работы, изучения киноискусства, его истории и теории». Заявляя о необходимости «создания на базе всесоюзного фильмохранилища специального научно-исследовательского учреждения» авторы документа позволяют себе сослаться на опыт капиталистического Запада. Безусловно, в своих ориентирах на общегуманистические ценности и мировые концепции подхода к культуре и искусству руководство советской кинематографии не выступало «дерзким одиночкой». Надо помнить о том, что приток художественных раритетов из Германии, прежде всего из Дрезденской галереи, привел к существенной ревизии во взглядах на цели и задачи деятельности советских музеев, библиотек, архивов, да и культурной политики в целом. Но то, что кинематограф, самый политизированный вид искусства (особенно в конце 1940-х гг.) мог выступить здесь как провозвестник нового отношения к мировой культуре, в частности, к опыту западного киноискусства, следует отметить особо.



Заповедник кино

Алексей БАЛАБАНОВ, кинорежиссер
НАСТОЯЩИЙ ИСТОЧНИК

Госфильмофонд — это лучшее хранилище фильмов в нашей стране. Там всегда можно найти то, что тебе нужно, как наше, так и зарубежное. Есть совершенно уникальные негативы, огромное количество зарубежной хроники. Я сам несколько лет работал с роликами «Дойче вохеншау» и многими другими зарубежными, в том числе американскими и английскими, хроникальными журналами. Для документального кино Госфильмофонд — настоящий источник. Не даром сегодня телевидение так часто обращается к его материалам.

И еще — там хорошая, теплая атмосфера, я любил туда ездить, когда работал ассистентом (приезжал иногда по несколько раз в год), до сих пор люди там меня помнят — редакторы, монтажницы...

Изложенные в письме министра кинематографии функции новой организации на базе всесоюзного фильмохранилища представляют собой, по сути, стратегическую программу деятельности киноархива нового типа, и поэтому их имеет смысл процитировать практически полностью:

«Министерство кинематографии СССР считает целесообразным создание в непосредственном подчинении Министерству *научно-исследовательской организации «Государственного фильмофонда»*, в функции которого будет входить:

1. Научная обработка отечественного фильмофонда (составление технических паспортов на каждую фильмокопию, составление развернутой сюжетно-тематической и фильмографической аннотации на каждый фильм, составление каталогов и справочников).

2. Научная обработка заграничного фильмофонда (с тем же перечнем, что и в п. 1. — *В.М.*).

3. Хранение фильмофонда.

4. Изучение технического состояния фонда.

5. Реставрация имеющегося в наличии негативного и позитивного фильмофонда.

6. Подготовка исходного негативного материала для повторной печати.

7. Создание на базе имеющегося негативного фонда фильмотеки образцовых (эталонных) копий советских кинофильмов.

8. Дальнейшее пополнение фонда путем получения обязательных копий, а также путем систематического обмена с фильмотеками и киномузеями других стран, а также путем приобретения отдельных экземпляров кинофильмов.

9. Подбор фильмотечного материала для научно-исследовательской, научно-учебной и производственной работы в учебных заведениях и студиях, входящих в систему Министерства кинематографии СССР.

10. Научная разработка методики долголетнего хранения и реставрации фильмофонда.

В составе «Государственного фильмофонда» будут следующие отделы:

- 1) Отдел научной обработки отечественного фильмофонда;
- 2) Отдел научной обработки заграничного фильмофонда;
- 3) Научно-технический отдел с экспериментальной лабораторией и реставрационной мастерской;
- 4) Фильмохранилище».

Оценивая документ с позиции сегодняшнего дня, можно предъявить к нему некоторые претензии (например, почему в разделе функций ничего не сказано о популяризаторской и культурно-просветительской работе; почему функция пополнения фондов ограничена только киноматериалами, а не более широким перечнем документов, изданий, кинематографических раритетов и т. д.). Но даже в свете этих сегодняшних требований изложенную в документе стратегическую программу (которую, уточним, надо сопоставлять не с концепцией 2000-х гг., а все того же 1938 г.) надо признать в полном смысле революционной. Ведь даже в принятом 4 июля 1945 г. «Положении о всесоюзном фильмохранилище» в разделе «функции» ни разу не употребляется слово «научный», а режим хранения подразделяется на «долгосрочный» (для «особо ценного фонда») и «временный» (для всех прочих материалов).

Реакция на предложения Большакова последовала достаточно быстро. 28 сентября 1948 г. в комиссию ЦК ВКП(б) по подготовке решения «О всесоюзном фильмохранилище» поступил отчет проверяющей группы, куда вошли высокие чиновники Министерства Госконтроля СССР, Главного архивного управления МВД СССР, Министерства кинематографии СССР и МГБ СССР³. В целом в этом отчете была воспроизведена статистика, выводы и предложения письма Большакова. Особо было отмечено, что все три хранилища перегружены (при рас-

³ РГАЛИ, ф.2456, оп.4, ед. хран.144, л.37—40.



Здание первого административного корпуса Госфильмофонда (конец 40-х годов)

четном объеме хранения в 19 548 коробок там хранится 100 000 коробок), а имеющееся в кинохранилище оборудование «недостаточно эффективно используется для реставрации и поддержания в порядке хранящихся кинофильмов, т. к. нередко загружается побочными заданиями Главкинопроката по восстановлению и печати фильмов для проката. Так, за период январь—август 1948 г. цех печати по заданиям Главкинопроката выпустил 348 800 метров позитивов, лавандовых копий и контратипов»⁴. Последний вывод можно было считать дополнительным аргументом в пользу переориентации новой организации на решение долговременных научных и культурных задач, но не сиюминутных требований кинопроката. Резюме отчета проверки представляет собой

⁴ В пересчете на среднюю стандартную длину игрового кинофильма (2000 м) это составляет более 170 полнометражных фильмокопий.

любопытный для административной практики прецедент, когда, пользуясь кинематографической терминологией, «негатив» становится «позитивом». «Из данных проверки и представленных руководством фильмохранилища документов можно заключить, что существующий аппарат Всесоюзного фильмохранилища не обеспечивает решения возросших задач по учету, хранению, реставрации, научной обработке и использованию накопившегося за последние годы фонда отечественных и зарубежных фильмов...» — казалось бы, суровый приговор, который тут же, благодаря одной, заключительной, фразе меняет свою суть: «отсюда вытекает необходимость реорганизации фильмохранилища во Всесоюзный Государственный фильмофонд...».

4 октября 1948 г. — дата, вошедшая в наши исторические анналы как день образования Госфильмофонда СССР — Совет Министров СССР принимает постановление №3698—1510с «О создании Всесоюзного государственного фонда кинофильмов»⁵. Этот правительственный документ, подписанный Сталиным, положительно восприняв дух и конкретику предложений Большакова, вносит в регламент деятельности новой организации некоторые важные нюансы. Во-первых, Госфильмофонд подчиняется непосредственно Министру кинематографии СССР (что заметно повышает статус и степень оперативной независимости его директора). Во-вторых, Госфильмофонд включается в перечень особо важных объектов промышленности, благодаря чему он получает не только увеличенный (на 35 человек) штат вневедомственной охраны, но и привилегии в плане финансирования и материально-технического обеспечения. Наконец, заметно увеличивается штат его сотрудников (до 155 единиц, не включая охрану), а оклады инженерно-технического персонала приравниваются к окладам ИТР московских промышленных предприятий и научно-исследовательских институтов.

⁵ РГАЛИ, ф.2456, оп.4, ед. хран.144, л.44—45.

Кстати, любопытно, что, начав согласовывать с Молотовым вопрос о новом статусе всесоюзного фильмохранилища, тот же Большаков в качестве первого варианта предложил назвать его «Государственный научно-исследовательский институт по долгосрочному хранению кинофильмов», или «Госнифильм». Смысл такого переименования заключался в том, что по предварительным наброскам главной функцией реорганизованного фильмохранилища должна была стать работа по реставрации старых (нитратных) негативов и разработке оптимальных методов их хранения. Однако в ходе согласований в правительстве от статуса НИИ пришлось отказаться, к тому же для всех стало ясно, что безусловным приоритетом в деятельности новой организации должно оставаться собрание и хранение отечественного кинофонда, как прошлого, так и настоящего времени.

По свидетельству В.Н. Антропова, многие годы возглавляющего отдел научной обработки отечественного фонда, реальное название новому учреждению — «Госфильмофонд» — придумал его первый директор, В.С. Привато. Благозвучное и удобное в употреблении, оно, вместе с тем, весьма точно отображало функциональные особенности комплекса в Белых Столбах. Слово «архив» («киноархив») больше подходило к собранию документов, а не произведений искусства, вдобавок возникала бы потенциальная путаница с кинофотоархивом в Красногорске. Привившееся на Западе слово «синематека» было не вполне органичным для русского языка, к тому же статус синематеки предполагал развитую практику публичных показов. «Фильмотека» имела опыт употребления, но так назывались по преимуществу небольшие, «ведомственные» коллекции фильмов, а не фильмохранилища государственного масштаба.

Основами жизнедеятельности Госфильмофонда становится «Положение о всесоюзном Государственном фонде кинофильмов «Госфильмофонд», подписанное его первым директором В.С. Привато и утвержденное

министром кинематографии СССР И.Г. Большаковым в октябре 1948 г.⁶ На некоторые существенные моменты этого «Положения» надо обратить внимание.

Так, в параграфе 2 части 1 определяется круг кино-материалов, аккумулируемых Госфильмофондом. Это весь негативный и позитивный материал «отечественных художественных, всех цветных, полнометражных научно-популярных, полнометражных хроникально-документальных кинофильмов и зарубежных фильмов»⁷. Тут же в примечании оговаривается, что «короткометражные научно-популярные, короткометражные хроникально-документальные и прочие кинофильмы подлежат передаче в Госфильмофонд по специальному указанию Министра кинематографии СССР в каждом отдельном случае по представлению Главкинопроката». К компетенции Госфильмофонда отнесены «контроль за своевременной и комплектной сдачей киностудиями и копировальными фабриками негативного материала, ... находящихся и поступающих в СССР иностранных фильмоматериалов», а также «подбор всей документации, относящейся к фильмам отечественного производства: актов технического состояния, монтажных листов, разрешений отдела по контролю за кинорепертуаром, отзывов центральной прессы, аннотаций, либретто и рекламных материалов».

Функции ведения учета и картотеки по отечественному негативному фонду и фильмам иностранного производства дополняются двумя немаловажными пунктами. Пункт «к» параграфа 3 предусматривает научную обработку негативного фильмофонда и иностранных фильмоматериалов для научно-исследовательских, творческих и эксплуатационных целей, а пункт «н» — «составление и издание каталога негативных материалов отечественного производства и составление (для служебного пользования) каталога иностранных фильмоматериалов».

⁶ Хранится в копии в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

⁷ По-видимому, следует понимать — «поступающих в СССР зарубежных фильмов».

В «Положении» подробно регламентируются функции главных структурных подразделений Госфильмофонда — отделов научной обработки отечественного и заграничного фильмофонда, технического отдела (он предназначен главным образом для ведения научно-исследовательской и экспериментальной работы в области оборудования опытного производства и технологических процессов: профилактики, реставрации и производства лавандовых копий и контратипов фильмоматериалов с целью продления сроков годности последних), фильмохранилища, опытного производства с отделом технического контроля.

Задачами последнего является профилактическая обработка фильмоматериалов перед сдачей их на долговременное хранение, реставрационная обработка фильмоматериалов в процессе хранения и перед печатью с них дубликатов, печать контратипов для замены отдельных кусков оригинального фильмоматериала, подвергшихся порче или амортизации, перезапись фонограммы в целях улучшения качества и продления срока годности жизни фильма, а также (важно!) *перемонтаж фильмоматериала, подлежащего повторному тиражу*, «согласно указаний отдела контроля за кинорепертуаром Министерства кинематографии СССР». Как будет показано ниже, практика перемонтажа фильмов создаст серьезные проблемы для фонда отечественного кинематографа.

«Инструкция о порядке сдачи, хранения и использования фильмовых материалов отечественного производства во Всесоюзном Государственном фонде кинофильмов»⁸, утвержденная Министром кинематографии СССР 30 ноября 1950 г., определила комплект киноматериалов по каждому фильму, подлежащих сдаче для долговременного хранения. В комплект для черно-белых фильмов входили:

- а) негатив изображения;

⁸ Хранится в копии в музее Госфильмофонда.



«Радуга» (1944 г.) М. Донского — первый советский игровой фильм-лауреат «Оскара», поступивший на хранение в Госфильмофонд

- б) негатив перезаписанной фонограммы;
- в) негатив перезаписанной фонограммы шумов и музыки;
- г) страховая лавандовая копия на 2-х пленках;
- д) позитивная копия;
- е) акт ОТК киностудии о качестве негативов изображения и фонограмм...
- ж) акт ОТК киностудии о качестве страховой лавандовой копии...
- з) акт ОТК киностудии о качестве контрольной копии;
- и) протокол технической комиссии Министерства кинематографии СССР о приеме кинофильма...;



«Она защищает Родину» (1943 г.) Ф. Эрмлера. Копии новых фильмов поступали в фонды эвакуированного фильмохранилища даже в годы войны

- к) монтажный лист;
- л) разрешительное удостоверение Отдела по контролю за репертуаром.

По цветным фильмам этот перечень был еще больше и состоял из 15 позиций.

Вместе с тем, надо отметить, что данная «Инструкция» не предписывала к обязательной сдаче материалы кино- и фотопроб, а также отдельных не вошедших в фильм дублей и фрагментов. Они все-таки будут попадать в Госфильмофонд позднее и станут весьма ценными художественными и историческими свидетельствами.

Возвращаясь к «Инструкции», надо признать, что интерес представляет не только то, какие киноматериалы должны попадать в фонд, но и то, как они могут оттуда выдаваться.

Раздел III («Порядок использования фильмовых материалов, находящихся на долготлетнем хранении в Госфильмофонде») гласил следующее:

«9. Оригинальные негативы, находящиеся на долготлетнем хранении в Госфильмофонде, а в случае отсутствия их — ближайшие заменяющие материалы (лавандовая копия, дубльнегатив или позитивная копия) выдаче из Госфильмофонда не подлежат.



Заповедник кино

Станислав РОСТОЦКИЙ, кинорежиссер

СОХРАНИМ ПАРАД ПОБЕДЫ

Думаю, что Госфильмофонд — одна из самых замечательных организаций, уцелевших в кинематографической разрухе, за что всем, кто к этому имеет отношение, огромное спасибо. Здесь хранятся вещи, которые иначе могли бы давно исчезнуть, и мы стали бы значительно беднее. Сейчас меняется отношение к художникам, творившим в определенное время, и единственный способ убедиться — истинно ли то, что они делали — это посмотреть их фильмы.

Не говоря уже о том, какую огромную историческую ценность имеет большинство картин. Приведу только один пример: мне довелось быть на Параде Победы в Берлине, который состоялся в августе, после окончания Второй мировой войны. Это был Парад объединенных наций — американцы, англичане, русские. Принимал его Георгий Константинович Жуков. Все было заснято на пленку, я сам видел операторов, снимающих происходящее. Но фильмов с этими кадрами потом не было! Понятно, кому съемка не понравилась — главной фигурой ведь на этом Параде был Жуков.

Когда я делал к пятидесятилетию Победы вечер в Киноцентре, то попытался все-таки найти что-то. Оказалось, что в Госфильмофонде есть четыре коробки с парадом! К сожалению, конечно, черно-белые, тогда не снимали на цвет. А все было необыкновенно красиво, масса цветов...

И я уже не говорю о том, как благодарен Госфильмофонду за то, что он сохранил мои работы. Я нашел здесь замечательную копию фильма «Земля и люди», который до этого безуспешно искал на студии и в Госкино. Малышев даже подарил мне кассету с ним.

В наше время все музеи переживают трудности из-за недостатка средств. Ухитриться не только выжить, но и успешно развиваться удастся не каждому. Просто огромная благодарность и руководству, и сотрудникам за то, что они так стойко держат свои позиции, с такой любовью относятся к тому, что делают. Да и сам фестиваль «Белые Столбы» свидетельствует — у Госфильмофонда есть будущее. Безумно интересно то, что на нем показывают, некоторые фильмы для меня были настоящим открытием.

...11. Страховые лавандовые копии кинофильмов, выпущенных после издания настоящей инструкции Госфильмофондом не выдаются.

Страховые лавандовые копии кинофильмов, выпущенные до издания настоящей Инструкции, требующиеся для повторного тиража, выдаются киноорганизациям для временного пользования только с разрешения Министра кинематографии СССР.

Страховые лавандовые копии выдаются лишь при наличии в Госфильмофонде оригинального негатива удовлетворительного качества, в противном случае Госфильмофонд изготавливает и выдает дубльнегативы.

... 13. Срок нахождения страховой лавандовой копии Госфильмофонда в киноорганизации не может превышать одного месяца.

...16. Контрольные копии, хранящиеся в Госфильмофонде, могут быть использованы киноорганизациями в пределах Госфильмофонда в творческих и научных целях, с письменного разрешения Министра кинематографии СССР, в каждом отдельном случае.

17. При наличии соответствующего письменного разрешения (п.16) контрольные копии предоставляются представителям киноорганизации для просмотра на экране или монтажном столе. В случае необходимости в выборочном контратипировании организация передает Госфильмофонду заказ на выполнение этой работы».

Раздел IV определял условия хранения фильмовых материалов, что, в частности, предусматривало:

«... 19. В зависимости от видов фильмовых материалов, последние хранятся отдельно:

а) негативы, имеющие особую ценность, в специальных шкафах-фильмостатах, с изолированным хранением каждого ролика;

б) остальные негативы и лавандовые копии — на стеллажах в существующих боксах;

в) весь остальной фильмовый материал — на стеллажах в общих хранилищах».

Несмотря на новый, повышенный статус Госфильмофонда, лакуны в фонде современного советского кино заполнялись крайне медленно, и в целях ускорения этого процесса 18 октября 1950 г. Совет Министров принимает Постановление №4337—1820с «Об улучшении хранения, реставрации и пополнения фонда советских кинофильмов во Всесоюзном государственном фонде кинофильмов». Отметив сохраняющийся беспорядок в деле передачи вновь выпускаемых фильмов в Госфильмофонд, постановление предписывает «... произвести в трехмесячный срок повторную инвентаризацию советских кинофильмов в киноорганизациях в целях выявления недостающих фильмовых материалов в Госфильмофонде и обеспечить передачу выявленных кинофильмов Госфильмофонду»⁹. В этом же документе говорится о необходимости «обеспечить не позднее I квартала 1951 г. разработки проектного задания по строительству второй очереди зданий Госфильмофонда... предусмотрев в нем расширение кинолаборатории и создание лаборатории цветных фильмов», а также вновь ставится вопрос о месте для строительства (вне территории Госфильмофонда) подземного хранилища для размещения и длительного хранения в нем оригиналов негативов особо ценных кинофильмов».

Под «особо ценным фондом» можно было понимать и подлинные художественные раритеты (оригиналы тех же первых русских фильмов), и кинодокументы «сакрального» политического значения. Однако в отношении последних Госфильмофонду, похоже, перестают доверять. В 1950 г. в Белые Столбы приходит Циркуляр МВД СССР и Министерства кинематографии № 566/01/22—102-а от 12 июля 1950 г., требующий передать на хранение в Красногорский архив «все кинодокументы, отражающие жизнь и деятельность И.В. Сталина»¹⁰. Руководство МВД предпочло сконцентрировать сталинскую хронику в своем закрытом

⁹ Здесь и далее цит. по: РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, ед.хран. 144.

¹⁰ Копия хранится в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».



«Отец Сергей» (1918 г.) Я. Протазанова после реставрации в Госфильмофонде пережил свое второе рождение

архиве и не оставлять ее в фондах Белых Столбов, которые имели определенную тенденцию к превращению в фильмохранилище «светского» характера. Закрывая эту тему, надо сказать, что особое подземное хранилище — ни в рамках Госфильмофонда, ни где-либо еще в СССР так и не было сооружено.

Изъятие небольшой части коллекции (сталинской кинохроники) было исключительным эпизодом, зато пополнение фонда стало устойчивой тенденцией. Помимо поступлений с киностудий, не без заминок, но все-таки проводивших предписанную Совмином инвентаризацию, еще в 1949 г. в Белые Столбы поступает коллекция немого дореволюционного кино из ВГИКа. Ее систематизацией начинает заниматься В.Д. Ханжонкова, благодаря усилиям которой этот крайне запущенный и не атрибутированный массив фильмов постепенно приводится в порядок. Тогда же происходит реставрация немых шедевров Я. Протазанова — «Отец Сергей» и «Пиковая дама».

В 1951 г. заместителем директора Госфильмофонда по научной части становится А.В. Мачерет, известный советский режиссер и сценарист, в годы войны бывший художественным руководителем Ташкентской, а затем Свердловской киностудий, к сожалению, попавший в опалу кремлевского руководства, но сумевший применить свой богатейший опыт в Госфильмофонде. Кроме уже упомянутых исследователей кино старшего поколения (Г.А. Авенариуса, В.Е. Вишневого, В.Д. Ханжонковой) в научные отделы Госфильмофонда начинают постепенно вливаться киноведы нового поколения — Ю.М. Грязнов, М.Е. Зак, Е.Н. Карцева, А.В. Кукаркин, Л.А. Парфенов. В лаборатории появляются квалифицированные инженеры, специалисты в области оборудования и технологии реставрации киноматериалов.

Однако новый кадровый потенциал в значительной степени использовался в старом режиме «закрытого» учреждения. Практически отсутствовали контакты с зарубежными киноорганизациями, не было возможности осуществлять издательско-публикаторскую деятельность, использовать богатейший кинофонд в различных формах культурно-просветительной работы. Режим «секретности» доходил до того, что все работавшие в Госфильмофонде киномеханики давали подписку в отделе кадров о неразглашении названий кинофильмов, показываемых на служебных просмотрах. Для работы с трофейной немецкой кинохроникой каждый сотрудник получал специальное разрешение в особом отделе.

В целом для отечественной кинематографии конец 40-х гг. стал эпохой жесткого давления со стороны высшего партийного руководства и грубого вмешательства в творческий процесс, равно как и в судьбы ведущих кинематографистов. 4 сентября 1946 г. ЦК ВКП(б) принял постановление «О кинофильме «Большая жизнь», где уничтожающей критике подверглись фильмы «Большая жизнь» (2-я серия) Л. Лукова, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Иван Грозный» (2-я серия) С. Эйзенштейна, «Простые люди» Г. Козинцева и Л. Трауберга. Вскоре по-

сле выхода постановления режиссерам указанных выше фильмов был учинен унижительный разнос на заседании Политбюро. Главный вердикт вынес сам Сталин, обвинивший кинематографистов в «безответственности», граничащей с «преступностью». Все подвергшиеся критике картины были положены на «полку» и сохранились для выхода в прокат (уже в конце 50-х гг.) только благодаря передаче их исходных материалов в Госфильмофонд.

Нельзя не отметить и то, что первые годы функционирования Госфильмофонда совпали с началом одиозной кампании по борьбе с «космополитами». В 1949 г. «газеты и журналы обрушивались поклепами на ведущих кинокритиков, кинорежиссеров, других деятелей киноискусства: Л.З. Трауберга, Г.М. Козинцева, Е.И. Габриловича, М.Ю. Блеймана, Н.А. Коварского, Г.А. Авенариуса, Н.Д. Оттена, Н.М. Тарабукина и др. На собрании кинематографистов 28 марта 1949 г. К.М. Симонов, ранее опекавший «космополитов», уже распекал «буржуазных космополитов и эстетов» за то, что они «проповедовали... позорную теорию о том, что якобы духовными прародителями советского киноискусства является американская кинематография, которая начала с декаданса и кончила Ку-Клукс-Кланом»¹¹.

Вполне понятно, что подобный политический климат не мог оказывать стимулирующее воздействие на ведение научно-исследовательской работы с кинофондом, объективное, исторически-непредвзятое отношение ко всему тому наследию мировой культуры, которое оказалось в Белых Столбах, на всестороннее обновление характера жизнедеятельности прежнего фильмохранилища. Условия для этого появляются лишь в середине 50-х гг., с приходом политической «оттепели», оказавшей сильнейшее воздействие на все звенья кинопроцесса в СССР.

¹¹ Галин С.А. Отечественная культура XX века. М.: ЮНИТИ-Дана., 2003. С. 311.



Заповедник кино

*Из воспоминаний ветерана Госфильмофонда
Тамары МОЛОЧКО*

РЕСТАВРАЦИЯ ФИЛЬМОФОНДА

В 1940 году я окончила Казанский техникум киноплёнки и поехала по направлению Главкинопроката на Тбилисскую кинокопировальную фабрику. Тогда я не предполагала, что задержусь там на целых пять лет. Первое впечатление от фабрики и от коллектива было очень приятное. Но не прошло и года, как грянула война. Фабрика благодаря стараниям директора продолжала работать. Печатали для фронта хронику военных дней. Молодёжь проходила подготовку в группах ПВО, дежурили в затемнённом городе, собирали посылки на фронт.

В 1943 году на фабрику из Москвы приехала комиссия во главе с начальником технического отдела Главкинопроката Ф.М. Дорогунцевым. Я разговаривала с ним о моем возможном переводе в Москву. Он обещал пососедействовать, но вызов я получила только в 1944 году.

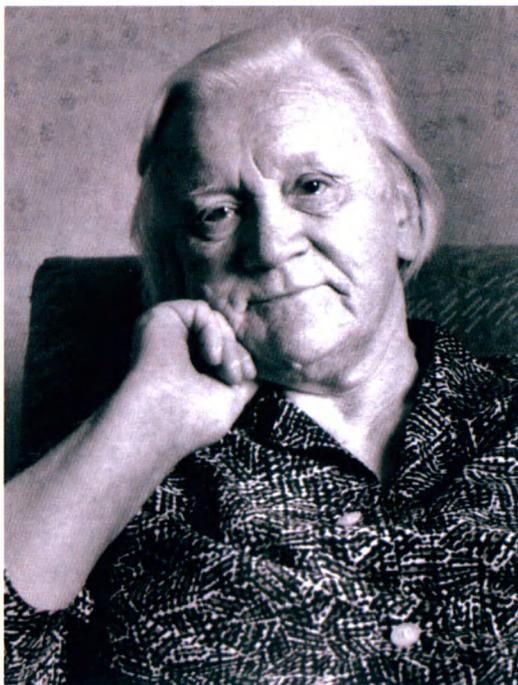
И вот я в Москве. Я обратилась к Г.А. Горнову (начальнику Главкинопроката) и, получив назначение на работу во Всесоюзное фильмохранилище, поехала в Белые Столбы. Добиралась поездом целых два часа. По дороге, к своему удивлению, никого не встретила. Кругом тишина, безлюдье и сугробы снега.

В вестибюле фильмохранилища встретила охрану в полушубках и валенках. Узнав о причине моего появления, сообщили и. о. директора Эдуарду Александровичу Фельдбаху. Он вышел ко мне навстречу, улыбаясь ясными голубыми глазами. Я сразу же поняла, что это доброжелательный человек. Из беседы с ним я узнала, что Всесоюзное фильмохранилище находится в состоянии полного затишья. Нет ни света, ни отопления, и фильмофонд находится где-то в эвакуации. «Не огорчайтесь, — сказал Эдуард Александрович, — зато есть большое желание все восстановить и вернуть к жизни. Наша главная задача — дать свет, я каждое утро еду с бригадой рабочих, и ведем работу на линиях электропередач. А пока пройдемте в дом ИТР, вы познакомитесь с моей семьей».

Я узнала, что его жена, Антонина Александровна, любезная и умная женщина, и двое ее детей, приехали из Казани, где находились в эвакуации с фильмофондом. Теперь обустроились в Белых Столбах. Затем комендант жилфонда Ло-



Т.А. Молочко в течение многих лет возглавляла ОТК Госфильмофонда



А.А. Фельдбах внесла значимый вклад в инвентаризацию и сохранение отечественного фонда

сев определил меня на жилье и даже обеспечил кое-какой обстановкой. Очень скоро, через месяц или два, дали свет, а затем и тепло.

Появились новые сотрудники. В 1945 году прибыл основной фонд фильмоматериалов из Новосибирска в двух товарных вагонах в сопровождении Ирины Оскаровны Вальтер. Она осталась в Белых Столбах и работала контролером ОТК. С прибытием фонда началась оживленная работа по его приведению в порядок.

Под руководством заведующей фильмохранением Антонины Александровны Фельдбах фонд был вручную перенесен в помещения фильмохранилищ, разобран и скомплектован. Каждая коробка открывалась, просматривалась, если нужно, заменялась, и снабжалась новой этикеткой. Затем негативы заняли свое определенное место на стеллажах и в ячейках. Весь фонд был проинвентаризирован в инвентарных книгах и получил отражение в картотеке движения фонда.

Я возглавляла отдел технического контроля. Поступление

фильмофонда потребовало срочного определения его технического состояния. Проверка показала, что большинство негативов нуждается в реставрационных работах. Негативы, как правило, были загрязнены, с царапинами и потертостью, грубыми заплатками, клейками, а также большой усадкой, не соответствующей техническим условиям. Для реставрационных работ во Всесоюзном фильмохранилище не существовало никакого оборудования. Стало известно, что при киностудии документальных фильмов работает небольшая мастерская фильмоматериалов. Договорились со студией, что будем возить негативы в Москву. Я ездила в Москву для приемки и контроля отреставрированных материалов. При контроле составлялся двухсторонний акт технического состояния каждой части негатива. В 1946—1947 годах было отремонтировано значительное количество негативов, например, фильмов «Чапаев», «Мать», «Великий гражданин», «Юность Максима» и «Возвращение Максима», «В людях» и многие другие. В этой же работе по контролю негативов принимала участие Маргарита Ильинична Корешникова — вы-

пускница ЛИКИ, инженер, она работала начальником цеха реставрации и начальником опытного производства. Под ее руководством бригада механиков собрала реставрационную машину из списанных деталей, полученных в НИКФИ.

В 1946 году стало известно, что директором Всесоюзного фильмохранилища назначается Виктор Станиславович Привато — человек серьезный, с большим опытом работы, прекрасный организатор, кроме того, он предпочитал жить в Белых Столбах, в сельской местности, на природе. В Москву ездил только в случае служебной необходимости. Знали мы его хорошо, так же, как и он нас, поэтому никакое мероприятие не обходилось без его участия: была ли это поездка в колхоз, выборы или вечер по случаю праздника.

Вспоминается встреча Нового, 1948 года. Клуба тогда не было, а хотелось встретить Новый год всем вместе. Виктор Станиславович предложил привести в порядок подвал в доме ИТР и там повеселиться. Предложение понравилось. Помещение помыли, подремонтировали, поставили столы, простые скамьи. Как могли, украсили, и получилось очень хорошо. Виктор Станиславович весь вечер был с нами за одним столом, танцевал с нами.

Послевоенные 1945—1948 годы были очень трудные, голодные, но оптимизма и хорошего настроения было хоть отбавляй. Как же! Ведь кончилась война, мы живы, а впереди мирная и прекрасная жизнь. Виктор Станиславович, конечно, понимал наши трудности и старался помочь, чем мог. Прежде всего, он разрешил копать и сажать всем огороды, для чего раздавали сотки земли для посадки картофеля. Из подсобного хозяйства продавали дешевое и очень вкусное молоко. При доме ИТР открыли продовольственную палатку, построили баню. Жили мы, конечно, тесно, по одной комнате на семью. Пищу готовили на керосинках в общих кухнях. Чтобы как-то улучшить наши жилищные условия, Виктор Станиславович предоставил участки земли для постройки индивидуальных домов. Купили три финских дома, в которые расселили несколько семей. Стараниями и хлопотами директора был утвержден проект первого жилого дома, в который мы вселились только в 1968 году. Многие сотрудники получили отдельные квартиры, а другие улучшили свои жилищные условия в старых домах.

Штат предприятия увеличивался с каждым годом. В 1947 году к нам пришел на должность начальника технического отдела с киностудии «Мосфильм» Григорий Германович Двигубский. Инженер с большим опытом работы по обработке негативных материалов, со знанием техники, механики и технологических процессов. Мы, молодые работники, советовались с ним по многим производственным вопросам, тем более, что он был человеком доброжелательным и общительным. При нем была заведена картотека технического состояния негативного фонда. Двигубский поставил задачу налаживания реставрации негативных материалов в условиях Всесоюзного фильмохранилища. Однако нового оборудования ждать было неоткуда. Такие машины не производились даже на заводе КИНАП. Пришлось их самим собирать, конструировать по винтику из старого оборудования, отданного нам киностудиями за ненадобностью.

Двигубский и Корешникова выбрали бригаду механиков, которые под их руководством сделали сначала одну, затем вторую машину для мокрой реставрации эмульсионного слоя негативов. Начальник цеха реставрации не только руководила, но и обучала молодежь новым специальностям: реставратора, монтажни-

цы негативных материалов. Тогда же возникли сложности с производственными площадями. В единственном здании, в котором размещались научные отделы, административно-хозяйственные и производственные цеха, стало очень тесно. Было построено второе одноэтажное здание, куда перевели архив, библиотеку, некоторые другие хозяйственные отделы. В основном же корпусе произвели перепланировку с целью выделения помещения для проявочного и копировального цеха.

Г.Г. Двигубский с большой отдачей занимался организацией проявочного и копировального цеха. Однако было не все так просто, например, негативы фильмов приобрели большую усадку, изменив шаг перфорации, что создавало сложность прохождения негативов в копировальном аппарате. Чтобы обеспечить печать в копировальном аппарате, приходилось вносить в отдельные блоки конструктивные поправки. Вообще, нужно сказать, что работать с фильмоматериалами прошлых лет, неполноценными в техническом состоянии и большой усадкой, было очень нелегко. Выручала высокая квалификация опытных мастеров и мастериц, а также участие и помощь инженерно-технического персонала.

С 1948 года опытное производство перешло с полной нагрузкой на двухсменную работу. Относительно выдачи негативов другим организациям для работы в Москве Госфильмофонд был решительно против, опасаясь за их сохранность и техническое состояние.

4 октября 1948 года Всесоюзное фильмохранилище получило статус предприятия государственного значения и стало называться Госфильмофонд СССР.

Глава



ТЕПЛО «ОТТЕПЕЛИ»





Как известно, одной из важнейших особенностей хрущевской политической «оттепели» стали изменения на «культурном фронте». Во-первых, в сравнении со сталинской эпохой заметно уменьшилась политико-пропагандистская направленность советской культуры. Во-вторых, социалистическая культура стала трактоваться как часть общемировой культуры, в рамках которой существовала и современная культура капиталистического Запада (пусть последняя все так же категорично делилась на «прогрессивную» и «реакционную»). С середины 50-х гг. и в государственной политике, и в общественном сознании все более утверждается идея о том, что советская культура и искусство являются не антитезой «прогнившему» наследию дореволюционной культуры, а органическим продолжением общемировой культурной традиции.

Шедеврам мирового искусства как далеких эпох, так и нового времени, возвращается право быть «эталоном» и «идеалами» в системе эстетических представлений советского человека, а также примерами для подражания в художественной практике. Начавшаяся реабилитация жертв политических репрессий возвращает читателям книги С. Есенина, М. Зощенко, А. Ахматовой, И. Бабеля. Вновь открывается для посетителей экспозиция Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, переведенная перед войной в запасники. Одной из первых проведенных здесь выставок становится выставка шедевров Дрезденской галереи.

В сфере кинематографии «оттепель» принесла, пожалуй, самые впечатляющие плоды. «Наше кино, тяжко контуженное в послевоенные годы очередным разгромным

постановлением ЦК, истерзанное «борьбой с космополитами» и, казалось бы, уже окончательно придушенное «периодом малокартинья», за какие-то два-три года не просто воскресло из небытия... но с места в карьер рвануло куда-то сразу в небеса, стало расти, приумножать свои владенья, набирать силу почти как в волшебной сказке, — отмечает киновед В. Фомин в своей вступительной статье к сборнику «Кинематограф «оттепели». Документы и свидетельства». — ... В кино климат оттепели утвердился гораздо быстрее и основательнее, чем в других сферах общественно-политической жизни и искусства. В силу разных обстоятельств... здесь быстро образовалась зона более теплого, более благотворного для творчества и развития климата. Поэтому и процессы, происходившие в стране и характерные для всех сфер жизни, здесь протекали гораздо более интенсивно, результативно, глубоко»¹.

Приведенный выше вывод станет еще более убедительным, если его дополнить некоторыми статистическими показателями. Известно, что конец 40-х — начало 50-х гг. стали для советского кино периодом «малокартинья»: в 1947—1950 гг. в СССР выпускалось ежегодно 16 полнометражных художественных фильмов, а в 1951 г. и того меньше — шесть². Но уже в 1956 г. на экраны вышло 85 новых отечественных полнометражных картин. Причину столь стремительного роста можно объяснить не только в эмоционально-абстрактных («благотворный для творчества и развития климат»), но и в конкретных экономических категориях: послевоенный кинематограф показал себя весьма рентабельной отраслью народного хозяйства. «Если в 1945 г. средний тираж советского художественного фильма составлял 650 копий, то в 1950 г. — 1700. Каждый из фильмов смотрели от 3—4 до 40—50 млн человек»³.

¹ Кинематограф «оттепели». Документы и свидетельства// НИИ киноискусства. М.: Материк, 1998. С 7.

² Зезина М. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». В сб. История страны. История кино. С. 389—412.

³ Там же.



«Сорок первый» (1956 г.) Г. Чухрая — фильм, где за драмой времен Гражданской войны угадывались либеральные веяния «оттепели»

Именно необходимость увеличения количества выпускаемых картин и сокращения сроков кинопроизводства потребовали серьезных изменений на киностудиях (создания творческих объединений со своими производственными планами и художественными советами, расширения прав директоров киностудий, ослабления бюрократической «узды» со стороны вышестоящих правительственных и партийных инстанций). С другой стороны, на увеличение количества выпускаемых фильмов и разнообразие их репертуара не могли не повлиять демократические процессы, возросшее ощущение творческой независимости художника.

Поставив задачу увеличить доходность киноотрасли, партийно-государственная система была вынуждена

дать большие полномочия профессионалам от кинематографа. Именно этим следует объяснять приток молодых кадров на киностудии, прежде всего режиссеров-постановщиков. «В 1955—1956 гг. состоялось 50 режиссерских дебютов, среди которых были фильмы «Тревожная молодость» А. Алова и В. Наумова, «Школа мужества» В. Басова, «Карнавальная ночь» Э. Рязанова, «Попрыгунья» С. Самсонова, «Чужая родня» М. Швейцера, «Сорок первый» Г. Чухрая, «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева»⁴. Благодаря усилиям крупнейших мастеров советского кино, прежде всего И.А. Пырьева, появляется возможность образования творческо-профессионального объединения кинематографистов — Союза кинематографистов СССР, оргкомитет которого возникает в 1957 г. Получает новое учебное здание и учебную киностудию ВГИК. В 1959 г. создается Бюро пропаганды советского киноискусства, возобновляется проведение Московского международного кинофестиваля. С 1957 г. начинает выходить ежемесячный журнал «Советский экран», массовый тираж которого (200 тысяч) отражает неуклонно возрастающий интерес к кино в самых широких слоях общества.

Кино перестает быть только формой дешевого развлечения особенно в среде научной и творческой интеллигенции, студенческой молодежи. Значительной переоценке и переосмыслению подвергается зарубежное киноискусство. Любознательный и образованный зритель хочет стать активным участником кинопроцесса, говорить с фильмом напрямую, без посредников — впрочем, точно так же хотят общаться со зрителем и кинематографисты. Однако такой посредник продолжал существовать, и его влияние не так уж существенно уменьшилось даже в разгар хрущевской «оттепели».

Безусловно, речь здесь идет о системе партийно-государственного управления советским кинематографом, которая продолжала оставаться важнейшим звеном ки-

⁴ Зезина М. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». С.394.



В «Карнавальная ночь» (1956 г.) Э. Рязанова страна, смеясь, расставалась с некогда всесильными бюрократами сталинского времени

но процесса и в 50-х, и в 60-х гг., и позднее — вплоть до самой «перестройки». Оценивая роль этой системы, надо постараться взглянуть на нее непредвзято. С одной стороны, именно фактор партийно-государственного контроля поднимал развитие кинематографа до уровня серьезной народнохозяйственной задачи и позволял решать как стратегические проблемы общесоюзного масштаба (строительство новых кинотеатров, киностудий, фабрик по производству киноплёнки или выделение воинских контингентов для съемок), так и частные «персональные» вопросы (обеспечение жильем крупного режиссера или персональная пенсия актеру-ветерану). Но, с другой стороны, принцип административно-командного подхода и идеологических императивов распро-



Комсомолец Саша (О. Табаков в фильме М. Швейцера «Тугой узел», 1957 г.) и не думал, что вокруг его колхозного житья затянется такой «тугой узел»

ранялся и на творческую сферу, прежде всего, на вопросы художественного решения каждого конкретного фильма.

В отношении советских фильмов была продолжена практика партийно-государственного «продюсирования» и цензурирования, когда отдельные частности художественно-стилистического характера могли стать предметом категорических возражений не только в Министерстве культуры (впоследствии в Комитете по кинематографии), но и в Отделе культуры ЦК КПСС, и даже среди высшего кремлевского руководства. Сталинская традиция предварительных просмотров еще не смонтированных «вчистую» фильмов была продолжена также Хрущевым и Брежневым.

В этом смысле показательна история с фильмом М. Швейцера «Тугой узел», поставленного в 1956 г. на

«Мосфильме». «Идейные пробелы» драмы из жизни колхозного села, снятой на основе повести В. Тендрякова, стали предметом переписки между руководством Министерства культуры и ЦК КПСС. «Коллегия (Министерства культуры СССР. — В.М.) признала фильм «Тугой узел» произведением идейно-порочным. Режиссеру М. Швейцеру и писателю В. Тендрякову было указано на то, что в фильме преобладают мрачные краски, что они подошли к изображению советской действительности с неверных позиций, что в картине, по сути дела, содержится клевета на нашу действительность. <...> В фильме неправильно освещена деятельность коммунистов. Руководящие партийные работники области и района показаны людьми, оторвавшимися от народа, от партии, тормозящими развитие колхозного строительства»⁵. После нештучного конфликта (за картину вступились режиссеры Ромм, Райзман, писатели Симонов, Овечкин) и многочисленных пересъемок с заменой актера и устранением героя-бюрократа картина вышла в ограниченный прокат под названием «Саша вступает в жизнь», однако фактически она была положена на «полку». Эпизодический для конца 50-х гг., прецедент «Тугого узла» становится печальным правилом для середины 60-х гг. с их обширным «полочным» списком, включающим фильмы «Интервенция», «Андрей Рублев», «Комиссар», «Агония» и целый ряд других картин.

Почему исходные материалы фильмов, подвергшихся уничтожающей критике высшего руководства, не «смывались», а направлялись на хранение в Госфильмофонд? Вспомним, что подобная практика началась еще при Сталине, чья негативная оценка, даже в форме брошенной ненароком реплики, могла стать для государственных и партийных чиновников прямым указанием к физическому уничтожению не только фильма. Но, вероятно, те же чиновники могли опасать-

⁵ «Докладная записка в ЦК КПСС министра культуры СССР Н. Михайлова о фильме «Тугой узел». — Цит. по: Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. С. 117

ся, что через какое-то время мнение руководства изменится, и за уничтоженный фильм придется держать ответ (справедливости ради, заметим, что никто из высших кремлевских руководителей не выдвигал идею уничтожать неугодные фильмы). Не исключено, что был еще и другой мотив — сохранять «вредный» фильм в качестве компрометирующего материала на создавшего его режиссера. Правда, в таком случае «компромат» мог оказать режиссеру хорошую службу. Как рассказывал режиссер Г. Полока, в годы перестройки он долго и безуспешно разыскивал исходные материалы своего фильма «Интервенция» («Величие и падение дома Ксидиас») и к своей радости обнаружил его в Госфильмофонде.

Система административно-идеологического контроля не менее активно влияла и накупаемую для всесоюзного проката зарубежную кинопродукцию. «Существовал порядок, согласно которому выбор фильмов для закупки осуществляла комиссия Министерства культуры СССР. Но она могла принимать решения только в отношении фильмов стран народной демократии. Вопрос о покупке фильмов капиталистических стран решался в ЦК. С ноября 1955 г. по март 1956 г. 10 фильмов, предложенных Министерством для покупки, были отклонены по идеологическим соображениям»⁶, — пишет в статье М. Зезина.

Таким образом, в годы «оттепели» в советском кино в сложном, порой антагонистическом взаимодействии существовали две тенденции: первая — демократизации кинопроцесса, его стимулирования со стороны зрительских (и шире — общественных) интересов и потребностей; вторая — постоянного давления со стороны партийно-государственного аппарата, стремившегося приспособить все кинематографические структуры и организации для решения своих долговременных и оперативно-конъюнктурных задач. Такая ситуация в полной мере наложила свой отпечаток и на деятельность Госфильмофонда.

⁶ Зезина М. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». С.403.

В конце 50-х гг. — начале 60-х гг. Госфильмофонд начинает развиваться по образу и подобию крупнейших мировых киноархивов-синематек. В процессе этого развития определились несколько главных направлений деятельности, о которых следует рассказать более подробно.

Обеспечение сохранения, реставрации и пополнения киноколлекции

Обеспечить сохранность накопленного и постоянно растущего фонда можно было только благодаря комплексу фильмохранилищ. В 1963 г. их было уже 6. Но, все равно, места для размещения коробок с пленкой катастрофически не хватало. «Фильмосклады переполнены до отказа. Фильмоматериал лежит не только на стеллажах, но и под стеллажами... почти во всех проходах кабин, в коридорах на стеллажах и даже на полу, — в отчаянии докладывала руководству заместитель заведующего фильмохранилищем М.Н. Евтушенко. — ... На сегодня перегрузка хранилищ настолько велика, что нет возможности к дальнейшему приему поступающего фонда. Прошу Вас поставить вопрос перед вышестоящими организациями о временном прекращении приема фильмоматериалов Госфильмофондом»⁷.

Проектное задание на строительство второй очереди капитальных объектов Госфильмофонда, в число которых входили еще шесть фильмохранилищ (5 — боксовых на 140 тыс. коробок и 1 сейфовое — на 20 тыс. коробок), новый производственный корпус, позволяющий увеличить объем обработки фильмоматериалов до 18 миллионов метров в год, комплекс мастерских, вспомогательных сооружений и т. д., было разработано еще в начале 60-х гг. Но, вполне понятно, что на деле реализация этой программы шла с большими трудностями и отставанием от графика.

Так или иначе, в 1965 г. число действующих фильмохранилищ удалось довести до 9. Один из внутренних

⁷ Докладные записки директору Госфильмофонда В.С. Привато от 5 октября и 23 ноября 1963 г. Музей Госфильмофонда, ф. «Госфильмофонд СССР».



«Интервенция» («Величие и падение дома Ксидиас») Г. Полоки пролежала «на полке» в Белых Столбах почти 20 лет

документов Госфильмофонда, датированный 10 мая 1965 г.⁸, дает представление о том, как распределялись фильмоматериалы по фильмохранилищам:

«ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №1

1. Промежуточные позитивы отечественного фонда.
2. Цветные позитивы иностранного фонда.
3. Несмонтированные картины:

«Комиссар» — 573 ролика;

«Величие и падение дома Ксидиас» — 702 ролика.

В коридорах на стеллажах:

1. Негативы шумов и музыки отечественного фонда;
2. Вырезки из иностранных кинофильмов.

⁸ Хранится в музее Госфильмофонда, ф. «Госфильмофонд СССР».

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №2

1. Негативы отечественного фонда («золотой фонд»).
2. Позитивы полнометражные на триацетатной основе.
3. Контратипы иностранные на триацетатной основе.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №3

1. Негативы отечественного фонда.
2. Контратипы отечественного фонда.

В коридорах на стеллажах:

Магнитные фонограммы иностранного фонда к цветным короткометражным фильмам.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №4

1. Позитивы отечественного фонда на триацетатной основе.
2. Магнитные фонограммы, фонограммы шумов и музыки отечественного фонда.

В кабинах на полу:

1. Фильмоматериал, прибывающий от особого отдела.
2. Магнитные фонограммы шумов и музыки иностранного фонда.
3. Чистая пленка.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №5

1. Контратипы иностранного фонда на нитрооснове.
2. Позитивы отечественного фонда на нитрооснове.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №6

1. Иностранная хроника.
2. Иностранные короткометражные позитивы.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №7

Полнометражные позитивы иностранного фонда на нитрооснове.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №8

1. Позитивы полнометражные иностранного фонда на нитрооснове.
2. Позитивы немые отечественного фонда на нитрооснове.

ФИЛЬМОХРАНИЛИЩЕ №9

1. Промежуточные позитивы иностранного фонда.
2. Фильмоматериалы, принадлежащие ЦСДФ.
3. Материалы спецфонда».

В сравнении с 50-ми гг. заметно активизировалась работа по реставрации непригодных для просмотра и печати фильмовых материалов. В 1961 г. участок опытного производства Госфильмофонда располагал уже тремя специальными реставрационными машинами, две из которых были сконструированы и изготовлены непосредственно в Госфильмофонде. С помощью этой техники производилось восстановление эмульсии негативов и позитивов. Появилась установка для обработки негативных фонограмм и опытная вакуумная установка для хранения фильмоматериалов в вакууме при низких температурах. «Реставраторам Опытного производства совместно с научными сотрудниками удалось восстановить целый ряд кинофильмов, полученных Госфильмофондом в состоянии, непригодном для просмотра и печати, — не без гордости отмечал О. Якубович, занимавший в начале 60-х гг. пост заместителя директора Госфильмофонда. — Среди них — «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Арсенал» А. Довженко, «Симфония Донбасса» Д. Вертова»⁹.

Для опознания и фильмографического описания немых отечественных фильмов в Белых Столбах стали проводиться так называемые «Вечера неопознанных фильмов». Так, в 1960—1961 гг., благодаря присутствию в кинозале ветеранов отечественной кинематографии (режиссеров Е. Иванова-Баркова, Б. Светозарова, Б. Михина, операторов А. Левицкого, А. Лемберга, актрис Т. Куницкой, С. Гославской, художника С. Козловского) удалось идентифицировать русские дореволюционные фильмы «Тайна дома №5», «Катастрофа власти», «В омуте Москвы» и др.

Продолжалось неуклонное пополнение фондов. По свидетельству О. Якубовича, ежегодное пополнение коллекции составляло более 500 фильмов отечественного и зарубежного производства. Примечательно, что использование хранившихся в Госфильмофонде фильмов для нужд текущего кинопроката давало ощутимую эко-

⁹ Якубович О.В. В мире кинолент. — М.: 1964. С.12.



В том, что вторая серия «Ивана Грозного» все-таки вышла на экран, есть большая заслуга Госфильмофонда

номическую выгоду. Выше уже говорилось о феноменальном зрительском успехе трофейных кинолент, которые, например, в 1951 г. составляли более 25% всего прокатного репертуара. Однако гораздо важнее, что, благодаря фильмохранилищу в Белых Столбах, удалось сохранить и выпустить на экран шедевры отечественного ки-

ноискусства. Фильмы, предваренные фирменным титром «Из собрания Госфильмофонда СССР» стали регулярно демонстрироваться не только в кинотеатрах, но и на телевидении.

Так, в 1958 г. на всесоюзный экран впервые выходит вторая серия «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна. Запрещенная в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 4 августа 1946 г., она пролежала на полке более десяти лет. Трудно даже представить, какой потерей для отечественного и мирового киноискусства обернулась бы утрата исходных материалов к этому фильму. Как справедливо отмечал историк кино Н. Клейман, «впервые после Пушкина и Мусоргского Эйзенштейну удалось создать в России трагедию универсального (всемирного) значения»¹⁰. Запрещенный шедевр Эйзенштейна стал не только открытием для миллионов кинозрителей, но и школой для нового поколения кинематографистов, дебютировавших в кино на пике «оттепели».

Вместе с тем, как известно, Эйзенштейну не удалось воплотить в жизнь свой замысел создания третьей серии «Ивана Грозного». Сохранились только варианты сценария, графические наброски, немногочисленные кино-материалы. К ним относится, например, фрагмент приема царем немецкого рыцаря Штадена, роль которого сыграл О. Жаков, на Опричном дворе, любопытнейшая кинопроба М. Ромма в роли английской королевы Елизаветы. К счастью, они тоже попали в Госфильмофонд, где с середины 50-х гг. начали сохранять не только исходные материалы завершенных фильмов, но и не вошедшие в окончательный вариант фрагменты, черновые дубли, актерские пробы.

В декабре 1961 г. П.М. Аташева, вдова С. Эйзенштейна, передала на хранение в Госфильмофонд уникальные киноматериалы : съемки рабочих моментов разных фильмов, выступлений С. Эйзенштейна, занятий

¹⁰ Цит. по : С. Землянухин, М. Сегидя. Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996. М.: Дубль-Д, 1996. С.172.

в его мастерской во ВГИКе. Значительный интерес представляли фрагменты небольшого фильма «Дневник Глумова», снятого Эйзенштейном для своего спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Пролеткульта (1923 г.). Ряд кинофрагментов запечатлел пребывание С. Эйзенштейна за рубежом — в частности, в Англии (1930 г.), где советский режиссер снялся в шуточном фильме в студии Ганса Рихтера в роли английского полицейского. История создания «Ивана Грозного» была дополнена кадрами совместной работы С. Прокофьева и С. Эйзенштейна над музыкальной партитурой фильма, работы режиссера в реквизитной, на своей квартире в Алма-Ате и др.

Несколько ранее в Госфильмофонд поступил позитив документальных киноматериалов о жизни Л.Н. Толстого — правда, в непригодном для демонстрации или



Заповедник кино

Владимир НАУМОВ, кинорежиссер

ЧАСТЬ МОЕЙ ЖИЗНИ

Я не помню, когда впервые услышал о Госфильмофонде, сейчас мне кажется, что для меня он существовал всегда. Он словно, как говорил Булгаков, «соткался из горячего воздуха», и как только я пришел работать в кино, Госфильмофонд сразу стал частью моей жизни.

Я отношусь к нему с глубоким почтением и любовью за все то, что он делает для отечественного (и таким образом и для мирового) кино. А какие в Госфильмофонде работают замечательные люди, великолепные профессионалы, тонко и глубоко чувствующие кинематограф, его движение, что с ним происходит, как, каким образом...

Главное, я благодарен Госфильмофонду за то, что он хранит все наши картины. Помню, как-то было отдано распоряжение — смыть «Скверный анекдот», который запретили к показу на экранах. Тогда наш композитор Каретников взял на студии одну позитивную копию, ужасного, кстати, качества, и спрятал у себя дома. Каретникова уже давно нет в живых, и копия, по-моему, до сих пор так и находится у его родственников. А негатив в тайне от начальства сохранил Госфильмофонд (также, как первый вариант нашего фильма «Мир входящему»), и спустя 23 года фильм, наконец-то, был показан зрителю. Так что именно Госфильмофонд спас нашу с Аловым картину для жизни и для меня, конечно. В те далекие темные времена это был своего рода подвиг.

контратипирования состояния. Путем покадрового изучения материалов и отбора лучших по качеству кусков удалось смонтировать новый позитив, тождественный с прежним, пригодный для дальнейшей обработки. Фильм был контратипирован, и один из контратипов передан на хранение в Музей Л.Н. Толстого.

Надо заметить, что хрущевская «оттепель» не только способствовала возвращению в культурный оборот запрещенных в сталинскую эпоху шедевров, но, к сожалению, сама породила тенденцию цензурирования и запрета некоторых художественных произведений — прежде всего тех, в которых фигурировали Сталин и его ближайшие сподвижники, избалованные в ходе кампании против культа личности. Ряд кинофильмов («Клятва», «Незабываемый 1919-й» и «Падение Берлина» М. Чиатурели, «Третий удар» И. Савченко, «Сталинградская битва» В. Петрова) были попросту запрещены для показа в кинотеатрах и на телевидении. Сложнее обстояло дело с картинами так называемой «ленинской тематики», сохранивших, с точки зрения партийных идеологов, идейно-пропагандистский потенциал, но нуждавшихся в «чистке». Именно такую «чистку» произвел со своими фильмами М. Ромм, собственноручно перемонтировавший «Ленина в Октябре». Был перемонтирован и «Ленин в 1918 году», из которого вырезали эпизоды с участием Сталина и Бухарина.

После выяснения новых фактов, касающихся деятельности молодежного антифашистского подполья в Краснодаре, С. Герасимов перемонтировал «Молодую гвардию». Из негатива было вырезано около 500 метров — в частности, два больших эпизода с предателем Стаховичем, роль которого исполнил Е. Моргунов. Первоначальную версию картины с большим трудом удалось восстановить только в конце 90-х гг.

В круг запретных для показа широким массам персон попал и неугодный Хрущеву маршал Жуков, в силу чего были произведены вырезки в хроникально-документальных фильмах о Великой Отечественной войне.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ФИЛЬМ

ЛЕНИН в 1918 ГОДУ



В исправленной версии «Ленина в 1918 году» М. Ромма вождь революции больше общался с детьми, чем с товарищами из ЦК

На последнее болезненно прореагировали ветераны войны, ряд писем которых дошел до ЦК. Начиная с 1965 г. (практически сразу же после отставки Хрущева) вырезки кадров с Жуковым прекратились, а уже в 1968 г. (в фильме «Освобождение») в число киногероев вновь попал Сталин. Однако сохранить оригинальные версии перемонтированных фильмов (тех же ленинских картин Ромма) удалось только благодаря Госфильмофонду, где исходные материалы сохранились в первоизданной версии.

Формирование новых архивных фондов

Значительный приток новых фильмов и других материалов на киноплёнке стал главным, но не единственным видом пополнения коллекции Госфильмофонда. В 50-х гг. здесь начала формироваться тематическая фототека по киноискусству, которая к началу 60-х гг. насчитывала более 170 тысяч фотографий. В научном архиве стали аккумулироваться и печатные материалы, официальные документы, ценные рукописи. Порядок передачи материалов подобного рода регламентировался соответствующим приказом по Министерству культуры СССР¹¹. Приказом, в частности предписывалось:

«1. Директорам киностудий... регулярно направлять в Госфильмофонд:

а) вторые экземпляры всех утвержденных литературных и режиссерских сценариев, а также их варианты;

б) один экземпляр всех фотоматериалов (съемки рабочих моментов, фотореклама и т. п.); в трехмесячный срок передать Госфильмофонду экземпляры сохранившихся фотоматериалов по фильмам, законченным производством в прошлые годы;

в) обязательные материалы студийных многотиражных газет;

г) по одному экземпляру стенограмм заседаний художественных советов студий, творческих конференций и т. п.

¹¹ Приказ по Министерству культуры СССР №310 от 5 мая 1958 г.

2. Обязать Центральный архив Министерства культуры СССР систематически передавать Госфильмофонду:

а) вторые экземпляры монтажных листов и разрешительных удостоверений Отдела по контролю за кино-репертуаром по старым художественным и научно-популярным фильмам;

б) вторые экземпляры творческой документации за прошлые годы, связанной с постановкой художественных и научно-популярных фильмов (литературные и режиссерские сценарии и т. д.).

3. Управлению кинофикации и кинопроката передавать в Госфильмофонд:

а) по 2 экземпляра всех видов рекламы, издаваемой фабрикой «Рекламфильм», в том числе оригиналы плакатов, а также передать Госфильмофонду сохранившиеся рекламные материалы по фильмам выпуска прошлых лет;

б) копии документации о прокате советских и иностранных фильмов...

4. Всесоюзному кинообъединению «Совэкспортфильм» передавать Госфильмофонду:

а) вторые экземпляры материалов, содержащие оценку и отзывы иностранной прессы об отдельных советских фильмах и о советской кинематографии;

б) вторые экземпляры рекламных материалов по советским фильмам, издаваемым как в СССР, так и за рубежом...

в) материалы о международных кинофестивалях».

Из приведенного выше перечня становится ясно, что в конце 50-х гг. — начале 60-х гг. в Белых Столбах стал закладываться фундамент для серьезной научно-исследовательской работы в области истории и теории кино. Последней безусловно способствовало обновление кадрового состава научных отделов, куда в течение пяти лет, с 1958 по 1963 г. пришла целая когорта киноведов новой генерации: В. Антропов, В. Демин, В. Дмитриев, Н. Клейман, М. Черненко и др. По своему образу мышления и профессиональной подготовке эти сотрудники соответствовали идее киноархива (синематеки) совре-

менного мирового образца, в котором интересы и задачи научно-исследовательской деятельности ставились принципиально выше политико-административных и «режимных» требований.

Серьезным вкладом в научную базу Госфильмофонда стал поступивший туда в начале 1955 г. архив В.Е. Вишневого. К началу 60-х гг. это обширное научное наследие (38 томов) было разобрано и систематизировано. Из 38 томов 9 представляли собой хронологические таблицы дат и фильмов советского кино и кинокалендари; 13 томов — фильмографические справки по советским и дореволюционным фильмам, а также списки фильмов различной классификации; 2 тома — библиографические работы как самого Вишневого, так и других авторов; 5 томов — мемуары и отдельные статьи разных авторов и подборка «В.В. Маяковский в кино, для кино и о кино»; 2 тома — биографии, автобиографии и персональные справки по творческим работникам кино; 7 томов — статьи и документы по истории кино и по кинопрофдвижению в первые годы после Октябрьской революции. Кроме того, было сложено несколько папок рукописного материала, где наибольший интерес представляла подборка материалов по истории возникновения и развития кинотехники.

В 1959 г. научные фонды пополнились за счет личного архива Г.А. Авенариуса (сам он умер в 1958 г., до последнего дня возглавляя зарубежный отдел Госфильмофонда). В данный архив вошло более 20 рукописей опубликованных и неопубликованных трудов Авенариуса, подборки материалов по кинематографии различных стран и творчеству отдельных кинодеятелей, ряд неопубликованных исследований, написанных другими киноведами, выписки и переводы из различных зарубежных источников, комплекты иностранных журналов по кино, подборки газетных вырезок, более двух тысяч книг по вопросам кинематографа и искусства и т. д. В 1956—67 гг. был также приобретен личный архив сценариста и кинокритика О.Л. Леонидова.

Важнейшим итогом первого десятилетия существования Госфильмофонда следует признать создание картотек по отечественному и зарубежному фондам, в результате чего были атрибутированы и аннотированы почти 3000 отечественных и 11 000 зарубежных кинокартин. Кроме того, была создана картотека персоналий (именной указатель) по всем советским художественным фильмам, начиная с 1917 г. Впоследствии была создана и предметно-тематическая картотека, благодаря которой кинематографисты могли разыскать уже имеющийся в других фильмах кадр определенного содержания и включить его в свой фильм.

Выпуск научно-информационной литературы

Наличие аннотированных картотек давало реальную возможность выпуска первого каталога отечественных фильмов, хранящихся в Госфильмофонде. В 1961 г. эта возможность была воплощена в жизнь: издательством «Искусство» было выпущено подготовленное научным коллективом Госфильмофонда трехтомное издание «Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1918—1957». В каталоге были систематизированы фильмографические сведения о вышедших на союзный экран полнометражных и короткометражных игровых, а также мультипликационных фильмах за указанный период.

В справку по каждому фильму входила его подробная фильмография, которая включала в себя: название, жанр, формат экрана, цвет, количество частей, метраж, наименование киностудии, год производства и дату выпуска на всесоюзный или республиканский экран; по возможности полный состав съемочной группы, фамилии актеров, дублеров и исполняемые ими роли; а также другие сведения, имевшиеся в «шапке» фильма и монтажном листе. За фильмографией следовала аннотация, передававшая основное содержание фильма, связанное с сюжетной линией первого плана. Кроме того, в справке перечислялись основные премии и при-

зы, полученные фильмом в СССР и за рубежом, и приводилась основная библиография журнальных и газетных статей.

Следует обратить внимание на то, что в каталоге не были обойдены игровые художественные фильмы, в сюжете которых присутствовала фигура Сталина («Незабываемый 1919-й», «Падение Берлина», «Оборона Царицына» и т. д.). Правда, составители дополнили аннотации на них уточняющими ремарками, типа «фильм серьезно обесценен влиянием культа личности», но в целом каталог не имел серьезных купюр и «белых пятен», сделанных по идеологическим соображениям.

В период с 1960 по 1965 г. под грифом Госфильмофонда были также изданы четыре выпуска научно-справочного бюллетеня «Кино и время». Объемистые тома (второй — в двух книгах) предоставляли заинтересованным читателям, прежде всего — критикам и историкам кино, обширную информацию о художественном наследии отечественного и зарубежного кинематографа. Среди публикаций первого выпуска (1961 г.); можно выделить летопись «Ленфильма» (составитель Л. Парфенов), каталог экранизаций советского кино за 1918—1935 гг. (составитель П. Фионов), каталог американских немых фильмов, прокатывавшихся в СССР (составитель Е. Карцева); статью о жизни и деятельности первого русского кинорежиссера В.М. Гончарова, написанную в конце 30-х гг. А. Ханжонковым. Во втором выпуске (1962 г.) была систематизирована информация о крупнейших международных кинофестивалях (Венеция, Канн, Локарно, Карловы Вары, Западный Берлин и ряд др.), проходивших в период с 1932 по 1960 г. Киноведы и просто любители кинематографа могли получить полные и достоверные данные обо всех фильмах-призерах самых престижных киносмотров, которые еще пять лет назад были недоступны даже профессионалам.

Основу третьего выпуска (1964 г.) составил биофильмографический справочник по режиссерам советского кино, а также перечень советских фильмов — при-



Сталин как киногерой (М. Геловани в «Падении Берлина» М. Чиаурели) какое-то время провел «в изгнании» в Госфильмофонде, пока не вернулся на экран в конце 60-х.

зеров отечественных и международных кинофестивалей, что вызвало особый интерес зарубежных исследователей. «Я считаю, что третий выпуск бюллетеня «Кино и время» является для нашей работы изданием, значение которого трудно переоценить, — отмечал польский киновед В. Свежинский. — Наконец мы получили источник информации о советских кинорежиссерах»¹². В четвертом выпуске (1965 г.) была продолжена публикация каталога по советским экранизациям (он охватывал период с 1931 по 1961 гг.), опубликованы воспоминания таких выдающихся деятелей русского кинематографа, как З. Баранце-

¹² Кино и время. Выпуск четвертый. М.: Госфильмофонд СССР. 1965. С.561.

вич, О. Преображенская, Ю. Желябужский и др. Публикация литературно-монтажной записи по фильму «Счастье» вновь обращала внимание исследователей на такую незаурядную фигуру нашего кинематографа, как А. Медведкин. В зарубежном разделе этого выпуска были представлены каталоги по французским (Ю. Грейдинг) и немецким (Н. Егорова) немым фильмам в СССР, печатались материалы о болгарском и японском кино, очерк о Международной федерации киноархивов.

Четыре выпуска бюллетеня «Кино и время», выпущенные тиражом по 2000 экз., быстро стали библиографической редкостью и по сей день остаются ценным подспорьем для историков и теоретиков кино. К сожалению, во второй половине 60-х гг. выпуск этой серии был свернут, так же, как была сведена к минимуму вся издатель-



Заповедник кино

Владимир МОТЫЛЬ, кинорежиссер

ОКНО В МИР

Что для меня Госфильмофонд? В середине 60-х годов для кинематографистов он был окном в Европу и во весь мир. Тогда трудно было найти на наших экранах какие-то достойные ленты, хотя и появлялись иногда шедевры, но нечасто. Помню, какой триумф был у «Великолепной семерки». Сам я, когда делал «Белое солнце пустыни» тоже не обошелся без доли влияния этого шедевра, постигнув благодаря ему главные законы приключенческого жанра.

Потому-то, начиная тот или иной фильм, я старался приехать вместе с моей группой в Госфильмофонд и бесплатно, или почти бесплатно (потому что это были сущие копейки) посмотреть все самое приметное, что было в кино. Без такой информации мы были бы обречены изобретать велосипед.

Кроме того, вспоминаю самоотверженного Ивана Александровича Пырьева, одного из создателей Высших курсов режиссеров, директора «Мосфильма», первого председателя Союза кинематографистов. Так вот, Пырьев за несколько лет не пропустил ни одного воскресенья, чтобы нам, молодым режиссерам его объединения, дать возможность видеть все наиболее значительное, что появлялось на Западе. А фильмы эти привозили из Госфильмофонда.

Госфильмофонд оказал неоценимое влияние на молодых режиссеров тех лет. Он показывал какие-то картины из своей коллекции непосредственно во ВГИКе. А когда вгиковцы выходили в большой мир, они могли иногда в самом Госфильмофонде увидеть новинки мирового кино, с любовью к человеку, как таковому, даже с религиозными мотивами...

Я не раз приезжал сюда по делам, когда в середине 90-х делал фильм «Несут меня кони», печатал здесь эталонные копии этой картины. «Мосфильм» за это запросил страшно дорого, а печать студии имени Горького в чем-то нас не устраивала, и мы были очень рады, что мастера Госфильмофонда охотно взялись за это дело, технически непростое, и хорошо справились за минимальный срок и за минимальные деньги. Конечно, это была поблажка нам со стороны Малышева и Дмитриева. Я всегда чувствовал к себе их доброе человеческое отношение.

Кроме того, когда проходил мой юбилей, и кинотеатр «Художественный» подал идею проведения ретроспективы всех моих фильмов, то Госфильмофонд даже без моих просьб сразу согласился участвовать в этом.

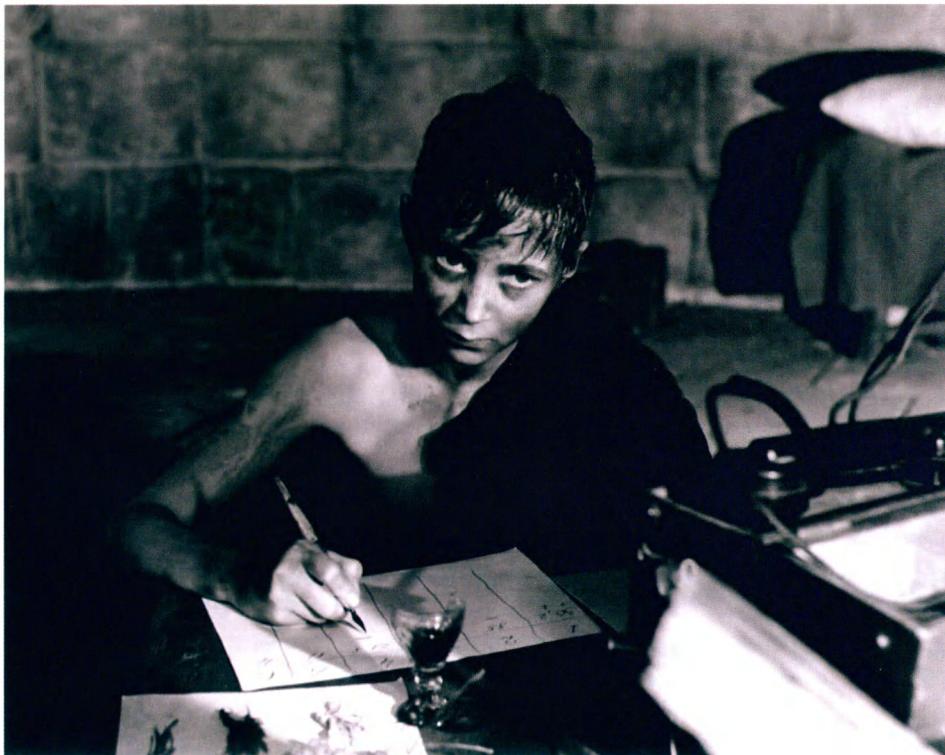
Госфильмофонд — это не склад. Его научные сотрудники регулярно обобщают достижения кино, его тенденции, издают справочную литературу. Это тоже о чем-то говорит.

Хотелось бы пожелать сберечь богатства, которыми Госфильмофонд располагает, его интеллектуальный и профессиональный потенциал.

ско-публикаторская деятельность Госфильмофонда. Четвертый том каталога «Советские художественные фильмы» (1958—1963 гг.) был выпущен только в 1968 г., причем в нем уже присутствовали изъятые по идеологическим соображениям фильмы, например нет все того же «Тугого узла» М. Швейцера. Пятый том вышел из печати вообще только через 11 лет и содержал данные по фильмам 1964—1965 гг., т. е. составители предпочли или, вернее, были вынуждены ограничиться этим коротким периодом, чтобы не натолкнуться на неизбежные изъятия «полочных» картин («Скверный анекдот» — 1966 г., «Комиссар» — 1967 г. и т. д.). Идеологические ограничения «застойных» 70-х гг. плавно переросли в финансовые затруднения «перестроечных» 80-х гг., и к планомерному выпуску научно-информационной литературы Госфильмофонду удалось вернуться только в начале 90-х гг., когда в свет вышел многотомный справочник «Актеры советского кино».

Содействие творческой деятельности и практическому кинопроизводству

Перемены в статусе и характере деятельности Госфильмофонда, произошедшие в годы «оттепели», безусловно, не сводились только к активизации научно-исследовательской работы — созданию картотек, выпуску



Герои А. Тарковского (Н. Бурляев, «Иваново детство») имели духовное родство с героями мировой киноклассики, хранящейся в Госфильмофонде

научных изданий и т. д. Коллекции Госфильмофонда открылись для практиков экранного искусства — режиссеров, сценаристов, операторов, да и всех других профессионалов кино и телевидения, работавших над созданием новых фильмов и телепередач.

Как правило, работа с фондами велась по двум направлениям. Первое — ознакомительные просмотры. Их целью было уяснить, как та или иная тема была отражена в более раннем отечественном или зарубежном творческом опыте. Архивный киноматериал, как игровой, так и документальный, просматривался с целью его осмысления и использования в качестве «отправной точки» для

изобразительной стилистики фильма, отображения особенностей эпохи, создания костюмов, декораций, нюансов актерской игры и т. д. Как можно судить по сведениям из того же бюллетеня «Кино и время»¹³, только в 1962—1963 гг. Госфильмофонд оказал такого рода содействие съемочным группам фильмов «Война и мир», «Каин XVIII», «Течет Волга», «Друг мой, Колька», «Бей, барабан!», «Среди добрых людей» и ряду других.

К середине 60-х гг. ознакомительные просмотры становятся непременным этапом подготовительной работы любого уважающего себя режиссера. «Перед съемками каждой картины режиссеры ездили в Госфильмофонд, смотрели малый и большой джентльменские наборы фильмов», — пишет А. Шемякин в своей статье о взаимовлиянии отечественного и зарубежного кино¹⁴. Уточним, что под «малым набором» понимались картины, имевшие непосредственное тематическое отношение к запусковому проекту, под «большим» наиболее интересные и значительные западные картины последнего времени. Фильмы из «большого джентльменского набора» выдавались с немалыми трудностями — даже в годы «оттепели» и даже известным режиссерам. «Неполучение оных могло привести к скандалу: так, на одном из пленумов СК в 1965 году Андрей Тарковский публично упомянул о факте отказа выдать «Молчание» Бергмана, привезенное в страну и показанное партийной элите»¹⁵. Не случайно, что в том же 1965 г. председатель Оргкомитета Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов направил в ЦК КПСС специальное письмо с просьбой «регулярно показывать на закрытых рабочих просмотрах членам Союза... фильмы, хранящиеся в Госфильмофонде СССР и поступающие туда в порядке обмена с зарубежными киноархивами, а также по другим каналам»¹⁶.

¹³ Кино и время. Выпуск четвертый. М. Госфильмофонд СССР. 1965. С.560.

¹⁴ Шемякин А. Чужая родня. С.241.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ходатайство СРК о расширении просмотров зарубежных фильмов от 9 января 1965 г. Цит. по: Кинематограф «оттепели». Документы и свидетельства. С. 197.



Второе направление представляется еще более важным, так как в данном случае благодаря Госфильмофонду создатели будущей картины получали возможность включить в свой фильм фрагменты фильмовых материалов, оригиналы которых хранились в Белых Столбах. Об этом следует поговорить немного подробнее.



В «Обыкновенном фашизме» М. Ромм свел на суде истории жертв и палачей, но теперь, по закону высшего правосудия, жертвы одержали верх над своими мучителями

В послевоенном мировом кино интенсивно развиваются публицистические жанры, среди которых, пожалуй, самое заметное место занимает монтажный документальный фильм. Телевидение дает ему коммуникационный канал и огромную аудиторию, а изобразительный материал предоставляют киноархивы и фильмоте-



М. Ромм во время озвучания «Обыкновенного фашизма»

ки. Самое начало 60-х гг. было ознаменовано появлением целого ряда ярких документальных лент на архивном материале, причем самую большую известность и поистине мировой резонанс получили фильмы антифашистской тематики. С одной стороны, это было связано с противодействием неофашизму, с другой — введению в общедоступный культурный обиход документальных киноматериалов, снятых в гитлеровской Германии и на фронтах второй мировой войны. В Англии появляется «Жизнь Адольфа Гитлера» (1961 г.) П. Роты, в Швеции «Кровавое время» (1960 г.) Э. Лейзера, в Италии «К оружию, мы — фашисты!» (1962 г.) Л. Дель Фра. Еще раньше документальные фильмы, критически переосмысляющие нацистскую хронику, создаются в самой Германии, точнее, в ГДР — супругами-режиссерами Андре и Аннели Торндайк («Отпуск на Зильте», 1957 г.; «Тевтонский меч», 1958 г.). В СССР фильмом, достойно

продолжившим эту тематическую и художественную традицию, стал «Обыкновенный фашизм» М. Ромма (1965 г.).

Не вдаваясь в киноведческий анализ этого выдающегося произведения экранной публицистики, остановимся лишь на той роли, которую сыграл в его появлении Госфильмофонд СССР. Для этого целесообразно обратиться к воспоминаниям сценаристов М. Туровской и Ю. Ханютина — статье, написанной ими в 1968 г., но опубликованной лишь в годы «перестройки» в журнале «Искусство кино»¹⁷.

Как утверждают авторы, «все началось... со случайного совпадения. Один из нас готовил книгу о немецком кино. Другой — книгу о фильмах, посвященных Отечественной войне. Оба мы ездили смотреть картины в Белые Столбы... Мы часто по целым дням сидели по соседству в... просмотровых залах и ходили друг к другу в гости»¹⁸. Тема фильма и способ организации материала были подсказаны чисто случайным, на первый взгляд¹⁹, сопоставлением двух визуальных рядов — кадров из фильмов немецкого экспрессионизма и кадров из официальной немецкой кинохроники (киножурнала «Дойче Вохеншау»). Возник замысел фильма-исследования о психологии массы, приведшей Гитлера к власти, фильма, который строился бы в основном из монтажа фрагментов игровых экспрессионистических лент и нацистской хроники. Реализовать этот замысел в виде полнометражного фильма Туровская и Ханютин предложили М. Ромму.

«Мы не предполагаем дать исторический и политический очерк возникновения фашизма... — оговаривались в своей заявке создатели будущего фильма. — ... Нас интересуют те черты психологии, морали немецкого обывателя, которые в определенных исторических усло-

¹⁷ Туровская М., Ханютин Ю. Ромм, кинокамера и мы. // Искусство кино. 1988, №3. С.87—101.

¹⁸ Там же. С.87.

¹⁹ На самом деле, едва ли случайным, если вспомнить книгу З. Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера».

виях были учтены Гитлером и позволили ему победить в Германии, те черты мировоззрения мещанства, которые и сегодня служат питательной средой для возрождения фашизма»²⁰.

Однако в дальнейшем, по ходу просмотров, «сам документальный материал предложил ряд «открытий», которые заставляли нас и раз и два резко менять направление поисков, а следовательно, и образ будущего фильма»²¹. Так, хроникальный материал был настолько выразительным, таил в себе так много парадоксальных открытий, что Ромм отказался от идеи использования кадров из игровых немецких фильмов 20-х гг. В основном использовались фрагменты из «Дойче Вохеншау», нацистских культурфильмов, а также шедевров нацистской кинопропаганды — «Крещения огнем» и «Триумфа воли». Но иногда поразительные по внутреннему смыслу кадры отыскивались в случайных роликах пленки. «Однажды в архиве Госфильмофонда нам попала пленка, состоявшая сплошь из выступлений Геббельса — второго оратора рейха, и, очевидно, смонтированная операторами из чистого подхалимажа. Для нас она явилась наглядной демонстрацией ораторской школы национал-социализма, обнаружив с научной достоверностью, что ее приемы и уловки вовсе не являются достоянием одного фюрера... Может быть, это больше всего заметно было у Муссолини... Когда группе попало однажды среди монтажных срезов выступление Муссолини с балкона, было тут же решено вставить его в картину, не монтируя — это был уже просто цирк...»²². В «отбракованном» материале — срезках из «Вохеншау» были найдены кадры, «где просителя, прорвавшегося к автомобилю фюрера с прошением, деловито обыскивала охрана, так же, как поваров, подносивших ему громадный именной торт»²³.

²⁰ Туровская М., Ханютин Ю. Ромм, кинокамера и мы. С.89.

²¹ Там же.

²² Там же, С.96.

²³ Там же, С.97.

Все вышесказанное является убедительным подтверждением того, что в киноархиве всякий фильм и весь относящийся к нему материал имеет право быть сохраненным. В процессе создания фильма создателями «Обыкновенного фашизма» было просмотрено 60 тысяч метров пленки. Метраж готовой картины составил 3 тысячи метров. Но не просмотрев все это, едва ли можно было найти оптимальные образные решения.

Примерно в то же время, в 1964—1965 гг., в просмотрных залах Госфильмофонда работали съемочные группы И. Копалина, А. Медведкина, С. Юткевича, Г. Александрова, отбирали кинохронику писатель С. Смирнов и литературовед И. Андронников. Практически во всех случаях режиссеры и авторы телепрограмм выражали искреннюю благодарность Госфильмофонду за активное, творческое содействие. Все это дает основания утверждать, что сотрудники киноархива в Белых Столбах — руководители и работники научных отделов, опытного производства, переводчики, монтажеры, киномеханики — выступили полноправными участниками творческих проектов. Не случайно, что за работу над фильмом «Обыкновенный фашизм» приказом Председателя Госкомитета по кинематографии № 442 от 4 декабря 1965 г. была объявлена благодарность 16 сотрудникам Госфильмофонда — от директора В.С. Привато до проявщиц и копировщиц.

Содействие учебному процессу, просветительская и пропагандистская деятельность

Оказывая непосредственное содействие творческим работникам в создании новых фильмов и телепрограмм, Госфильмофонд стал важным звеном кинопроцесса. Однако, чтобы в полной мере отвечать требованиям культурной институции современного характера, даже этого было недостаточно. В конце 50-х гг. в Белых Столбах берутся за решение новой, весьма важной для «открытого» архива задачи. Речь идет о том, чтобы использовать фонды и коллекции Госфильмофонда для учебных, а также просветительно-пропагандистских целей.

Как уже отмечалось выше, органичная связь с Всесоюзным Государственным институтом кинематографии возникла у главного советского киноархива еще в те времена, когда он именовался Всесоюзным фильмохранилищем. Именно из ВГИКа в Белые Столбы был передан значительный фонд отечественных и зарубежных картин немого периода, во ВГИКе работали основатели научных отделов Госфильмофонда — В. Вишневецкий и Г. Авенариус. Сохранившаяся во ВГИКе фильмотека располагала сравнительно неплохим подбором картин для обеспечения учебного процесса, но все же для серьезной подготовки молодых режиссеров, операторов, киноведов их требовалось гораздо больше. Поэтому вполне естественно, что с начала 60-х гг. Госфильмофонд начинает на регулярной основе выдавать фильмы для учебных просмотров во ВГИК и организовывать в своих кинозалах учебные просмотры для студенческих групп.

Использование кинофонда для учебных целей одним ВГИКом не ограничилось. Аналогичное право получили Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Как вспоминает обучавшийся там сценарист Ю. Клепиков, «именно в кинозале мы получали главные уроки ремесла. Нам преподавали крупнейшие мастера мирового кинематографа. ... Получается, мы просмотрели 321 фильм. Скорее, даже больше. Спасибо Белым Столбам, нашему великому фильмохранилищу»²⁴. Весьма существенно, что фильмы для учебных просмотров (так же, как и для научных целей — созданному в середине 70-х гг. НИИ киноискусства и ряду других организаций) предоставлялись бесплатно.

Что касается просветительско-пропагандистской работы с массовым зрителем, то организовать ее было во многих отношениях сложнее, чем содействие опытным или начинающим профессионалам.

Одним из характерных признаков открытого государственного учреждения культуры является общедоступность его фондов. В этом смысле Госфильмофонд

²⁴ Кинематограф «оттепели». Документы и свидетельства. С.264.

был не в самом выигрышном положении. Даже утратив статус «партийного фильмохранилища», он сохранил статус режимного учреждения и не мог, подобно музею или библиотеке, предоставить свои фонды для массовых посетителей. В госфильмофондовском комплексе в Белых Столбах не было соответствующего кинозала для проведения регулярных общественных просмотров. Впрочем, если бы он и существовал, любителям кино было бы очень непросто пользоваться его услугами, выезжая далеко за пределы Москвы. Но держать огромную киноколлекцию «под спудом», время от времени делая ее достоянием лишь узкого круга профессионалов, было тоже нельзя — в сложившейся мировой практике деятельности киноархивов- синематек это было бы печальным исключением.

Отчасти решить эту проблему помогло телевидение, в вещательной сетке которого уже с конца 50-х гг. появляются отечественные фильмы с эмблемой «Из собрания Госфильмофонда СССР». Однако неразвитость телевидения того времени (наличие всего лишь двух общесоюзных каналов, слишком малое время вещания) делала такие показы редкими эпизодами. К тому же на небольшом телевизионном экране многие фильмы (например, тот же «Броненосец «Потемкин») сильно проигрывали в плане своих художественных особенностей и эмоционального воздействия.

Более действенным (хотя с организационной точки достаточно сложным) способом контакта с массовым зрителем стала демонстрация кинолент Госфильмофонда в специализированных кинозалах (преимущественно в ведомственных клубах и домах культуры) с предварительной лекцией по истории отечественного или зарубежного кино, проводимой, как правило, научным сотрудником Госфильмофонда. Так, в 1958—1959 гг. циклы подобных лекций были прочитаны во Дворце культуры ЗИЛа, в Центральном Доме актера, в Центральном Доме журналиста (Москва), Ленинградском Доме писателя имени Маяковского. «В 1958—1959 годах к этим ор-

ганизациям прибавились лекторий Московского университета, Ленинградский Дом ученых имени А.М. Горького, Дом культуры Кировского завода... Всего за два года прочитано свыше четырехсот лекций»²⁵. В рамках возобновленного Московского Международного кинофестиваля в 1959 и 1961 гг. была представлена программа советских картин под рубрикой «Фильмы, которые мы не видели», куда вошли «Звенигора» А. Довженко, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Песня о счастье» М. Донского и В. Легошина, «Привидение, которое не возвращается» А. Роома и около 10 других малоизвестных новому поколению зрителей картин.

Вместе с тем, эти кинопоказы и лекции, пользовавшиеся феноменальной популярностью, проводились главным образом в Москве и Ленинграде (правда в 1960—1961 гг. они прошли также в Ростове-на-Дону). Придать этой работе всесоюзный масштаб помогло Бюро пропаганды советского киноискусства, возникшее в 1959 г. как дочерняя организация Союза кинематографистов СССР. Видный киновед и популяризатор киноискусства Р. Юренев вспоминал: «Основной деятельностью этого бюро были лекции о киноискусстве и встречи киноактеров со зрителями. Все это сопровождалось показом отрывков из фильмов, иногда — в завершение — целым, давно уже сошедшим с экрана фильмом. <...> Постепенно Бюро пропаганды открыло свои филиалы во всех крупных городах. Киноведы стали совершать большие турне, появились ушлые администраторы, организующие по несколько лекций в вечер. Фрагменты фильмов доставались (а позднее и печатались) в Госфильмофонде, иногда в фильмотеке ВГИКа или на студиях»²⁶.

Деятельность Бюро пропаганды смогла придать просветительско-пропагандистской работе действительно массовый характер и всесоюзный масштаб. Кроме того, его деятельность отличалась немалой коммерческой

²⁵ Кино и время. Выпуск первый. М.: Госфильмофонд СССР, 1960. С.367.

²⁶ Кинематограф «оттепели». Книга первая. С.226.

эффективностью, что по праву оценивали участвовавшие в его мероприятиях лекторы-киноведы и даже популярные киноактеры (как вспоминал патриарх отечественного кино народный артист России Г. Жженов, фрагменты из госфильмофондовских картин помогали актерам довольно безбедно существовать в перерывах между съемками). Однако у такой практики был и свой отрицательный момент. Копии фильмов и отдельные фрагменты «распылялись» по разным городам и весям, нередко бесследно пропадали, а иногда нелегально контрабандировались и прокатывались «пиратским» способом.

На бесконтрольный клубный прокат, прежде всего иностранной кинопродукции, отрицательно прореагировало идеологическое руководство. В справке «О мерах усиления борьбы партийных организаций г. Москвы с влиянием буржуазной идеологии в связи с расширением каналов ее проникновения» (1962 г.) отмечалось: «Показом буржуазных фильмов особенно увлекаются клубы... Таким образом, хотя тиражи фильмов из капиталистических стран существенно сокращены, их по-прежнему смотрит очень большое количество советских людей»²⁷. Соответствующее административное нарекание со стороны Комитета по кинематографии получило и руководство Госфильмофонда.

Объективности ради, надо признать, что под вывеской клубного проката порой действовали люди и структуры, весьма далекие от пропаганды шедевров мирового киноискусства. В приказе Председателя Комитета по кинематографии А. Романова от 13 июля 1966 г. констатировалось, что «в последнее время имели место случаи выявления у частных лиц фильмокопий... художественных, научно-популярных, хроникально-документальных фильмов... советского и зарубежного производства. У отдельных лиц количество наименований таких фильмов доходило до 130—150. Этот «фонд» в нарушение установленного порядка находился в постоянном обраще-

²⁷ Кинематограф «оттепели». Документы и свидетельства». С.377.

нии, фильмы демонстрировались, перепродавались или обменивались их «владельцами»²⁸. Комитет требовал от подведомственных организаций, в том числе и от Госфильмофонда, положить конец «теневому» кинопрокату.

Как результат ужесточения административно-идеологических ограничений, в Госфильмофонде в 1966 г. появилась новая «Инструкция о порядке выдачи фильмоматериалов из Госфильмофонда СССР», подписанная В.С. Привато и утвержденная зампредом Комитета по кинематографии В.Е. Баскаковым. В ней, в частности, указывалось²⁹:

«1. Запретить выдачу за пределы Госфильмофонда фильмов «особого хранения»³⁰. Как правило, подобные фильмы должны просматриваться в залах Госфильмофонда. Их выдача допускается только по письменному разрешению Председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и его заместителей.

2. Запретить выдачу за пределы Госфильмофонда без разрешения Комитета по кинематографии... следующие категории фильмов...

а) зарубежные документальные и хроникальные фильмы, не демонстрировавшиеся в советском прокате, а также материалы иностранной кинохроники;

б) фильмы специального хранения;

в) непрокатные варианты советских фильмов;

г) советские фильмы, не выпущенные в прокат;

д) советские, зарубежные фильмы, изъятые из проката по особым соображениям.

<...>

4. По разрешению директора Госфильмофонда и под его ответственность могут выдаваться организациям следующие категории фильмов:

а) советские и зарубежные фильмы действующего фонда;

²⁸ Цит. по копии, хранящейся в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

²⁹ Там же.

³⁰ В эту категорию входили зарубежные художественные фильмы, неприемлемые для проката по идеологическим или морально-этическим соображениям.

б) советские и зарубежные фильмы, бывшие в советском прокате;

в) фильмы, полученные по прямому обмену из зарубежных киноархивов (по специально разработанному списку);

г) зарубежные немые фильмы (по специально разработанному списку);

д) зарубежные художественные фильмы выпуска до 1944 года включительно (по специально разработанному списку)».

На фильмы, перечисленные в пункте 4, надо обратить внимание в контексте одного события, ставшего важной вехой как в просветительско-пропагандистской деятельности Госфильмофонда, так и в его истории в целом. 18 марта 1966 г. был официально открыт кинотеатр «Иллюзион», ставший первым в СССР специализированным кинотеатром для демонстрации архивных фильмов — тех самых, которые и были перечислены в пункте 4 инструкции.

Инициатором создания такого специализированного кинотеатра — своего рода филиала Госфильмофонда в Москве, выступил В.С. Привато. После года непростых согласований в административных и партийных инстанциях Моссовет согласился перепрофилировать для этих целей убыточный кинотеатр «Знамя» на Котельнической набережной. Новый статус кинотеатра под названием «Иллюзион» был закреплен в приказе Председателя Государственного комитета по кинематографии №428 от 12 ноября 1965 г. Официальное открытие состоялось 18 марта 1966 г. показом фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», премьеры которого состоялась в Москве 40 лет тому назад.

Новый кинотеатр с самого начала стал активно практиковать различные формы лекционной работы, организовывать выставки уникальных фотографий и киноплакатов, издавать буклеты, посвященные мастерам и жанрам мирового кино. При нем появилось небольшое рекламно-информационное бюро. Вместе с тем, главным объектом зрительского притяжения были, конечно,

фильмы — отечественная и зарубежная киноклассика, для просмотров которой сюда стала регулярно приходить московская интеллигенция, учащаяся молодежь, все подлинные энтузиасты и любители кинематографа.



Заповедник кино

Александр МИТТА, кинорежиссер

СЕРДЦЕ КИНЕМАТОГРАФА

Госфильмофонд — совершенно уникальное заведение. Представить нашу жизнь без него невозможно. Это центр кинематографа, его сердце, его прошлое, настоящее и будущее. Не просто хранилище, но активно, профессионально работающая организация, обеспечивающая телевидение, фестивали, недели кино необходимыми фильмами. Когда нам нужно собрать какой-то материал, Госфильмофонд тоже всегда предоставляет возможность пользоваться своими фондами.

Так, Михаил Ильич Ромм целый год смотрел уникальное собрание немецкой хроники, и из этого потом возник «Обыкновенный фашизм». Да и сегодня в Госфильмофонде есть много чего интересного, что может вызвать к жизни неожиданные творческие замыслы, благодаря чему появится еще не одна прекрасная картина.

С первых дней во ВГИКе мы смотрели фильмы, привезенные из Госфильмофонда, и это было нашей единственной возможностью познакомиться с мировым кинематографом. В 50-е годы, когда никто ничего не мог смотреть, мы, студенты, учились на фильмах его бесценной коллекции. А затем он стал хранилищем и всех наших собственных картин, гарантируя их сохранность и качественную реставрацию.

Когда режиссер начинал съемки новой картины, он имел право заказать в Госфильмофонде 10—12 фильмов, часть смотрели на студии, часть — в самом Госфильмофонде. Список заказанных фильмов визировался в министерстве кинематографии, попасть на эти просмотры было невероятной льготой. При входе стояли строгие стражи, которые следили, чтобы в зале были только члены съемочной группы, чужих никого не пускали. Но мы, молодые ребята, все равно просачивались. Чрезмерного самолюбия не было, главное — посмотреть кино, которое больше нигде не увидишь. И мы бегали на просмотры к Швейцеру, к

Ромму, Тарковскому, Шукшину, Климову... Смотрели старые французские, немецкие, американские картины. Это была наша школа.

Сам я тоже ездил в Госфильмофонд, когда готовился к съемкам. Перед фильмом «Москва, любовь моя» выписал японскую хронику (ее, к сожалению, оказалось немного) и некоторые игровые картины, в том числе и самурайские. Хотел «набраться» японского духа, увидеть, как живут японцы, как одеваются, как ходят. Так что в Японию приехал все-таки немного подготовленным. Снимая «Затерянный в Сибири», я заказывал фильмы из того времени, перед «Арапом Петра Великого» — исторические картины.

Любопытные подробности из практики показов в «Иллюзионе» приводит в своих воспоминаниях историк А.А. Зимин:

«Иллюзион» на некоторое время стал для меня родным домом... Я старался не пропустить ничего более или менее достойного внимания. Ведь над детищем Владимира Степановича³¹ все время висел дамоклов меч, и все могло в один прекрасный день прекратиться... Происходил обмен ретроспективами (например, Ф. Ланга из ФРГ, молодое японское кино, итальянская ретроспектива). <...> В.С. сталкивался с огромными трудностями. Нужно было все время кому-то что-то доказывать, кого-то в чем-то убеждать. Нужно было и обеспечить «доход»... Появлялись «нагрузки» в программах (циклы типа «Экранизация литературных произведений», где среди интересных фильмов был и хлам). Появлялись и воскресные сеансы, состоящие из двух фильмов (нашего и зарубежного). Огромную помощь «Иллюзиону» оказывали инициативные группы любителей, которые распространяли абонементы на своих предприятиях. В благодарность за это для них организовывались закрытые сеансы, где давались и filmy поновее 1945 г.

Для «знатоков-любителей» был организован трехгодичный «киноуниверситет» по истории кино. <...> По пятницам после краткой беседы крутились по два превосходных (обычно) фильма, которые в общие программы не попадали. Так я посмотрел «Гражданина Кейна», «Унесенные ветром» и многое другое»³².

Опыт «Иллюзиона» удалось распространить еще на несколько кинотеатров. В Москве стал действовать филиал «Иллюзиона» в клубе «Красный текстильщик», в Ленинграде — кинотеатр «Кинематограф» при Дворце культуры завода имени Кирова, в Тбилиси был открыт

³¹ В.С. Соловьев, руководитель научной группы кинотеатра «Иллюзион».

³² «Кино стало для меня окном в мир»: из мемуарных заметок и дружеской переписки историка Александра Зими́на. — В сб. «История страны. История кино». С.418—419.



В. Привато (в центре) и В. Дмитриев (первый слева) на заседании конгресса ФИАФ (конец 60-х годов)

кинотеатр «Газапхули». Правда, их организационные возможности и популярность среди кинозрителей не шли ни в какое сравнение с «Иллюзионом».

Развитие международных связей

Еще на начальном этапе своей деятельности, т. е. в начале 50-х гг., не располагая соответствующей материально-технической базой и полным набором функций синемаатеки, советский Госфильмофонд с его коллекцией, насчитывавшей более 2000 наименований отечественных и почти 11 000 наименований зарубежных фильмов, мог по праву считаться одним из крупнейших мировых киноархивов. Вполне понятно, что возникновение

такой богатейшей культурной сокровищницы не могло не вызвать интереса за рубежом. С другой стороны, пополнение зарубежной коллекции Госфильмофонда было немислимо без налаживания обмена с зарубежными киноархивами и другими родственными организациями.

Сталинская концепция культурного развития рассматривала международные контакты в сфере культуры главным образом как форму идеологической экспансии, вследствие чего они носили весьма ограниченный характер. В сфере кинематографии к ним можно отнести участие советских фильмов в программах некоторых международных кинофестивалей, например, Венецианского, где еще в 1946 г. демонстрировался такой фильм как «Клятва» М. Чиаурели. Но с наступлением политической «оттепели» международный культурный обмен заметно активизировался. Триаду важнейших форм такого обмена составили экспозиции советских музеев, гастроли театральных трупп и недели советского кино за рубежом. Немаловажным стимулирующим обстоятельством для этого стало утверждение социалистического строя в государствах Восточной Европы, где сформировалась зона «наибольшего благоприятствования» для СССР, и культурные контакты стали политической необходимостью. Но, следует отметить, что развитие подобных контактов с капиталистическим Западом тоже перешло в фазу активизации.

Международные контакты Госфильмофонда начали устанавливаться еще в середине 50-х гг., прежде всего с родственными организациями из стран Восточной Европы. Так, например, в 1955 г. Госфильмофонд посетил один из руководителей Берлинского киноархива (впоследствии его директор) Вольфганг Клаузэ, прошедший в Белых Столбах около двух месяцев с целью обмена опытом. Главным итогом этих контактов стало вступление в мае 1957 г. Госфильмофонда в ФИАФ — Международную федерацию киноархивов.

В начале марта 1957 г. Министерство культуры СССР вышло с таким предложением в ЦК КПСС. «Участие советской киноорганизации в Международ-

ной Федерации фильмотек позволит работникам советской кинематографии лучше и полнее изучать состояние и достижения кинематографии зарубежных стран, а также даст возможность пропагандировать в других странах произведения советского киноискусства, продвигать советские фильмы по некоммерческой сети... в тех странах, где по цензурным или иным причинам наши фильмы не могут демонстрироваться на коммерческих экранах» — говорилось в документе³³. Рассмотрев это ходатайство, Секретариат ЦК КПСС принял 30 марта 1957 г. постановление «Об участии советской кинематографии в деятельности Международной федерации фильмотек», санкционировавшее вступление Госфильмофонда в ФИАФ и выделение 120 000 швейцарских франков в качестве ежегодного членского взноса³⁴, начиная с 1957 г.

Характеризуя международную деятельность главной советской фильмотеки в 50—60-х гг., необходимо обратить внимание на следующие моменты.

С середины 50-х гг. Госфильмофонд реально обретает право на международные контакты. Возможность побывать в Белых Столбах получают иностранные деятели кинематографии, ученые-киноведы. Так, в 1959 г., во время Московского кинофестиваля, сюда приезжают крупнейшие историки кино Жорж Садуль (Франция) и Ежи Теплиц (Польша). Садуль, оставшийся в Москве по приглашению Союза Кинематографистов более месяца, просмотрел за это время более 50 советских картин из коллекции Госфильмофонда, что оказалось для него весьма полезным для работы над «Всемирной историей кино». Примерно тогда же Белые Столбы посетили профессор Лодзинской киношколы В. Евсевицкий, директор Британского национального киноинститута Д. Куинн, американский историк кино Д. Лейда и ряд других деятелей из зарубежных стран. Вступление в ФИАФ, по-

³³ РГАЛИ, ф. №2329, оп. №15, ед. хран. №7.

³⁴ Порядка 2300 долларов США по тогдашнему курсу.

влекшее за собой интенсивный обмен информацией, фильмами, и делегациями, ввело Госфильмофонд в пространство международного культурного сообщества. Оставаясь советским «режимным» объектом (более закрытым для иностранцев, чем советские киностудии или, тем более, Союз кинематографистов СССР), Госфильмофонд при этом, как ни парадоксально, получил наибольшие возможности для международной деятельности и наивысший международный рейтинг среди советских киноорганизаций. Степени международного престижа фильмохранилища в Белых Столбах могли позавидовать и «Мосфильм», и Московский кинофестиваль.

Не менее важно, что международный авторитет Госфильмофонда, культурно-пропагандистская и даже экономическая эффективность его международной деятельности были адекватно оценены советским руководством. В 1960-х гг. ретроспективные показы фильмов из собрания Госфильмофонда проходят в Австрии, Болгарии, Бразилии, ГДР, Канаде, Индии, Италии, Польше, США и ряде других стран, внося заметный вклад в создание позитивного имиджа СССР и советской культуры. Как отмечалось в записке Председателя Комитета по кинематографии А. Романова, направленной 12 января 1967 г. в ЦК КПСС³⁵, проведенные благодаря Госфильмофонду ретроспективы «во многом способствовали изменению ложных и предвзятых взглядов на развитие советского киноискусства, которые еще бытуют у зрителей и кинокритиков капиталистических государств. Немаловажное значение имел и факт значительного расширения списка показываемых фильмов, что позволило более широко и разнообразно представить кинематографию нашей страны и ввести в орбиту критического разбора новые названия и имена, до последнего времени абсолютно неизвестные в зарубежных странах». Казенные рапорты крупных советских чиновников зачастую имели мало общего с действительностью, но в данном случае за сухими и не

³⁵ РГАСПИ, ф.5, п.9577, оп.59, д.64, л.3—8.

очень красноречивыми формулировками стояли реальные успехи в деле продвижения лучших произведений советского кинематографа за рубежом.

За десять лет «оттепели» (1956 — 1966 гг.) Госфильмофонд сделал впечатляющий рывок в развитии современного киноархива, сочетающего в себе функции фундаментального хранилища культурных памятников, реставрационно-производственного комплекса, научно-исследовательского центра и базы для учебной и просветительско-пропагандистской деятельности. Значительно увеличились коллекции фильмов (отечественный фонд более чем на 1500 наименований, зарубежный — более чем на 1200), были сформированы научные картотеки и вспомогательные архивные фонды, введено в эксплуатацию новое реставрационное оборудование, начато строительство второй очереди фильмохранилищ. Благодаря вступлению в ФИАФ, Госфильмофонд повысил свой международный статус. Достижения и позитивный опыт киноархива стали надежной базой в работе на долгосрочную перспективу, однако особенности социально-политического развития страны внесли в эту работу свои коррективы.

Глава



*ОТ «ЗАСТОЯ» ДО
«ПЕРЕСТРОЙКИ»*





Этот весьма продолжительный период истории Госфильмофонда отмечен серьезными противоречиями, характерными не только для деятельности киноархива в Белых Столбах, но и для всего советского кинематографа в целом. С одной стороны, в годы «застоя» ширилось количество «полочных» фильмов, ограничивался доступ к архивным фондам, усиливалось идеологическое и административное вмешательство в творческую и хозяйственную деятельность киноорганизаций, в число которых входил и Госфильмофонд. С другой — в хранилища Госфильмофонда поступал практически каждый фильм, снимаемый на киностудиях СССР (в том числе и «полочные» картины). С началом же «перестройки» проявилась противоположная тенденция. Известное ослабление партийно-административного контроля над кинематографией одновременно сопровождалось нарастающим недокомплектованием фондов и снижением государственного финансирования. В итоге к началу 90-х гг. крупнейший государственный киноархив был вынужден бороться за сохранение своей коллекции.

Выше уже говорилось о том значительном подъеме, который наблюдался в деятельности Госфильмофонда в период «оттепели» (1956—1966 гг.). К сожалению, два последующих десятилетия подобной динамикой не отличались. Даже если этот период именовать эпохой не «застоя», а «стабилизации», то все равно, характеризуя деятельность Госфильмофонда во многих аспектах, придется говорить о спаде активности, а иногда и отходе назад.

Начиная с конца 60-х гг. посещаемость и, соответственно, доходность нашего кино перестала возрастать, зато стабильно стало увеличиваться число «полочных» картин. «Интервенция» Полоки, «Андрей Рублев» Тарковского, «Комиссар» Аскольдова, «Агония» Климова, «История Аси Клячиной» Михалкова-Кончаловского и с десятков других снятых фильмов в прокат не попали. К счастью, они остались в Госфильмофонде и, по истечении некоторого времени, все-таки были показаны кинозрителю, пусть и в перемонтированном, компромиссном варианте. Заслугой того же Госфильмофонда стало то, что в некоторых случаях удалось сохранить и оригинальный, авторский вариант — как это получилось, например, со «Скверным анекдотом» или «Андреем Рублевым» («Страсти по Андрею»). Что касается вырезанных фрагментов из отечественных картин, то до «перестройки» они образовали в Госфильмофонде отдельный фонд. Во второй половине 80-х все изъятые фрагменты стали планомерно возвращать в прокатные версии, и фонд вырезок был ликвидирован. Однако вполне понятно, что даже неприкосновенное сохранение оригиналов запрещенных к прокату фильмов было для них равносильно тюремному заключению, на худой конец — ссылке. Правда, нельзя не признать то, что некоторые из «полочных» фильмов все же имели ограниченный прокат («Скверный анекдот» регулярно показывали студентам ВГИКа, «Андрея Рублева» демонстрировали «из-под полы» в домах творчества).

Как бы то ни было, в сознании определенной части критически настроенной интеллигенции в 70-х гг. Белые Столбы с их коллекцией «полочного» советского кино и столь же недопустимыми для широкого проката западными шедеврами Антониони, Феллини или Бертолуччи приобретают репутацию кинематографического «спецхрана» или «спецраспределителя». Разумеется, быть уже не могло возврата к сталинской концепции «партийного фильмохранилища». Но брежневская эпоха ввела в широкий обиход понятие «спецраспредели-



«Скверный анекдот» (1966 г.) А. Алова и В. Наумова — яркий «оттепельный» фильм, переживший эпоху «застоя» в Госфильмофонде и увидевший экран только в 1987 г.

теля», материальные или духовные блага из которого предоставлялись ограниченному контингенту лиц и не регулировались общегосударственными правовыми нормами. «Дефицитные» фильмы, в том числе и из не-прокатного фонда, начинают демонстрировать на так называемых «служебных» просмотрах, точно так же, как распределяют продовольственные заказы или легковые автомобили. Как шутили сами сотрудники, все хранящиеся в Белых Столбах фильмы делились на «выдающиеся» и «невыдающиеся», имея в виду не их художественные достоинства, а доступность для просмотра для обычной, не «избранной» аудитории.

В 1980 г. Госкино СССР выпустило специальную «Инструкцию о порядке служебных просмотров художественных фильмов» № 250 от 19 июня 1980 г.¹ В ее

¹ Хранится в копии в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».



Фильмовое дело «Агонии» Э. Климова хранит следы множества поправок и доработок, которым подверглась экранная история Григория Распутина

первом пункте, в частности, говорилось, что служебные просмотры художественных фильмов «проводятся в целях пропаганды и продвижения выпускаемых на экраны фильмов, изучения творческого и технического опыта при создании кинопроизведений и подготовке специалистов кинематографии». Особый акцент делался на том, что данные просмотры «организуются для строго ограниченного круга лиц...».

В реальности под «строго ограниченным кругом лиц», как правило, подразумевался персонал довольно широкого круга организаций, имеющих административно-хозяйственные полномочия, социальные привилегии и весьма далеких от кинопроцесса. В структуре Госкино

действовал так называемый «спецотдел», который и распределял поступавшие из Госфильмофонда картины.

Подобная практика не имела аналогов в деятельности зарубежных синематек и была типично советским явлением. Она едва ли приносила экономически большую выгоду (согласно той же инструкции при проведении платных просмотров Госфильмофонд получал прокатную плату «в размере 10% в городах и 5% в сельской местности от стоимости проданных билетов», однако чаще «служебные просмотры» проводились на безвозмездной основе), хотя скрытая выгода — в виде неформальных льгот — все же присутствовала.

Вместе с тем, даже в самые «застойные» годы Госфильмофонд не жертвовал профессиональными приоритетами и не подчинял свою политику соображениям сиюминутного конъюнктурного характера. Работа по пополнению фонда, его реставрации и научной обработке продолжала оставаться главной задачей, в решении которой следует отметить очевидные достижения. Примечательно, что самые крупные из них связаны с международной деятельностью Госфильмофонда и дальнейшим повышением его авторитета в мировом кинематографическом сообществе, что во многом явилось результатом инициативной и продуманной «внешней политики».

Так, наладив контакты с различными зарубежными киноархивами, Госфильмофонд смог получить во временное пользование копии немых отечественных фильмов, после чего научные сотрудники смогли восстановить с помощью покадрового сличения оригинальные авторские редакции «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Шинели» и «С.В.Д.» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Третьей Мещанской» А. Роома, «Мачехи Саманишвили» К. Марджанова и З. Беришвили и некоторых других картин.

Важнейшим достижением в этом роде надо признать возвращение в СССР в 1975 г. отснятого материала к фильму «Да здравствует Мексика!» С. Эйзенштей-

на. Как известно, работавшие в 1930—1931 гг. в Америке С. Эйзенштейн, его ассистент Г. Александров и оператор Э. Тиссэ отсняли там, по разным оценкам, от 60 до 75 тысяч метров негатива. В 1932 г. советским кинематографистам пришлось срочно вернуться в СССР (назревал конфликт со Сталиным), однако негатив остался в США и с целью погашения съемочных расходов был продан фирме «Парамаунт».

Дальнейший ход событий воспроизведен научным сотрудником Госфильмофонда В. Босенко в его беседе с корреспондентом журнала «Техника кино и телевидения»². «После войны ученик Эйзенштейна Джей Лейда научно отработал и атрибутировал весь материал, ставший к тому времени достоянием Музея современного искусства в Нью-Йорке. Еще при жизни Тиссэ и Александрова (но после смерти Эйзенштейна) велись переговоры о возвращении материала на родину режиссера. ... Только в конце 60-х удалось обменять этот материал на несколько десятков советских фильмов разных эпох, и в начале 70-х гг. негатив фильма поступил на хранение в Госфильмофонд.

С 1974 г. я занимался научной атрибуцией, в результате которой за пять лет были описаны практически все планы этого незавершенного фильма. Их общая численность составила 9 тысяч с небольшим карточек, которые включали начальный и финальный план того или иного кадра, метраж, отнесение к той или иной новелле и содержание данного эпизода. После завершения этой работы Александров... смог приступить к монтажу своей версии фильма «Да здравствует Мексика!», которая получила в Москве в 1979 г. золотой приз — своего рода награду фильму Эйзенштейна, Тиссэ и Александрова».

Характеризуя деятельность Госфильмофонда в 70—80-х гг., необходимо сказать не только о новых поступ-

² Орлов А. Госфильмофонд России сегодня: приоритетные направления деятельности // Техника кино и телевидения. 2001, №1. С.48.



*Кадры-гротески из незаконченного фильма «Да здравствует Мексика!»
С. Эйзенштейна и Г. Александрова все-таки смогли предстать на экране*

лениях фильмов и значительном абсолютном приросте фонда, но и о его относительном сокращении. Речь идет о фильмовых материалах на горючей (нитратной) киноплёнке.

Начать следует с того, что 24 июля 1970 г. появляется приказ Председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР № 341 «Об изъятии из обращения фильмокопий на горючей (нитро) основе»³. Данный документ, адресованный кинопрокатным организациям, вполне справедливо определял фильмы на горючей киноплёнке как отживший и практически непригодный для эксплуатации в текущем прокате материальный ресурс: «Большинство этих фильмокопий технически изношены, эксплуатационно себя исчерпали и в прокат почти не выдаются. Более того, по всем названиям фильмов на горючей киноплёнке в прокате имеются и фильмокопии, отпечатанные на триацетатной негорючей киноплёнке». Даже незначительные запасы такой плёнки требовали особых мер по противопожарной безопасности, не позволяли внедрить автоматизированную систему кинопоказа и переход на работу с рулонами увеличенной ёмкости. Исходя из этого, в постановляющей части приказа всем республиканским кинокомитетам вполне логично предписывалось «в срок до 15 сентября 1970 г. ликвидировать весь имеющийся фильмофонд на горючей основе». Те немногочисленные фильмы на горючей плёнке, которые еще можно было использовать в повторном прокате по плану 1970—1975 гг., предписывалось перепечатать на плёнке с негорючей основой.

Однако если для кинопроката это решение вызывало минимум организационных, технических и иных вопросов, то в деятельности киноархивов, и Госфильмофонда в первую очередь, возникли серьезные проблемы, причем отнюдь не только технического порядка. Дело в том, что в Белых Столбах на момент издания приказа хранилось несколько десятков тысяч фильмокопий на нитратной плёнке. Согласно докладной записке начальника отдела хранения М.Н. Евтушенко⁴,

³ Хранится в копии в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

⁴ Хранится в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

по состоянию на 1969 г. в фонде числилось 156 143 ролика киноматериалов на триацетатной пленке и 244 800 (!) роликов на нитрооснове, в том числе 59 382 ролика негативов отечественных фильмов. Иными словами, из 9 действующих фильмоскладов Госфильмофонда 5 были до отказа забиты нитратными материалами.

Процесс уничтожения этих запасов был не самой простой задачей даже чисто технически. Можно вспомнить, что когда в 1956 г. ликвидировались избыточные копии немецких фильмов, содержащих нацистскую пропаганду (третьи или четвертые копии «Юного гитлеровца Квекса», «Вечного жида» и некоторых других), то для этого создавалась специальная комиссия, а уничтожение оформлялось актами и т. д. Сейчас же речь шла не об одной фильмокопии, и даже не о сотнях, но о тысячах.

Возникал в этой связи также вопрос сохранения аутентичного оригинала фильма, который для историков кино и искусствоведов мог бы служить художественным эталоном и главным объектом исследования. Что теряет произведение искусства (в данном конкретном случае, фильм) при переносе его на новый материальный носитель? Является ли сам этот носитель, то есть кинопленка, таким же историческим и художественным раритетом, как и изображение, которое на ней находится? На этой проблеме следует остановиться особо, сделав в очерке истории Госфильмофонда 70—80 гг. весьма обширное отступление.

* * *

Уже первые годы работы с кинофондом, в эпоху, предшествующую созданию Всесоюзного фильмохранилища, показали, что по сравнению с произведениями других видов искусства игровой кинофильм в процессе его социального функционирования гораздо сильнее подвержен редакционным изменениям, поправкам и даже кардинальным трансформациям оригинальной версии. Исходя из этого, важным направлени-

ем в деятельности Госфильмофонда стало сохранение объектов своей коллекции в первоизданном варианте.

В истории мирового искусства и шире — в истории мировой культуры — первоизданность художественного произведения неотъемлемо связана с понятиями оригинала, первоисточника, подлинника. Понятия «оригинал» и «подлинник», так же как и противостоящие им понятия «копия» и «подделка», приобрели существенное значение задолго до появления механических способов копирования и тиражирования художественных произведений. Вопрос об «исчезновении» оригинала



Заповедник кино

Григорий ЧУХРАЙ, кинорежиссер

ГОСФИЛЬМОФОНД НЕОБХОДИМ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА

Дело в том, что я всегда зависел от Госфильмофонда, хотя непосредственно работал там очень редко. В последний раз уже в период перестройки, когда в качестве сорежиссера делал документально-публицистический совместный советско-немецкий фильм, который назывался «Смертельные враги». У нас он не демонстрировался, а в Германии показывался довольно широко и даже получил какую-то премию.

Фильм этот очень мне дорог. Его замысел мне кажется довольно интересным, он о судьбах людей, по которым прокатилась война. Мы взяли четверых немцев, воевавших в Сталинграде, и четырех русских, побывавших там же. Эти люди рассказывали о том, как они жили, где учились, с кем дружили, как попали на сталинградский фронт, и что с ними там случилось.

Потом мы пригласили всех участников этого фильма в Сталинград. Ходили по улицам, смотрели город, побывали на мемориале, а в заключение устроили что-то вроде вечера. Интересные получились эпизоды, особенно разговор бывших врагов за общим столом. Оказалось, что на уровне простого человеческого общения мы вовсе не враги и даже думаем одинаково.

Так вот, когда я отбирал документальный материал для этой картины, то бывал в Госфильмофонде довольно часто, и его доброжелательные сотрудники очень охотно находили то, что нам было нужно.

На мой взгляд, это учреждение всегда, и в советские времена, и постсоветские, было необходимо для кинематографа, его развития, и его функционирования.

Сейчас вся страна переживает тяжелые дни, и хотелось бы пожелать Госфильмофонду, чтобы у него все было в порядке, и было бы как можно меньше проблем.

получил особую актуальность с изобретением техники книгопечатания и гравюры. Однако в начале XX века, после того, как в культурный обиход человечества на правах новых видов искусства вошли фотография и кино, проблема оригинала и копии перешла в разряд фундаментальных проблем культуры.

Немецкий культуролог первой половины XX века В. Беньямин, сопоставляя «технические» искусства с их более ранними предшественниками, делал упор на то, что в оригиналах-подлинниках последних (живописи, скульптуре и т. д.) существовала некая эстетическая «аура», усиливавшая степень их художественного воздействия. Искусством, лишенным такой «ауры», Беньямин назвал кинематограф. «В качестве примера искусства, полностью лишенного ауры, Беньямин анализирует кино, где понятие «подлинник»⁵ вообще не существует, — пишет Н. Зоркая. — Последним воспоминанием об ауре служат для автора эссе дагерротип и ранняя фотография, овеянные ностальгией прошлого, поэзией памяти»⁶. Данную дифференциацию, на основе которой произведения даже в рамках одного вида искусства (фотографии) то признавались подлинниками (оригиналами), то не признавались, едва ли можно признать по-научному строгой. Вместе с тем, для такой точки зрения были свои основания, правда, главным образом, эмоционального, интуитивного характера. Эстетически подготовленный интеллектуал, Беньямин мог с благоговением взирать на подлинники полотен Веласкеса или Рафаэля, стоя в тишине музейного зала. Но, попадая в современный ему кинотеатр, где под хохот и улюлюканье десятков зрителей по экрану носился Макс Линдер, он такого благоговения не испытывал.

Чувство «утраты оригинала» возникало еще и потому, что одновременно с данным сеансом та же самая кинолента показывалась еще в десятках других киноте-

⁵ В данном случае понятие «подлинник» выступает в значении понятия «оригинал».

⁶ Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. С.24.

атров. Не удивительно, что даже Н. Зоркая, критически оценивавшая концепцию В. Беньямина в своем исследовании «Уникальное и тиражированное», говоря об оригинале в кинематографе, вставала фактически на ту же точку зрения: «Принципиально новым, революционным скачком в тысячелетнем опыте тиражирования явилось то, что первый и n-ный отпечаток эстетически и теоретически были равны, идентичны. Пусть практически последующие оттиски тиража хуже первых, но при всех потерях в техническом качестве первая и тысячная копия фильма «Золотая лихорадка» или «Дочки-матери» суть одно и то же произведение искусства»⁷. И далее: «С возникновением «технических» или «машинных» искусств оригинала в прежнем смысле больше нет. Матрица или некая близкая ей форма полностью замещает оригинал. Между уникальным и тиражированным ставится знак равенства».

Обратим внимание, что, ставя знак равенства между «уникальным» и «тиражированным», автор в цитированных выше фрагментах неоднократно ставит знак *неравенства* между «теоретическим, эстетическим» осмыслением произведения искусства и «практическими» формами его функционирования в обществе. Однако научная логика, распространяемая в том числе и на сферу эстетического анализа, предполагает, что теория не отрицает практический опыт, а лишь возводит его на высоту обобщения. Эстетические свойства произведения искусства не есть некая идеальная абстракция, существующая помимо его материального бытия. Допустив обратное, мы точно так же можем утверждать, что «Давид» Микельанджело и гипсовый слепок с этой статуи, «при всех потерях в техническом качестве... суть одно и то же произведение искусства».

Чтобы сделать вывод о наличии (или отсутствии) оригинала в киноискусстве, мы должны оперировать все теми же свидетельствами исторической практики

⁷ Там же. С.51.

социального функционирования кинематографа и, конкретнее, социального функционирования фильма — как на уровне художественного текста (т. е. совокупности всех элементов его художественной выразительности — изображения, звука, драматургического построения и т. д.), так и на уровне материала (т. е. киноплёнки или какого-то иного материального носителя, на котором этот текст зафиксирован).

Мы уже не раз приводили примеры того, как один и тот же фильм, нередко шедевр мирового киноискусства, мог сохраняться в архивных фондах в нескольких версиях (редакциях).

Причины редактирования уже законченного фильма могли быть весьма различными. Начнем с того, что изменений — и порой весьма серьезных — требовал прокат картины за рубежом. Классическим примером таких изменений стал перемонтаж «Броненосца «Потемкин» для немецкого проката, произведенный в 1926 г. в Германии самим С. Эйзенштейном и немецким режиссером Ф. Ютци. Как известно, это было сделано по требованию немецкой цензуры. В немецком варианте из фильма были изъяты ряд кадров, связанных с эпизодом на Одесской лестнице (толпа, бегущая по убитому мальчику; вытекающий глаз учительницы после удара казачьей шашки и др.), изменен порядок следования отдельных кадров, сделаны новые титры.

О метаморфозах, происходивших с этим фильмом, подробно говорил директор Музея кино Н. Клейман в своем выступлении на конференции «Сохранение и реконструкция киноклассики»⁸ в 1995 г. в Москве. В материалах той же конференции киновед Н. Нусинова рассказывала о впечатлении, которое произвела на нее перемонтированная версия фильма «С.В.Д.» Г. Козинцева и Л. Трауберга, хранящаяся в Брюссельской синематеке: «Я смотрела куски «С.В.Д.», готовя лекцию для зрителей, и вдруг актеры на экране начали проде-

⁸ В поисках утраченного. С. 147—150.

лывать такие вещи, которые они совершенно не имели права делать по фильму. То был другой — счастливый конец. Я знала о существовании такого финала. Юрий Цивьян нашел документы, где говорилось, что для Запада была сделана другая концовка. Тем не менее ощущение было странное: фильм, который знаешь наизусть, начинает вдруг жить собственной жизнью!»⁹.

Однако перемонтаж фильма мог быть сделан иностранным прокатчиком и просто в целях соответствия метража иностранной картины коммерчески оправданной продолжительности сеанса в местных кинотеатрах. Известно, что оригинальная версия «Метрополиса» Ф. Ланга, длившаяся около двух часов, сокращалась в американском прокате до 87 минут.

Возникновение нескольких версий одного и того же фильма в СССР объяснялось прежде всего мотивами политической цензуры, а более точно — политической конъюнктуры, из-за требований которой фильм на протяжении нескольких десятилетий своего существования мог подвергаться многократным изменениям. Чтобы не быть голословным, воспроизведем историю с несколькими версиями фильма М. Ромма «Ленин в Октябре».

Сценаристом этой историко-революционной картины, вышедшей на экраны в 1937 г., был А. Каплер. Политическая благонадежность Каплера (который, кроме того, был автором сценариев таких фильмов, как «Ленин в 1918 году», «Котовский», «Она защищает Родину») поначалу не подвергалась сомнению, однако в 40-х гг. драматург был репрессирован, а его фамилия убрана из титров всех кинофильмов. В титрах версии 1948 г. фильм «Ленин в Октябре» вообще не имеет сценариста.

В той же версии, так же, как и в оригинальной редакции 1937 г., одним из главных героев картины является Сталин (его роль играет С. Гольштаб). Ленин после

⁹ Там же. С. 170.



После вырезок, произведенных самим М. Роммом в фильме «Ленин в Октябре», усатый персонаж с трубкой был удален даже со второго плана

своего возвращения из Финляндии едет к Сталину, которому он передает текст своей статьи. Сталина называют одним из руководителей центра по руководству вооруженным восстанием (в немом варианте 1937 г. — это просто «центр во главе с товарищем Сталиным»). Финальным кадром «Ленина в Октябре» является кадр, где Сталин, после провозглашения Лениным победы Октябрьской революции на II Съезде Советов, подходит к трибуне... Однако после смерти Сталина начинается кампания по борьбе с последствиями культа личности, и на «Мосфильме», при прямом участии режиссера М. Ромма, монтируется новая версия картины.

В вариант 1963 г. возвращается в титры фамилия сценариста А. Каплера, но, понятно, дело этим не огра-

ничивается. Говоря о внесенных в новую версию поправках, можно процитировать акт от 2 декабря 1963 г, утвержденный заместителем начальника Управления кинофикации и кинопроката М. Фадеевым¹⁰:

«При восстановлении фильма «Ленин в Октябре» и подготовке исходных материалов для повторного тиражирования необходимо выполнить следующую работу.

1. Произвести перетяжку частей фильма в соответствии с существующим стандартом и частичный перемонтаж согласно указаний режиссера-постановщика фильма народного артиста СССР Ромма М.И.

2. Доснять во второй части фильма в сцене заседания ЦК от 16 октября 1917 г. на инфраэкране со спины — передний план... участников заседания, слушающих выступление В.И. Ленина, и на покадровом рир-проекторе совместить, перекрыв А.С. Бубновым — Сталина (кадры №№ 5,7,9 и 11)...

...5. Доснять в двенадцатой части на инфраэкране двух моряков, перекрывающих Сталина (кадры 13, 17—21, 25—26).

6. Доснять также в 12-й части к кадрам № 13, 17—21, 25, 26 встречные монтажные перебивки средних планов групп делегатов Съезда Советов на фоне вывески актового зала... чтобы иметь возможность срезать совмещенные кадры той части, где перекрытие Сталина не будет достигнуто...».

Акт визирован личной подписью самого М. Ромма. Драматизм ситуации заключался в том, что режиссер в данной ситуации выступал не просто исполнителем указания вышестоящих органов, но главным инициатором этой переделки; более того, он настаивал на том, чтобы изъятые кадры не сохранялись даже в Госфильмофонде — что вызвало возмущение... того же А. Каплера. «Ведь прав был администратор, (не допустивший уничтожения изъятых кадров. — В.М.), — замечает Каплер. — Разве не должны храниться в Белых Столбах

¹⁰ Хранится в архиве Госфильмофонда России, в деле по фильму «Ленин в Октябре».

эти фильмы в том виде, как вы их поставили? Разве киновед не должен знать, что мы с вами там натворили? И хорошее, и плохое? Где мы были верны истории, а где сказали неправду?»¹¹.

Сталин как персонаж был также убран М. Роммом из фильма «Ленин в 1918 году». Оттуда же был изъят Бухарин, фигурировавший в сюжете как один из политических деятелей, причастных к покушению на Ленина в ходе эсеровского мятежа 1918 г. Кроме того, кадр со Сталиным был изъят из фильма М. Калатозова «Валерий Чкалов», где он не просто появляется «на общем плане», но ведет большой и имеющий немаловажное смысловое значение диалог с Чкаловым перед его перелетом в Америку.

Известно, что причиной появления новых версий были цензурные претензии не только политико-идеологического, но и морально-этического характера. Печально известная «антиалкогольная кампания» середины 80-х гг. отозвалась не только вырубкой виноградников, но и требованиями вырезать кадры с употреблением спиртного из самых известных фильмов (соответствующее распоряжение поступило и в Госфильмофонд). К счастью, до «ножниц» дело не дошло, и такие классические эпизоды, как питье шнапса Андреем Соколовым из «Судьбы человека», остались на экране.

Не менее ретиво боролись и с «эротикой». Так, через несколько лет спустя после кинотеатрального проката фильма С. Ростоцкого «А зори здесь тихие» в телевизионном прокате стала демонстрироваться урезанная версия этой картины, с изъятым эпизодом в деревенской бане (кстати, та же версия была отпечатана и для кинопроката, на 16-мм пленке). Мы здесь не говорим об иностранных картинах, закупленных для советского проката, где купирование эротических эпизодов приводило зачастую к «белым пятнам» в сюжете. В советской версии фильма «О, счастливец!» Л. Андерсона изъятие эпизода «вечеринки» странным образом обрывало нить

¹¹ Цит. по: Громов Е. Сталин. Власть и искусство. С.206.



Этот кадр, не вошедший в окончательный вариант фильма «А зори здесь тихие» С. Ростюцкого, дает понять, что изгнание «эротики» из картины началось еще до того, как она вышла в прокат

приключений главного героя, сыгранного М. Макдауэллом. Надо, однако, уточнить, что подобная практика была характерна не только для прошедшей эпохи «застоя» и не только для СССР.

Кроме того, надо добавить, что иностранные фильмы «вырезались» не в Госфильмофонде, а при дубляже на киностудиях и вырезки из них в Белые Столбы не присылались.

Если появление купированных по морально-этическим соображениям версий все же можно в некоторых случаях принять, то выпуск фильмов с переозвученной фонограммой оправдать достаточно сложно. Единственным объяснением этому могут быть неустранимые дефекты фонограммы в оригинальной версии или очевидные худо-

жественные приобретения, получаемые за счет новых технологий звукозаписи. Так, из-за несовершенства оригинальной фонограммы пришлось провести частичное переозвучание фильма «Путевка в жизнь» Н. Экка, где диалоги М. Жарова (Жигана) были перезаписаны в исполнении его сына. Вместе с тем, едва ли оправданным было решение режиссера Г. Александрова в начале 60-х гг. осуществить перезапись фонограммы фильма «Веселые ребята», в результате чего вошедшие в историю советского кино песни, спетые Л. Утесовым, были записаны в исполнении известного эстрадного певца В. Трошина.

Особо следует сказать о так называемых «режиссерских версиях». Как утверждают исследователи, есть свидетельства того, что «Гриффит ездил из города в город с ножницами и каждый раз, учитывая реакцию аудитории, перемонтировал ленту»¹². В современных условиях все происходит более цивилизованным путем. Если режиссер хочет изменить версию своего фильма, выпущенную под давлением продюсера или руководства киностудии, он соответствующим образом оформляет права на повторный выпуск и осуществляет его в том варианте, который кажется ему адекватным его творческому замыслу. Именно так поступил режиссер Р. Скотт со своим фильмом «Бегущий по лезвию» (1982 г.), выпустив в 1993 г. более «интеллектуальный» вариант этого фантастического триллера (из фонограммы был убран разъясняющий закадровый текст, изменена характерная для боевика концовка и т.д.).

В современных условиях новая версия фильма может возникнуть как на основе возврата к изначальному режиссерскому решению некоторых эпизодов, так и, напротив, на основе технологической модернизации всего фильма в целом. В 1997 г. американский режиссер Д. Лукас выпустил в повторный прокат первую серию «Звездных войн» с новыми компьютерными спецэффектами и фонограммой, записанной в системе Dolby

¹² Киноведческие записки». №28, 1995. С.168.

Digital. Достижениями нашего кино в этом смысле стал выпуск фильма С. Бондарчука «Война и мир», где фонограмма перезаписана в формате Dolby Stereo, что позволяет получить более объемный, полифонический звук, особенно эффектный в батальных эпизодах. Переозвученная версия была сделана и для фильма «Через тернии к звездам» Р. Викторова, где не только применена новая техника записи звука, но и вообще создан оригинальный вариант фонограммы.

От упомянутых выше модернизированных версий фильма всего шаг до такого понятия, как его *реконструкция*. В контексте проблемы подлинника художественного текста реконструкцию следует характеризовать тем, что в ее процессе *возникает новый авторский художественный объект*, возникают новые образные решения, создателем которых является не первоначальный автор, а последователь, развивающий его творческие идеи и принципы. В этом смысле реконструкция отличается от *реставрации*, где нового художественного объекта и новой образности не возникает.

Грань между реконструкцией и реставрацией очень условна и размыта. Например, французский историк кино Б. Эйзеншиц вообще считает, что в ходе работы с архивными фильмами эту грань практически невозможно уловить. «Реставрация — это всегда реконструкция, когда происходит некая интерпретация фильма в процессе работы, но на самом деле без интерпретации, без этого участия и невозможно работать. Есть реставрация, когда нужно сделать дубль-негатив... и тут конечно, не может быть интерпретации. Но когда вам нужно переписать или написать заново титр, то это уже реконструкция. <...> Если вам нужно, к примеру, выставить цвет, установить баланс печати цвета, то это опять же реконструкция, поскольку вы не обязательно установите цвет именно так, как это было сделано когда-то во время печати копии»¹³.

¹³ В поисках утраченного. С. 165.

С нашей точки зрения, все зависит от научной подготовки реставрационного проекта, в проникновении не только в технологию творческого процесса, но и в логику образного мышления автора, в случае с кино — режиссера и других членов творческого коллектива фильма. Основой же проникновения и в технологию, и в творческую логику должен быть тщательный исторический анализ, опора как на сам художественный текст, так и на широкий круг сопутствующих документов: экранных, письменных и т. д. В отличие от реконструкции, реставрация фильма исключает домыслы, предположения, гипотезы. В этом смысле нельзя не процитировать лозунг Венецианской хартии II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов (1964 г.): «Реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза».

Однако даже если при реставрации и не создается новой версии кинопроизведения, то, как было показано выше, в процессе существования фильма, его функционирования в обществе мы имеем дело с новыми вариантами и модификациями изначального художественного текста. Версий может быть бесчисленное множество (в США, например, по заказу авиакомпаний выпускаются специальные версии фильмов для показа во время полета). Значит ли это, что понятие «оригинал» в традиционном значении этого слова для фильма на киноплёнке исчезает и, по выражению одного из западных киноведов, «может существовать лишь призрак оригинала»¹⁴?

Для ответа на этот вопрос надо вновь обратиться к практике создания и социального функционирования фильма. Так же, как и любое произведение искусства, производимое в сфере товарно-денежных отношений, фильм является предметом договора между автором (режиссером) и заказчиком (киностудия). В результате исполнения этого договора возникают определенные юридические последствия, главной особенностью которых является *появление нового объекта авторского и хозяйственного права.*

¹⁴ В поисках утраченного. С. 169.



«Страсти по Андрею» (А. Тарковский) — уже одно это название, говорившее о философско-религиозной проблематике фильма, показалось крамольным

Только став таким объектом (получив соответствующее юридическое оформление — например в виде акта сдачи-приемки фильма, подписанного режиссером и уполномоченным представителем киностудии, как правило, ее генеральным директором), рулоны экспонированной негативной пленки получают статус *оригинала кинофильма*.

В условиях советского кинопроизводства 30—40-х гг., когда сам институт авторского права не был надлежащим образом развит, момент возникновения нового оригинала регулировался нормами трудового и хозяйственного законодательства. Скажем, версия фильма «Ленин в Октябре» 1948 г. не имела соответствующего оформления в контексте авторского права, но, тем не менее, факт осуществления перемонтажа, досъемок и т. д. был оформлен надлежащей производственной и финансовой документацией. Документально под-

твержденный факт исполнения этих работ и был основанием появления нового оригинала, нового варианта художественного текста, который, однако, не упразднял старую версию в ее том же значении.

Надо признать, что практика советского кинопроизводства порой приводила к прецедентам, выходящим за рамки обычной схемы возникновения оригинала как окончательного варианта художественного текста. В этом смысле показателен случай с фильмом А. Тарковского «Андрей Рублев». 29 июля 1966 г. фильм, имевший первоначальное название «Страсти по Андрею», был принят дирекцией «Мосфильма», что засвидетельствовано соответствующим актом. Однако на этом документе имелась уточняющая пометка директора «Мосфильма» Н. Сизова: «с монтажными поправками». В утвержденный акт фильм вносятся 23 поправки¹⁵, в результате чего фильм сокращается на 390 м, но председатель Комитета по кинематографии СССР А. Романов требует новых поправок и даже изменения названия картины. Однако, несмотря на произведенные поправки, фильм вновь не приобретает статус законченного и пригодного к прокату произведения. После очередной серии поправок (новое сокращение на 150 м, практически полная перезапись звука) в январе 1969 г. фильм под названием «Андрей Рублев» утверждается новым актом приемки «Мосфильма», и в том же году эта версия попадает во внеконкурсную программу Каннского фестиваля, хотя во всесоюзном прокате картина появляется только в 1971 г.

Что в таком случае считать оригиналом художественного текста фильма Тарковского? По-видимому, надо остановиться на том, что существует две документально оформленные версии и, соответственно, два оригинала — фильма «Страсти по Андрею», датированного 1966 г., и фильма «Андрей Рублев», окончательно ут-

¹⁵ Конкретное содержание поправок изложено в письме Тарковского и. о. начальника Главного управления художественной кинематографии Е. Суркову, которое приводится в книге «Запрещенные фильмы» (Полка. Вып. 2). — М.: НИИ киноискусства/НТ-Центр, 1993. С. 28—30.

вержденного в 1969 г. Промежуточные версии, появлявшиеся в период между 1966—1969 гг., имеют статус культурно-исторического документа, но не целостного художественного произведения.

Большой удачей следует признать то, что обе версии оказались в Госфильмофонде. Частный, «практический» случай с сохранившимися версиями шедевра Тарковского как нельзя лучше подтверждает общее теоретическое положение об оригинале в кино как о продукте диалектического единства текста и материала, а не абстрактной «эстетической идеи» или «матрице» этого текста. Как можно воспроизвести «эстетическую матрицу» «Страстей по Андрею», не имея оригинала в его материальной ипостаси, хранящегося в фондах соответствующего государственного депозитария? По монтажным листам, рецензиям в прессе, воспоминаниям создателей картины (тех, которые остались живы) или зрителей? Ясно, что такая интерпретация никого не устроит (поневоле вспоминается старый анекдот о человеке, которому сосед «напел Карузо»).

Даже допустив чисто фантастическое предположение, что в каком-то месте, в России или за ее пределами, чудом сохранились копии раритетного фильма, которые «сами по себе» будут снова и снова тиражироваться, мы не получаем никакой гарантии, что этот «оригинал» будет неизменным по качеству (свободным от искажений) и доступным для цивилизованного пользования. Известно, что даже оригинал книги, с ее миллионными тиражами, достаточно простыми условиями хранения и огромной сетью библиотек, требует особых мер по гарантированной сохранности в едином государственном депозитарии, а что говорить о фильме — тысячах метров киноплёнки, чья долгосрочная сохранность не гарантирована даже на киностудиях.



Оригинал фильма представляет собой диалектическое единство его художественного содержания и пленочного носителя, который также должен отвечать конкретным требованиям (быть эталоном с точки зрения определенных стандартов качества).

Мы знаем, что даже самый искусный перевод старинной картины на новый холст в ходе ее реставрации чреват серьезными потерями. Подобно тому как средневековое полотно, загрунтованное растертыми вручную красками, является неотъемлемой частью шедевров Великих Мастеров, целлулоидная пленка — неотъемлемая часть шедевров кинематографа. Можно сделать копию великой картины с использованием самых современных технологий. Можно даже сделать лучше — убрать царапины, трещины, сделать ярче цвета, но разве это равноценная замена?

В статье одного из западных исследователей архивного кино Томаса С. Кристенсена прямо указывается на диалектическое единство художественного содержания фильма и оригинального пленочного носителя. «Вполне естественно, что технология изготовления пленки, применявшейся в эпоху создания фильма, влияла на его стилистику, — пишет Кристенсен в своей статье «Исторический фильм как название или совокупность материальных элементов». — Есть немало подтверждений того, что внедрение панхроматической мелкозернистой пленки в 1920-х гг. принималось во внимание создателями фильмов и привело к иному изображению, нежели на более раннем ортохроматическом негативе. ... Исследование фильма — это исследование одного или нескольких объектов, относящихся к фильму под определенным названием»¹⁶. И далее: «Будет невозможно сказать что-либо определенное о фильме, не описывая также в мельчайших деталях его версию и систему проекции».

В истории мирового кинематографа первым поворотным моментом в смысле замены материального носи-

¹⁶ *Christensen T.-C. The Historical Film as a Title or as a Collection of Physical Elements / Journal of Film Preservation. 2003, #10(66). P.22.*

теля стал именно переход на триацетатную пленку. В начале 50-х гг. крупнейшие киноархивы мира столкнулись с непростой дилеммой: уничтожать ли нитратные оригиналы после их перевода на новую основу или хранить их одновременно с триацетатными версиями? В пользу первого решения было немало очевидных аргументов. Любой киноархивист знает, что старея, нитратная пленка блекнет, сжимается, приобретает охристый оттенок, становится хрупкой, издает остро-ядовитый запах и в конце концов превращается в коричневатую порошкообразную массу. Чтобы сохранить ее в первозданном виде, нужны хранилища с особым режимом температуры и влажности, нужны большие дополнительные площади, которых всегда не хватает, и особые меры противопожарной безопасности, требующие столь же дефицитных финансовых средств.

Вместе с тем, постепенно, по мере сравнения старого и нового пленочного носителя, стали появляться и противоположные доводы. Триацетатный негатив также оказался не вечным, он стал портиться от так называемого «уксусного синдрома». Оказалось, что при надлежащем режиме хранения «нитрат» даже более долговечен, чем его преемник. По общему признанию, изобразительный потенциал нитратной пленки оказался выше, чем у триацетатного носителя. «Истинные приверженцы и знатоки немого кино настаивают на том, что нитратная пленка обладает особой светоизлучающей способностью и «искристостью» (что связано с повышенным содержанием в ней серебра), которых лишены более поздние киноматериалы»¹⁷, — отмечали исследователи, занимавшиеся этой проблемой в рамках ФИАФ.

Нельзя не добавить, что важным моментом возникновения оригинала фильма становится сам факт его передачи в национальный киноархив (в нашем случае — в Госфильмофонд) в кондициях и комплектации, предусмотренных нормативным актом об обязательном экземпляре аудиовизуальной продукции.

¹⁷ This Film Is Dangerous. P.IX.

Выше уже указывалось, какие фильмоматериалы и сопровождающая документация отвечали требованиям «обязательного экземпляра» по инструкции 1950 г. Эти требования остались неизменными и в начале 70-х, правда, к ним добавился еще и оригинал магнитной фонограммы шумов и музыки. Такая комплектность в полной мере отвечала требованиям эталона-оригинала и обеспечивала как долгосрочное хранение, так и качественную печать новых фильмокопий.

* * *

Возвращаясь к событиям, происходившим в Госфильмофонде в начале 70-х гг., надо подчеркнуть, что перевод фильмов на нитратной пленке на триацетатную с последующим уничтожением «горючего» фонда воспринимался как неизбежная мера, обеспечивающая длительное и надежное сохранение огромного культурного богатства.

В «Положении о переводе фонда на пленку с огнебезопасной основой», утвержденном в 1971 г. В.С. Привато, предписывалось хранить «негативы изображения художественных фильмов... до тех пор, пока состояние нитроосновы не будет представлять опасности для ее самовозгорания»¹⁸. Согласно тому же документу, с 1 июня 1972 г. прекращалась выдача фильмокопий на нитрооснове всем сторонним организациям.

В музее Госфильмофонда сохранились воспоминания и письма Ю.М. Грязнова, научного сотрудника отдела иностранного фонда (он проработал там с 1952 по 1988 г.), назначенного ответственным за проведение работы по переводу зарубежных фильмоматериалов на нитратной пленке на триацетат.

«Когда Госкино в 1970 г. приняло решение по переводу всей горючей пленки на негорючую, мне поручили руководить этой работой по иностранному фонду, — пишет Грязнов. — Это была каждодневная кропотливая ра-

¹⁸ Цит. по копии, хранящейся в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд СССР».

бота с составлением списков в выборе первоочередности фильмов для печати... Эта историческая миссия заняла у меня 20 лет».

Нужно отметить, что при составлении «приоритетных списков» для перевода на триацетатный носитель поначалу стала реализовываться все та же концепция «золотого фонда». Сотрудники научных отделов выстраивали все фильмы «в очередь», в порядке убывания их художественно-исторической ценности. Однако, как вспоминают работники отдела технического контроля, на деле приходилось руководствоваться несколько иными соображениями и критериями. Нередко нитратный вариант признанного шедевра, отнесенного к «золотому фонду», сохранял



Заповедник кино

Юрий НОРШТЕЙН, кинорежиссер

ХРАНИЛИЩЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Я никогда не был в Госфильмофонде, хотя пользовался его сокровищами постоянно. На расстоянии кажется, будто где-то есть подземные пещеры, которые охраняются добрыми гномами в белых халатах. Гномы следят внимательно за температурой, надев белые перчатки, разматывают рулоны пленки, склоняются над ней, изучают состояние кадров, увидев беспорядок, объявляют тревогу. Все носятся как угорелые, вызывают бригаду спасения, большую пленку кладут на операционный стол, склоняются над ней, решают, какое применить лечение.

Госфильмофонд — хранитель интеллектуальных, духовных страданий, поисков, падений и возвышений империй, народов, личностей.

Госфильмофонд — хранилище исторической и человеческой памяти. Чем дольше хранится художественный вымысел, тем больше он проявляет свойства документа прошедшего времени.

Госфильмофонд, как гигантская библиотека. Мы читаем пленку, чтобы обрести ее смысл и прибавить к нему свои чувства. Авторы умирают. Госфильмофонд бережет отпечатки их души, те самые несколько тысяч метров пленки, которые являются единственным свидетельством прожитой жизни.

Во время ленинградской блокады не было съедено отборное зерно — генофонд будущих урожаев. Госфильмофонд — генофонд будущих фильмов. Здесь мертвые встают из праха и дают смысл жизни живым. Востребованное кино — живое кино. Но чем больше востребовано, тем быстрее стирается. И в этом смысле необходима государственная поддержка в деле продления жизни фильма. Одного энтузиазма недостаточно.



«История Аси Клячиной» А. Кончаловского относится к тем «полочным» лентам, которые могли разделить судьбу нитратных копий. Но, к чести госфильмофондовцев, по «идейным» соображениям не был уничтожен ни один исходный комплект.

превосходные кондиции, в то время как заурядный по художественным критериям, но не менее раритетный в историческом отношении ролик просто погибал от гидролиза и плесени. Поневоле приходилось в первую очередь заниматься гибнущим «среднячком», отодвигая в сторону более благополучный по кондиции шедевр.

В отечественном фонде нитратные негативы или равноценные им раритетные позитивы не уничтожались. «Понизовая вольница» и «Оборона Севастополя» В. Гончарова, «Жизнь за жизнь» Е. Бауэра и немало других эпохальных картин русского немого кино остались на первозданном носителе (пускай это, в большинстве случаев, и не негативы) и хранятся при специальном режиме в хранилище №7. Вместе с тем, безвозвратно утерянными оказались горючие исходные материалы мно-

гих документальных фильмов (кинохроника 30-х гг. из фонда ЦСДФ, около 15 000 роликов), не подлежавшие хранению в Белых Столбах и не принятые на хранение другими организациями.

По свидетельству Грязнова, горючие фильмоматериалы зарубежного фонда после перевода их на триацетат также должны были идти на смыв. Однако не сомневался ли ветеран Госфильмофонда, что уничтожение «нитрата» не станет чреватым какими-либо потерями для исторического культурного наследия? По-видимому, все же сомневался, так как позволил себе сохранить некоторые, единичные образцы фильмов на оригинальном носителе. «Я оставил нетронутыми те фильмы — американские, цветные копии, снятые на пленке «Техниколор» (их не больше десятка), которые действительно можно считать «раритетами». А остальной горючий фонд после перевода на негорючую пленку, в количестве нескольких десятков тысяч копий, мы были обязаны немедленно уничтожить».

Работа по переводу фонда на негорючую пленку завершилась к 1988 г. — году, когда Госфильмофонд СССР отметил свое 40-летие. Несмотря на то, что и в 70-е (когда директором был еще В.С. Привато, а затем в 1979 г. его преемником на короткое время стал В.В. Тихонов), и в 1980-е гг. (директор — М.А. Строчков), в деятельности главного советского фильмохранилища не произошло впечатляющих рывков вперед, подобных тому, который имел место на стыке 50-х и 60-х, Госфильмофонд сохранил и даже упрочил свою позицию одного из самых крупных, авторитетных и представительных киноархивов мира. В 1988 г. коллекция Госфильмофонда насчитывала свыше 50 000 названий фильмов (в 1948 г. их было около 13 000). В 1986 г. был сдан в эксплуатацию новый корпус фильмохранилища, а их общее число составило 12. Еще раньше, в 1968 г. был построен новый трехэтажный производственный корпус. Штат сотрудников Госфильмофонда составлял почти 600 человек. Площадь его территории увеличилась до

163 га. В целом Госфильмофонд представлял собой крупный хозяйственный объект и многофункциональное учреждение культуры, уникальное не только в масштабах СССР, но и всего мира.

Вместе с тем, по своему техническому оснащению, развитию производственной инфраструктуры, условиям труда комплекс в Белых Столбах все больше отставал от передовых мировых аналогов. Выделяемого бюджетного финансирования с трудом хватало на эксплуатационные расходы, на серьезное техническое перевооружение и возведение новых объектов капитального строительства рассчитывать не приходилось. Режимный статус киноархива по-прежнему оставлял многие единицы хранения его фондов закрытыми для киноведов и историков. Практически утраченной оказалась традиция издания киноведческой литературы, каталогов и справочников. Единственное многотиражное печатное издание Госфильмофонда за 70-е гг. — пятый том «Каталога советских художественных фильмов» — вышло в 1979 г., после чего вновь наступил многолетний перерыв.

К концу 80-х гг. в развитии Госфильмофонда, так же, как и в развитии всей кинематографической отрасли, проявились симптомы системного кризиса, охватившего всю советскую экономику. Благоприятный для советского общества процесс гласности и либерализации политической системы, как ни парадоксально, отозвался на деятельности Госфильмофонда также негативным образом: одним из первых результатов функционирования «новой модели» советского кино, принятой на Пятом съезде Союза кинематографистов СССР (1985 г.), стало некомплектное поступление фильмовых материалов в Белые Столбы. В 1989 г. не было получено комплектов фильмовых материалов к 4 картинам (в том числе таким, как «Мать» Г. Панфилова и «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» С. Соловьева), в 1990 г. — уже 25 комплектов, в 1991 г. — 33 комплекта.

Следует заметить, что Госфильмофонд не был в этом смысле исключением. Точно так же перестали по-

ступать в Красногорский архив фильмовые комплекты по кинохронике, киножурналам, производство которых фактически сошло на нет. Неудивительно, что спуск советского флага над Большим Кремлевским дворцом — резиденцией Президента СССР в декабре 1991 г., так и не был заснят на киноплёнку и сохранился для истории только на видео.

Основа обновления Госфильмофонда, заложенная на рубеже 50—60 гг., в совокупности с механизмом государственной поддержки, обеспечивали достаточно стабильное функционирование и развитие киноархива и в 70-е гг., и в начале последующего десятилетия. При этом, правда, были практически свернуты некоторые важные направления его деятельности, имели место случаи вмешательства в научно-исследовательскую и организационную сферы со стороны вышестоящих административных и партийных органов. Однако с началом «перестройки» проявились и более тревожные тенденции. Об этих тенденциях, путях их преодоления и переходе к новой модели жизнедеятельности Госфильмофонда будет рассказано в следующей главе.



Заповедник кино

Из воспоминаний ветерана Госфильмофонда

Юрия ГРЯЗНОВА

КОЛЛЕКЦИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Мне захотелось поделиться воспоминаниями о том, как возникла, пополнялась и росла наша коллекция зарубежных фильмов в Госфильмофонде, которая теперь вместе с советским фондом удостоилась включения в Книгу рекордов Гиннеса.

Первоначально на месте нынешнего Госфильмофонда в 1936—1937 гг. возникла фильмобаза, или первое фильмохранилище, которое было создано министерством кинематографии. Одновременно построили четырехэтажный кирпичный дом для инженерно-технических работников. В это же время было возведено административно-производственное здание, где, кроме администрации, размещалась производственная лаборатория, находилось кинооборудование для печати фильмокопий с негативов, хранившихся в фильмохранилищах, куда они свозились со всех

киностудий СССР. Вначале на территории фильмобазы были построены четыре фильмохранилища. В административном корпусе также разместились не только цех печати, но и цех реставрации пленки и отдел технического контроля.

Зарубежная часть фильмофонда состояла из копий, поступивших сюда из прокатных контор со всего Союза. Как известно, до 1930 года в прокате было огромное количество немых зарубежных картин (из США, Германии, Франции, скандинавских стран и др.). Но все они поступали в довольно изношенном состоянии. Эти зарубежные немые фильмы снабжались русскими титрами и часто подвергались перемонтажу. В работе по перемонтажу и сокращению этих картин принимали участие даже такие мастера кино, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, братья Васильевы и др. Списки и каталоги зарубежных картин, выпущенных на советский экран, помещены в сборниках научных работ сотрудников Госфильмофонда под названием «Кино и время».

На базе Всесоюзного фильмохранилища в 1948 году был организован Госфильмофонд СССР, директором которого был назначен Виктор Станиславович Привато. Тогда же возникли два научных отдела: отдел отечественного фильмофонда, начальником которого стал В.Е. Вишневецкий, и отдел иностранного фильмофонда, под руководством Г.А. Авенариуса. В отдельном здании был создан архивный отдел, где собирались фото, плакаты и другие рекламные материалы, а также рукописные научные материалы. Здесь же была создана научная библиотека. Также организовали отдел фильмохранения, сотрудники которого должны были поддерживать в хранилищах необходимую температуру и влажность. Первым начальником отдела фильмохранения стала А.А. Фельдбах, а ее первым заместителем — М.Н. Евтушенко, которая впоследствии долго руководила этим отделом.

Теперь особо остановимся на том, как пополнялась коллекция зарубежных картин. Помимо немых фильмов, поступающих из прокатных контор, часть коллекции поступила из фильмотеки Всесоюзного института кинематографии. Особо отметим, что в 30-х годах на советские экраны было выпущено очень мало зарубежных звуковых фильмов: это было обусловлено идеологическими причинами, стремлением тогдашнего советского руководства оградить отечественного кинозрителя от влияния пропаганды буржуазного образа жизни. В результате советский зритель был лишен ознакомления с многочисленными шедеврами мирового кино того времени.

Как уже говорилось, в сборниках научных работ сотрудников, издававшихся в 50—60-е годы под общим названием «Кино и время», были опубликованы каталоги немых зарубежных фильмов, демонстрировавшихся на советском экране («Американские немые фильмы в советском прокате», «Немецкие немые фильмы на советском экране», «Французские немые фильмы в советском прокате»). Разумеется, в отечественном отделе также кипела работа над составлением различных справочников о деятелях советского кино и каталогов советских фильмов.

Но продолжим наш рассказ о том, как создавалась коллекция зарубежных фильмов. Главным событием этой работы явилось решение министерства кинематографии сразу после окончания войны, в 1945 году, направить под руководством Г.А. Авенариуса экспедицию в немецкий «Рейхсфильмархив» в Бабельсберге под Берлином. Дело в том, что германский министр пропаганды Йозеф Геббельс был

также шефом этого киноархива, и он постарался извлечь из всех архивов оккупированных Германией государств Европы огромное количество иностранных фильмов, которые демонстрировались в этих странах, и собрать их все в своем киноархиве в Бабельсберге. Это были в основном звуковые американские, французские и другие фильмы, снабженные субтитрами на языках стран их проката. Особенно большой была коллекция американских и французских фильмов разных жанров, что было большой находкой для нас, а также огромное количество немецких звуковых и немых фильмов, что за редким исключением, для нас не составляло интереса.

И вот был сформирован большой эшелон, содержащий несколько тысяч различных фильмов, среди которых было немало шедевров мировой довоенной классики. Под руководством Г.А. Авенариуса он прибывает в Госфильмофонд. Сначала этот эшелон разгружали во вновь построенные фильмохранилища. Поскольку фильмы находились в больших картонных коробках и не всегда были крепко связаны веревками, многие из них рассыпались и часть коробок были перепутаны (а на Западе принято хранить фильмы в больших коробках и не на каждой коробке имелось название фильма). Г.А. Авенариус собрал бригаду из сотрудников иностранного отдела — в основном переводчиков, владевших английским, немецким, французским языками. В сортировке этих фильмов также участвовали и другие сотрудники иностранного отдела, которые разобрали всю ту «кашу»: фильмам дали порядковые номера и расставили по полкам в фильмохранилищах. Эта работа была закончена к моему приходу на работу в Госфильмофонд после окончания ВГИКа в 1952 году.

Фильмы, привезенные Г.А. Авенариусом из Германии, стали называть «трофейными». Уже с 1946 года они стали появляться на советских экранах. Первым из таких фильмов, имевшим у советского зрителя ошеломляющий успех, был немецкий цветной фильм-режю «Девушка моей мечты» (1944) режиссера Георга Якоби.

Постепенно, особенно после смерти Сталина, на советских экранах стали появляться западные фильмы, закупленные официально. Так мы увидели, наконец, целый ряд фильмов итальянского неореализма и фильмы других стран, имевшие социально-критическую окраску, а также не только музыкальные фильмы с участием великих певцов, но и ряд лент с выдающимися актерами, например, «Лисички» с Бетт Дэвис, «Спартак» с участием Кирка Дугласа, «Клеопатру» с Элизабет Тейлор и Ричардом Бартоном и многие другие. Но, кроме официальной закупки выдающихся фильмов, Госфильмофонд начал активно налаживать дружеские связи по обмену фильмами. Сначала с киноархивами стран социализма, которые более свободно прокатывали у себя наиболее интересные и значительные фильмы западных стран, которые они присылали нам в обмен на советскую классику и другие советские фильмы.

... Когда Госкино в 1970 году приняло решение по переводу всех киноматериалов с горючей пленки на негорючую, мне поручили руководить этой работой по иностранному фонду. Это была каждодневная кропотливая работа с составлением списков в выборе первоочередности фильмов для печати, с непосредственным участием в выборе нужной копии. Эта «историческая миссия» заняла у меня целых 20 лет.

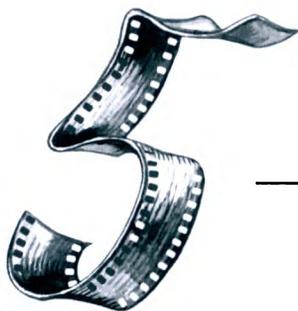
Одновременно я ведал укомплектованием прокатного фонда, смывал отработанные горючие копии, составлял каталог чехословацких прокатных фильмов,

а также каталог мультфильмов Уолта Диснея. Во время отпуска В.Ю. Дмитриева исполнял его обязанности начальника иностранного отдела. Пользуясь своей властью, выписывал из Чехословакии недостающие у нас ранние мультфильмы У. Диснея, в том числе — первый цветной мультфильм «Цветы и деревья». Послал киноархиву ГДР 6 роликов негатива вырезок для восстановления полного варианта классического немого фильма Фрица Ланга «Метрополис», который теперь стал полным — 15 частей. Затем я послал в Чехословацкий киноархив для восстановления нашу горячую неполную копию первого американского цветного фильма «Кукарача», а у них попросил прислать копию фильма Альфреда Хичкока «Спасательная шлюпка», а также копию немецкого немого фильма «Индийская гробница». Тем самым внес свою маленькую лепту в пополнение коллекции фильмов Госфильмофонда.

Но честно признаю, что пальмовая ветвь в деле пополнения несомненно и полностью принадлежит В.Ю. Дмитриеву. Он побывал почти во всех частях света. Целью этих поездок было завязать дружественные и взаимовыгодные связи для пополнения новыми картинками коллекции Госфильмофонда.

В 1970 году, когда был построен новый трехэтажный производственный корпус, туда перенесли из административного корпуса все оборудование опытного производства: цех печати, ОТК, цех реставрации и другие технические службы. Первоначально работники опытного производства жили в домах барачного типа, но затем для них были построены благоустроенные дома, а в четырехэтажном кирпичном доме довоенной постройки разместились квартиры для научных и инженерно-технических работников. Был построен пансионат, клуб, а также несколько новых фильмохранилищ.

Глава



*90-е: «ЦВЕТЫ
НА АСФАЛЬТЕ»*



Перестройка привнесла в развитие отечественного кино немало парадоксов. Самый главный из них хорошо известен. В период с 1985 по 1991 г. производство фильмов неуклонно возрастало — и так же неуклонно снижалась посещаемость кинотеатров. «Кинопроизводство, финансируемое из частных источников в 1988—1991 гг. на какой-то краткий период подскочило со 180 до 340 картин в год, — писал в своем исследовании о российском кино перестроечного периода И. Кокарев. — ... До экранов из них дошли единицы, так как инвесторы, видимо, этого и не требовали». И продолжал: «В 1995 г. в России из примерно тридцати тысяч действующих киноустановок реальное значение имели меньше 2 тысяч городских кинотеатров. Кинопосещаемость в 1994 г. была в 10 раз меньше, чем в 1987¹».

Менее известный перестроечный парадокс напрямую относится к Госфильмофонду: чем больше снималось картин, «хороших и разных», тем меньший процент из них передавался на хранение в Белые Столбы. Пик недобора пришелся на 1993 г., когда в списке отсутствующих фильмов оказалось 68 позиций. Не были переданы на хранение, например, такие интересные фильмы, как «Чувствительный милиционер» К. Муратовой и «Окно в Париж» Ю. Мамина, «Дети чугуновых богов» Т. Тота и «Русский регтайм» С. Урсуляка. Но дело даже не в самых примечательных и удачных творениях пер-

¹ Кокарев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры. Русская панорама. 2001. С.154.

вых лет нового российского кинематографа. Для национальной киноколлекции принципиально важно было иметь в своем фонде даже те откровенно беспомощные ленты, которые вскоре стали презрительно именовать «чернухой-порнухой», такие как «Деревня Хлюпово выходит из Союза» или «Сижу на нарах, как король...». Они никогда и не были показаны массовому зрителю (последний от этого не много потерял), но их тоже надо было сохранить для истории, хотя, по меткому выражению Ф. Раневской, для большинства наших современников они могли представляться не чем иным, как «плевком в вечность».

Проблема заключается в том, что фильм, как и любой памятник культуры, обнаруживает свою ценность не сразу, а в процессе исторического времени, по мере возникновения к нему той или иной формы общественного интереса. Чтобы пояснить это, можно сослаться на мнение историков и киноведов, участвовавших в «круглом столе» по теме «Неизвестное кино», проведенном в феврале 2002 г. под эгидой Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге. Как справедливо утверждал зав. сектором кино и телевидения этого института А. Казин, «половину любого совокупного текста (кинематографического, литературного и др.) почти никто, кроме его авторов не видел и не читал. Он извлекается из небытия только в той мере, в какой мы — зрители, критики — проецируем собственную мировоззренческую модель на этот текст»². В качестве примера кинотекстов, невостребованных в эпоху их создания, но важных для изучения сегодня, один из участников обсуждения, киновед Д. Комм, назвал так называемые «фильмы-спагетти», производившиеся в Италии с конца 50-х по конец 70-х гг., и некоторые другие виды массового коммерческого кино: «Колоссальный пласт малобюджетных коммерческих фильмов, которые снимались во всем мире... остался просто неизвестным. ... Нашему критическому

² О круглом столе «Неизвестное кино» // Киноведческие записки, №62, 2003. С. 359.

сообществу нужно набраться смелости и допустить в поле своего зрения девяносто пять процентов фильмов, которые снимались на планете Земля в двадцатом веке»³. Однако даже если критики и киноведы и решатся «допустить в свое поле зрения» пресловутые «фильмы-спагетти», голливудский «трэш» или советско-российскую «чернуху», то сделать нечто подобное можно будет только при условии, что задолго до этого в фильмотеках и киноархивах соберут и научно атрибутируют весь кинофонд такого рода.

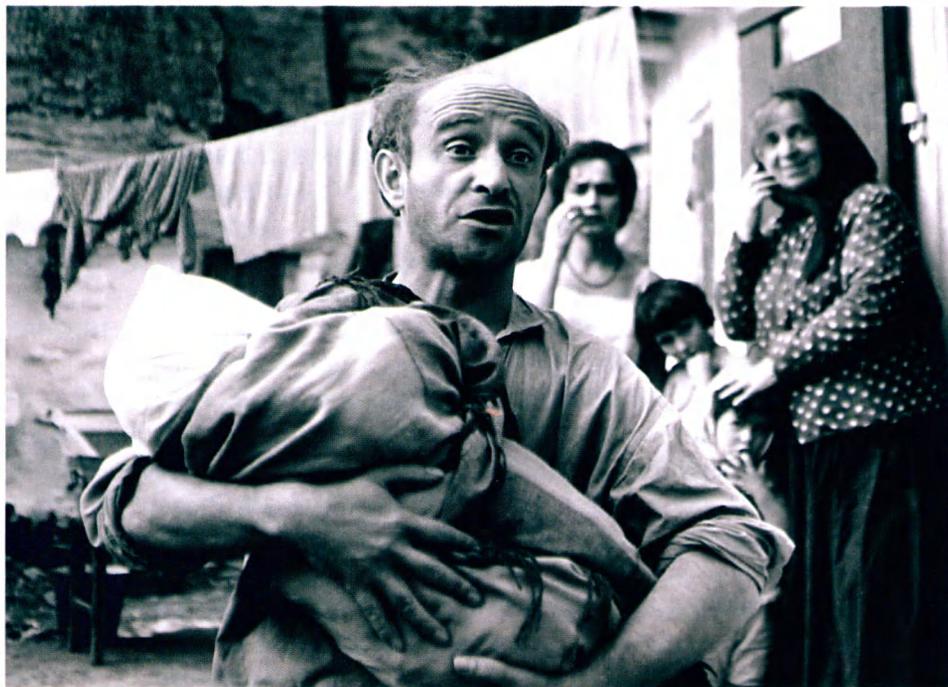
По каким причинам режиссеры и студии не хотели передавать исходные материалы своих фильмов на хранение в Госфильмофонд? Главным мотивом здесь были, безусловно, ложно понимаемые принципы коммерческой выгоды и авторского права. Новая модель жизнедеятельности отечественного кино была ориентирована на предоставление большей творческой и производственной независимости создателям картин — прежде всего, режиссерскому корпусу. Все звенья прежней государственной административно-хозяйственной системы советского кинематографа (в том числе и Госфильмофонд) были огульно отнесены к «нахлебникам» и «притеснителям», незаконно посягающим на авторство и дивиденды реальных создателей интеллектуальной собственности. У режиссера или продюсера времен перестройки возникло ложное убеждение в том, что он может являться единственным обладателем и распорядителем оригинала своего фильма, в то время как Госфильмофонд должен приобретать фильмокопию на коммерческой основе, так же, как и любой другой пользователь. Были, впрочем, и такие новоиспеченные участники кинопроцесса, физические и юридические лица, которые ни до, ни после создания фильма к кинематографу не имели никакого отношения и не стремились к тому, чтобы продукт их «творческой» деятельности становился предметом общественного достояния. Наконец, для кого-то существ-

³ Там же. С.355.

венным фактором становилась даже стоимость печати лишней фильмокопии: в случае с «самодеятельным» кинопроизводством на это просто не хватало средств.

Оставаясь государственной бюджетной организацией, Госфильмофонд, естественно, не мог при всем желании перейти на собирание своей коллекции путем приобретения фильмов у производителей. Нетрудно понять, что экономический кризис конца 80-х — начала 90-х гг. весьма отрицательно отразился на организме крупнейшего отечественного фильмохранилища, чье финансовое и материальное обеспечение оставляло желать лучшего даже в самые стабильные времена. Дело было даже не в мизерной заработной плате сотрудников, обесценивавшейся едва ли не каждую неделю. Серьезным поводом для беспокойства стало техническое состояние хранилищ, которые не могли уже обеспечивать сохранение киноколлекций ни количественно (по объему сохраняемых киноматериалов), ни качественно, т. е. с точки зрения технологических норм. В течение многих лет не решалась проблема кондиционирования, не было возможности вести профилактическую работу с фильмовыми материалами.

Когда автор этой книги был утвержден в должности директора Госфильмофонда СССР (февраль 1990 г.), кризисные явления — и в экономике в целом, и в функционировании комплекса в Белых Столбах — подходили к своему апогею. Рыночные отношения, призванные для спасения плановой экономики, на деле оборачивались разрывом налаженных хозяйственных связей, товарным дефицитом и неуклонным обесцениванием рубля. В кинопроизводство внедрялись случайные люди, весьма пренебрежительно относившиеся не только к законам искусства, но и к нормам уголовного кодекса. Вновь возник феномен «полочных» фильмов, правда, теперь не по вине государства, а по вине собственников-продюсеров (именно из-за них не дошли до экрана «Тихий Дон» С. Бондарчука и «Мастер и Маргарита» Ю. Кары). Повсеместное распространение получило пиратское видео, подрывавшее легальный прокат и девальвировавшее са-



«Комиссар» (1967 г.) А. Аскольдова через 20 лет после постановки стал одной из главных сенсаций «перестроечного» кино

му идею хранения кинофонда на пленочном носителе. В какой-то момент даже образованный зритель стал думать, что реальной альтернативой государственному киноархиву может стать стихийно организованный «развал» с лотками, торгующими «пиратскими» видеокассетами или уютящийся в подвале пункт видеопроката.

У Госфильмофонда к этому времени накопилась масса проблем. Многие годы не повышалась зарплата сотрудникам, не менялись тепловые и электросети, не работала ни одна холодильная машина в хранилище, морально и физически устарело кинооборудование. Среди сотрудников стали распространяться тревожные слухи и пессимистические настроения — «фонд раздадут по киностудиям или продадут иностранцам» (кстати, по-

следние в это время действительно обращались к руководству с заманчивыми, на первый взгляд, коммерческими предложениями). Чувствовалось, что может произойти нечто непоправимое... Но, вместе с тем, наперекор всем этим трудностям, в Госфильмофонде остались люди, посвятившие ему жизнь — рабочие, техники, инженеры, киноведы. Их надо было объединить в команду, способную не только спасти коллекцию, но и вывести всю работу на новый качественный уровень.

9 августа 1991 г. Кабинет Министров СССР принял постановление «О повышении эффективности использования общесоюзного государственного фонда кинофильмов в условиях рыночной экономики». Документ носил двойственный характер. С одной стороны им подтверждалось, что «все организации, учреждения, предприятия и граждане, осуществляющие производство фильмов на основе общесоюзных социально-творческих заказов *безвозмездно* (курсив мой. — В.М.) передают в фонд на государственное хранение комплекты исходных и рекламных материалов к фильмам в течение года после получения удостоверения на право общесоюзного проката». С другой оговаривалось, что «исходные материалы к фильмам, созданным за счет средств организаций, учреждений, предприятий и граждан, а также приобретенные ими за рубежом, являются их собственностью и могут передаваться на постоянное государственное хранение на договорных началах».

Двойственность скрывалась и в стимулирующих, на первый взгляд, установках на расширение оперативно-хозяйственной самостоятельности и внедрение различных форм деятельности на «договорной» основе («расширять практику изготовления на договорной основе копий киноматериалов, выдачи киноорганизациям позитивных копий во временное пользование»). Безусловно, такого рода деятельность могла способствовать более гармоничному и эффективному вхождению киноархива в социокультурный процесс и в известной мере улучшила бы его финансовое положение, но рас-

смаатривать «договорные» работы как главный источник средств для жизнедеятельности государственного учреждения культуры было явно несостоятельной и даже порочной концепцией. А ведь в начале 90-х гг. среди политиков и законодателей были яркие сторонники подобных взглядов. В этой связи понятен пафос директора Эрмитажа М. Пиотровского, с негодованием утверждавшего, что «Эрмитаж — это ни в коем случае не коммерческое учреждение, и нельзя к нам относиться как к коммерческой палатке»⁴.

Надо, однако, заметить, что правительственное постановление, подписанное премьер-министром В. Павловым всего за несколько дней до печально известного «путча ГКЧП», относилось еще к советскому периоду и не выражало идеологии всеобщей «коммерциализации», бум которой начался несколько позднее. Не предусматривало оно и такой политической коллизии, как распад Советского Союза. Неслучайно, что в нем говорится о выпуске Госфильмофондом материалов, посвященных кинематографиям национальных республик и видным деятелям советского многонационального кино.

Распад СССР и последовавшая за ним волна скоропалительных заявлений о дележе и перераспределении общесоюзной собственности непосредственным образом затронули и Госфильмофонд. Увлеченные процессом «раздачи суверенитетов», делегаты II Съезда кинематографистов России стали выступать за возврат Госфильмофондом исходных материалов фильмов, созданных на республиканских киностудиях, бывшим союзным республикам. Еще раньше руководство Госфильмофонда начало испытывать настоящий прессинг не только со стороны далеких от административно-хозяйственной практики «творцов», но и со стороны своего непосредственного начальства — Роскомкино. В 1991 г. в Белые Столбы поступает распоряжение Председателя Роскомкино о передаче эстонской стороне исходных мате-

⁴ Цит. по: *Галин С.А.* Отечественная культура XX века. С.433.

риалов картин, произведенных на «Таллиннфильме». Некоторое время спустя приходит новое указание, на этот раз за подписью зампреда Роскомкино, предписывающее вернуть казахские и грузинские картины.

Отказаться от возврата созданных в республиках картин значило не только не исполнить приказ своего непосредственного руководства, но и предстать врагом демократических преобразований, поборником «имперской» идеологии, притеснителем национальных кине-



Заповедник кино

Петр ТОДОРОВСКИЙ, кинорежиссер

ЗДЕСЬ СОХРАНЯЮТ ШЕДЕВРЫ

Первый раз в Белые Столбы я приехал, когда мы еще учились во ВГИКе, чего-то там по программе западного кино не оказалось, и мы всем курсом вместе с Сергеем Васильевичем Комаровым отправились в Госфильмофонд. А когда я сам стал снимать фильмы, то ездил уже довольно часто — в маленьком просмотровом зальчике смотрел картины, которые как-то соприкасались с тем, что я собирался делать. Было очень полезно познакомиться с эстетическими находками, неожиданными режиссерскими решениями, операторскими достижениями, это очень обогащало нашу собственную фантазию.

Помню, я смотрел шедевры мирового кино и думал: что же ты делаешь? Чем занимаешься? Что будешь актерам говорить? Какие мизансцены будешь строить? Причем каждый раз, когда попадал в Белые Столбы, я просил Дмитриева, который является как бы «альма-фатер» этого замечательного заведения, показать нам «Гражданин Кейн». Почему-то для меня именно «Гражданин Кейн» становился» ключом для размышлений о моих будущих работах. И я настаивал, чтобы фильм посмотрела вся группа, хотя некоторые просили «клубничку».

Это счастье, что Госфильмофонд создан, живет и развивается, ведет серьезную научную работу и собирает все негативы. Благодаря этому сохранены шедевры Эйзенштейна, Тарковского, Шукшина и многих других мастеров нашего кино. Ведь не раз в Госкино отдавалась команда: смыть негатив неудобной картины. Я помню, сдавал «Военно-полевой роман», посмотрели его Павленко и Богомолов и молча ушли, а на следующий день мне дали бумагу с перечнем необходимых правок — их было 19! Самая интересная — убрать все коммуналки. Но так как весь фильм снят в естественных интерьерах в коммунальных квартирах, то практически, пришлось бы уничтожить саму картину. И я стал тянуть время, ждал — может быть, что-то изменится. Шел уже 84-й год, приближалось время перестройки. Однажды встретил Дмитриева, и он меня спросил: «А ты не можешь для нас сделать дубль-негатив? Мы бы спасли твою картину...» Как я ему благодарен за это!

матографий. К тому же, с точки зрения сиюминутных, тактических интересов возврат в каком-то смысле был бы даже оправданным — можно было разгрузить переполненные хранилища, снять часть нагрузки и ответственности с персонала. Но стратегические приоритеты и профессиональный подход требовали пойти на непопулярное решение. Было ясно, что ни Грузия, ни Казахстан, ни даже щепетильные в смысле отношения к своим культурным ценностям прибалтийские республики надлежающей сохранности своих фильмов обеспечить не смогут, а через какое-то время, может быть, уже в ближайшем будущем, сами будут упрекать себя и российский киноархив за распыление богатейшей коллекции.

Надо признать, что у Госфильмофонда в данном вопросе были довольно веские аргументы. Во-первых, отстаивая права на всю свою коллекцию, он опирался на такой историко-художественный феномен как *советское кино*. Последнее было отнюдь не выдумкой партийных пропагандистов и теоретиков социалистического искусства, а реальной практикой кинопроцесса, с десятками имен и названий фильмов. В какую национальную ячейку следовало определить Параджанова — режиссера, родившегося в Грузии, учившегося в Москве, снявшего «Тени забытых предков» на Украине, а «Цвет граната» — в Армении? Как атрибутировать фильмы, снятые в Киргизии А. Кончаловским, И. Поплавской, С. Урусевским, А. Сахаровым?⁵ Или Г. Кромановым в Эстонии? Можно ли понять вне контекста истории СССР всю значимость таких фильмов, как «Земля» и «Шорс» украинца А. Довженко, «Никто не хотел умирать» литовца В. Жалакявичуса, «Покаяние» грузина Т. Абуладзе?

Во-вторых, были также весомыми аргументы и хозяйственно-правового характера. Деятели культуры бывших союзных республик игнорировали тот факт, что их фильмы снимались на средства общесоюзного бюд-

⁵ Кстати, тот же Сахаров снимал свой «Вкус хлеба» в Казахстане как копродукцию «Мосфильма» и «Казахфильма».



Каждый фильм не просто лежит на полке, но требует заботливого и профессионального отношения

жета. С другой стороны, во времена существования СССР никогда не поднимался республиками вопрос создания собственных киноархивов. Зато в республиках были «смыты» национальные версии своих же фильмов. Если бы Госфильмофонд позволил раздробить свою коллекцию, ее фрагменты, вернувшись в республики, были бы безвозвратно потеряны — где-то из-за особенностей климата и отсутствия надлежащих условий хранения, где-то из-за политических катаклизмов и вооруженных конфликтов, стихийных бедствий. Кстати, недавний пожар в киноархиве Грузии, где в огне погибла немалая часть национальной киноколлекции, стал печальным подтверждением этих прогнозов.

Наконец, парадоксально это или нет, но некоторые республиканские картины, попав в родные края, могли быть уничтожены не в силу особенностей климата или из-

за отсутствия хранилищ, а по прямому указанию властей. Так, фильм «Дети землетрясения» (режиссер М. Алиев), большая эпическая картина, рассказывающая о трагических событиях в Ашхабаде в 1948 г., вызвал остро негативную реакцию партийного туркменского руководства — в связи с тем, что в нем якобы недооценивалась роль нынешнего лидера страны С. Ниязова (в то время первого секретаря Ашхабадского горкома партии) и переоценивалась роль героев русского происхождения. Фильм был запрещен к показу в Туркмении, его исходные материалы и позитив тайно хранились у режиссера в Москве.

Держать «глухую оборону» пришлось до августа 1993 г., когда, после многосторонних контактов и консультаций, в Киргизии, на Иссык-Куле, было собрано совещание представителей кинематографических организаций государств — членов СНГ, материалы которых хранятся в коллекции Госфильмофонда России — Азербайджана, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Молдовы, Таджикистана, Узбекистана, Украины. Принятым по итогам совещания документом, в частности предусматривалось:

«5. До подписания межправительственных соглашений о регулировании отношений между Госфильмофондом и странами-участницами поручить Госфильмофонду разработать и согласовать с представителями стран-участниц типовые договоры, обуславливающие экономические, технические и юридические взаимоотношения... В указанных договорах предусмотреть:

— ответственность Госфильмофонда за сохранность всех киноматериалов на согласованном техническом уровне, обеспечивающем максимально благоприятные условия хранения;

— готовность принимать на постоянное и временное хранение киноматериалы по новым картинам производства стран-участниц на основе специальных договоров»⁶.

⁶ Цит. по копии, хранящейся в музее Госфильмофонда. Ф. «Госфильмофонд России»

Кроме того, представители стран СНГ получали право открытого доступа к коллекции Госфильмофонда, равные с российской стороной условия хранения и выдачи фильмовых материалов.

Данное соглашение можно было рассматривать как серьезную основу для устранения взаимных претензий и налаживания взаимовыгодного сотрудничества (Госфильмофонд становился не только хранилищем фильмов, сделанных в СНГ, но и творческой, научной и учебной базой для кинематографистов этих стран). То, что такое сотрудничество дало свои плоды, могут подтвердить хотя бы руководители недавно возникших киноархивов Украины, Армении, Азербайджана, которым Госфильмофонд оказал и оказывает методическую помощь.

Еще более солидные правовые гарантии сохранения коллекции государственного киноархива в ее полном объеме появились после принятия его нового устава, согласно которому Госфильмофонд России официально получал статус правопреемника Госфильмофонда СССР, а также после принятия в 1993 г. двух важных го-



Заповедник кино

Александр СОКУРОВ, кинорежиссер

КИНОБИБЛИОТЕКА

Во время учебы во ВГИКе я всего один раз был удостоен чести побывать на тех просмотрах, которые устраивались в Белых Столбах для студентов. Снова я приехал в Госфильмофонд только через несколько лет, когда уже сам делал картину. Мне он не казался особенным, вождленным местом, потому что меня никогда не тянуло посмотреть большое количество фильмов, создавая некую видеобиблиотеку в своем сознании. На самом деле было достаточно впечатлений от Флаэрти, Эйзенштейна, Довженко. Многое из того, что я смотрел после них, уже не производило никакого впечатления.

Раньше само слово «Госфильмофонд» связывалось для меня с тревожным ощущением какой-то закрытости, с запретом, с постоянной борьбой за сохранность накопленного, и в то же время со стремлением не дать кинематографистам совсем уж погибнуть вне информации. Мы догадывались, чего стоило само хранение этих фильмов. Даже библиотекам трудно уберечь книги от уничтожения, а тут — такая коллекция!

Сегодня я отношусь к Госфильмофонду, как к фильмотеке, которая необходима, но в настоящее время не востребована так, как это должно быть. Думаю, практическая необходимость в нем появится позже, когда людей, стремящихся к серьезному профессиональному образованию, станет значительно больше, когда повысятся требования к этому образованию. К сожалению, сейчас требования невысоки, так же как были они невысокими и тогда, когда мы учились. Может быть, именно с этим были связаны и мои вгиковские проблемы — все конфликты с руководством института возникали, когда я пытался в отпущенное мне время успеть что-то сделать, реализоваться не художественно-идеологически, а профессионально.

А что можно пожелать? Если бы была возможность — то создать при Госфильмофонде специализированный кинематографический вуз, или хотя бы привозить сюда студентов режиссерского, операторского факультетов, чтобы они жили здесь месяца 3—4 и очень много смотрели. Такая изоляция от суеты обычной жизни плюс общение с людьми, имеющими серьезное образование, многое бы им дало. Но нужен очень строгий, осторожный отбор фильмов для просмотров, потому что на самом деле есть 3—4 режиссера, фильмы которых необходимо смотреть обязательно. И, разумеется, нужно строго соблюдать баланс между объемом отечественного и зарубежного кино, иначе национальное сознание не сформировать. А кинематографическое сознание в первую очередь должно быть национальным. Только тогда оно будет персонально-художественным.

Госфильмофонд мог бы расширить свое влияние на профессиональную среду, активнее вмешиваться в культурную жизнь страны, формируя какие-то устойчивые качественные критерии. Мог бы учредить свою профессиональную премию за изображение, драматургию, режиссуру — и пусть бы она была на уровне государственной премии России.

Без сомнения, должны быть и определенные свободные средства для того, чтобы по замыслам, рожденным здесь, используя свои материалы, самостоятельно выпускать картины. В общем, он вправе претендовать на более значительное место в общественных структурах, в Союзе кинематографистов, в принятии решений Министерства культуры.

сударственных документов — «Основ законодательства Российской Федерации об Архивном фонде Российской Федерации и архивах» и Указа Президента Российской Федерации о включении Госфильмофонда в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов России.

В частности, в разделе II «Основ законодательства об Архивном фонде» однозначно определялось, что «в состав Архивного фонда Российской Федерации входят находящиеся на территории Российской Федерации архивные фонды и архивные документы *независимо от*

источника их образования (курсив мой. — В.М.), вида носителя, места хранения и формы собственности»⁷. В разделе III («Защита права собственности на архивы») подчеркивалось, что «ни один архивный документ не может быть без согласия собственника или уполномоченного им органа или лица изъят иначе, как на основании судебного решения»⁸, а передача права собственности на архивные фонды и архивные документы государственных архивов передавалась на уровень компетенции Верховного Совета Российской Федерации.

Что же касается статуса особо ценного объекта культурного наследия народов России, то он был введен Указом президента Б.Н. Ельцина еще в 1991 г. Получившие данный статус учреждения и памятники культуры⁹ переводились к высшей категории охраны и учета и приобретали особые формы государственной поддержки. В частности, Госфильмофонд, так же, как и Государственный Эрмитаж и Государственный Академический Большой Театр, был выделен отдельной строкой в государственном бюджете. Но главное — коллекция была объявлена федеральной собственностью и не могла отчуждаться по прихоти чиновников любого ранга (для этого требовалось решение правительства Российской Федерации).

Благодаря указанным выше документам, Госфильмофонд, так же, как крупнейшие архивы и музейные собрания общесоюзного значения, находящиеся на территории России, был достаточно надежно огражден от любых посягательств на раздробление своих коллекций. Вместе с тем, преодолеть отрицательные последствия развала прежней хозяйственной системы удалось далеко не в полной мере. Так, теперь под понятием «обязательного экземпляра» аудиовизуальной продукции, подле-

⁷ Российская газета, 14 августа 1993 г. С.1.

⁸ Там же.

⁹ По состоянию на конец 2003 г. к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации было отнесено 63 организации, находящиеся в ведении Министерства культуры, РАН, Минобразования, Росархива, Минпромнауки. Из них в ведении Министерства культуры находилось 40 таких объектов.



Наши скромные заслуги были отмечены в высших эшелонах власти, в частности в 1999 г. вице-премьером российского правительства В.И. Матвиенко

жащего сдаче в государственный депозитарий, подразумевались две позитивные копии фильма, прошедшего государственную регистрацию. Конечно, Госфильмофонд, благодаря активной позиции которого в «Закон об обязательном экземпляре» и была включена аудиовизуальная продукция, это не могло устроить. На хранение надо было сдавать весь комплект исходных материалов, прежде всего, негатив, однако данное требование удалось распространить только на фильмы «федерального значения», получившие государственную поддержку и финансирование из федерального бюджета.

Кризисная ситуация с пополнением фонда потребовала поиска новых подходов и методов комплектования. С некоторыми обладателями авторских прав заключались договоры о передаче фильмов на хранение. Стали изыскивать средства и для приобретения исходных материалов у киностудий (в частности, было заключено



Послание потомкам — памятная капсула и фильмокопия архивного фильма закладываются в фундамент фильмохранилища

крупное «пакетное» соглашение с «Ленфильмом»), у кинокопировальных фабрик. В итоге благодаря кропотливой настойчивой работе, к концу 90-х гг. основные лакуны в списке несданных на хранение отечественных фильмов «перестроечного» периода были закрыты.

В 1997 г. коллекция Госфильмофонда насчитывала 55 тысяч названий фильмов только на киноплёнке (свыше 800 тысяч частей, или рулонов). В дополнение к этому образовался и стал довольно быстро пополняться фонд видеокассет, который к концу 2000 г. превысил 10 тысяч названий. Более тысячи из них — это кассеты в формате Betacam, оригинальные версии фильмов, которые не существуют и никогда не существовали на киноплёнке. По утверждениям специалистов, на кассете Betacam оригинал фильма может храниться почти так же долго, как и на киноплёнке. Видеооригиналы имеют та-

кой же статус хранения, что и пленочные негативы, что же касается основной массы видеокассет, то они выполняют роль копий дополнительно к имеющимся пленочным оригиналам. В этом смысле Госфильмофонд следует правилу, которое принято в мировой практике деятельности киноархивов: фильм должен храниться на том носителе, на котором он был снят.

* * *

Рассчитывать на сохранение и увеличение коллекции при существующих объемах хранилищ было нереально. Ситуация обострилась уже в начале 80-х, а к середине 90-х она стала просто критической. При норме в 741 тысячу рулонов в 12 хранилищах размещалось 820 тысяч. Устаревшее, физически и морально, оборудование не обеспечивало надлежащий режим хранения. В целях исправления создавшегося положения в 1994—95 гг. было разработано и утверждено технико-экономическое обоснование развития первой очереди материально-технической базы Госфильмофонда России. С 1996 г. за счет бюджетных средств было начато строительство во многом уникального архитектурно-инженерного сооружения в 10 этажей, совмещающего в едином комплексе как блок фильмохранилищ, так и производственный корпус. В новом фильмохранилище появилась возможность разместить свыше миллиона рулонов пленки. Кроме того, уже в 2000 г. были отреставрированы фильмохранилища №2 и №7.

Пополняя фонд за счет новых поступлений, одновременно важно было восстанавливать старые фильмы, пострадавшие от вредного воздействия химических процессов и плохого хранения, неправильной эксплуатации, а также варварской цензуры. Для этого с начала 90-х гг. в Госфильмофонде начала реализовываться специальная программа по восстановлению старых лент. Упомянув об этом, не обойтись без одной существенной оговорки. *Реставрация* старых фильмов принципиально отличается от *реконструкции*. При реставрации имеется

в виду точное и скрупулезное восстановление того варианта фильма, который реально существовал и сохранился в первоначальном метраже, но потерял свои технические кондиции.

Так, в 1997 г. была восстановлена оригинальная, цветная версия фильма И. Савченко «Иван Никулин — русский матрос» (1944 г.). Эта военно-патриотическая лента, рассказывающая о нескольких моряках-краснофлотцах, которые пробиваются в свою часть через боевые порядки немцев, примечательна тем, что ее цветной позитив создавался способом сведения трех цветоделенных негативов (проще говоря, фильм снимался на трех разных пленках, изображение с которых потом, при печати сводилось на одну). После войны цветные фильмы стали снимать по новой технологии, на одной пленке, а старая технология была утрачена. Инженерно-техническими специалистами Госфильмофонда была проделана сложнейшая работа по восстановлению утраченной технологии цветной печати. Негативы не могли совместить, поскольку их фрагменты были сняты на пленке, имевшей разную степень усыхания. В конце концов эта работа все-таки увенчалась успехом. Вскоре был восстановлен в цвете и «Конек-горбунок» (1941) — полнометражный сказочный фильм А. Роу с Петром Алейниковым в главной роли. Данные реставрационные проекты ценны тем, что восстановление цвета происходит здесь естественным для оригинала образом, а не с помощью компьютера. Последняя технология достаточно широко применяется в США, но ее результаты не удовлетворяют многих киноархивистов и историков кино: цвета при этом теряют первозданные нюансы, становятся неестественными. «Я вспоминаю, что на... конгрессе ФИАФ в Лос-Анджелесе, я увидел замечательно восстановленный цвет в фильме «Бекки Шарп» Рубена Мамуляна, — отмечал по этому поводу в одном из своих выступлений заместитель директора Госфильмофонда В. Дмитриев. — В Госфильмофонде сохранилась оригинальная версия этого фильма на горячей пленке, и я могу поручиться,



С начала 90-х реставрация старых лент приняла форму специальной долгосрочной программы

что цвет оригинальной пленки не совпадает с восстановленной. Цвет [восстановленной] «Бекки Шарп» очень яркий, насыщенный, но это уже искажение того оригинального цвета, которого могли добиться на пленке «Техниколор» в 1935 году»¹⁰.

Несмотря на трудности перестроечного периода, Госфильмофонд сохранил в своей структуре крупнейший цех по реставрации фильмов, где было собрано редчайшее для нашей страны оборудование и работали уникальные специалисты (по состоянию на конец 2000 г. — 29 человек). Консервационно-реставрационная обработка заключалась в дополнительном фиксировании материала, поскольку после химико-фотографической об-

¹⁰ В поисках утраченного / Международная конференция «Сохранение и реконструкция киноклассики» // Киноведческие записки. № 28, 1995. С.154.

работки на киноплёнке могли быть остатки невымытых растворов. На реставрационных машинах, на малой скорости происходила промывка негативов. Эта простая, казалось бы, операция позволяла сохранить качество фильмов — избежать пожелтения, сохранить цвет, нейтрализовать уксусный синдром. При этом не изменялось фотографическое качество, не применялось ретуширование или подкрашивание.

Еще одним важным направлением консервационно-реставрационной работы стало сохранение и восстановление фонограмм. В связи с разложением основы магнитной ленты, на которую с 50-х гг. стали записываться практически все фонограммы отечественных фильмов, возникла опасность потери звукового сопровождения огромного количества картин. Совместно с НИКФИ была разработана специальная инструкция и технология восста-



Заповедник кино

Олег КОВАЛОВ, кинорежиссер

ЗАЧАРОВАННЫЙ ЗАМОК

Первая моя встреча с Госфильмофондом была очень романтична. Для нас это было сказочное место — как зачарованный замок, куда не каждому удается попасть. Когда я поступил во ВГИК, то часто слышал слово «Столбы». В воображении я рисовал себе чашу, в которой находится невероятное строение, такая пещера Аладдина, наполненная сокровищами. И, чтобы попасть в это место, нужно было, как рыцарю из сказки, преодолеть массу препятствий — сначала добиться разрешения на эту поездку (в наказание за какую-либо провинность курс могли не пустить в Столбы), встать в пять утра, долго ехать на электричке, идти лесом... Препятствий было столько, что потом нас уже не удивляло, что просмотровый зал оказывался неказистыми домиком, в котором мы смотрели шедевры европейского послевоенного кино. Видео тогда не было, о телевидении даже говорить было смешно, и Госфильмофонд в те застойные годы был для нас единственным местом, где мы могли их увидеть.

А настоящее мое знакомство с Госфильмофондом состоялось, когда я стал работать в кинотеатре «Спартак» — формировал там программы, делая все возможное и невозможное, чтобы они были интересными. Кажется, осечек не было ни разу. Это была одна из самых плодотворных страниц моей жизни, я впервые ощутил тогда контакт с залом, радовался тому, что лучшие картины, которые хранятся в Госфильмофонде, стали частью духовной жизни огромного количества людей.

новления. «Долгое время никто и не подозревал, что с магнитной лентой тоже могут произойти изменения, причем пострашнее, чем с киноплёнкой, — рассказывала один из ветеранов Госфильмофонда, начальник участка контроля Г. Караева. — Лишь в конце 80-х гг. мы обнаружили, что с магнитными лентами что-то начинает происходить, и начали переводить их на магнитооптические диски... Объемы пока не очень большие: около 30 рулонов за смену, поскольку много времени занимает подготовительная работа. Ведь наша задача состоит не только в том, чтобы взять магнитную ленту, заправить в ЛПМ и перезаписать. Мы перед этим ее обязательно прослушиваем, причем синхронно с изображением. Если там наблюдается эффект «замазывания» и идет спад уровня, необходимо выполнить реставрационные работы»¹¹. С определенным чувством гордости можно констатировать, что благодаря серьезному вниманию, уделенному этой работе (а перевести ее на «поточную» основу удалось только в конце 90-х гг.), Госфильмофонд не потерял ни одной фонограммы.

Что касается реконструкций, то здесь главную роль были призваны сыграть не технические, а научные сотрудники — историки фильма, исследователи-киноведы, также в основном работавшие в штате Госфильмофонда. Чтобы лучше представить саму концепцию этой работы, позволим себе довольно пространную цитату из публикации В. Дмитриева¹².

«В кино, как правило, первые варианты, не вошедшие в фильм материалы и дубли выбрасываются. Когда картина по какой-то причине оказывается незаконченной... она какое-то время лежит на полке в студии, а потом нередко тоже уничтожается.

Так пропал фильм Жалакявичуса «В августе 44-го» («Момент истины») по роману Богомолова. По настоянию писателя съемки прекратили и все материалы унич-

¹¹ Орлов А.М. Госфильмофонд сегодня: проблемы консервации и реставрации. С.43.

¹² «Река»: от устья до истока. О фильме рассказывает В. Дмитриев. — «Киноведческие записки», №63, с.348.



В. Дмитриев:

«Любая картина имеет право на существование»

тожили, что... было большим грехом и перед Жалакявичусом, и перед самим Богомоловым. Независимо от того, нравится или не нравится автору картина, она является предметом искусства и имеет право на существование. Да и в отдельных фрагментах незавершенных картин есть что-то такое, что может быть интересно и важно...

... Самый известный опыт Госфильмофонда в этом плане — «Прощай, Америка!» Александра Довженко, в свое время запрещенная. Она долго лежала на «Мосфильме», потом мы забрали ее к себе. Сначала хотели выпустить чисто архивный вариант (Довженко успел снять шесть частей), с минимальным текстовым сопровождением и с пояснительными надписями, но потом решили

делать полнометражный фильм со специально снятым комментарием Ростислава Николаевича Юренева».

Уточним, что съемки фильма «Прощай, Америка!», по жанру политического памфлета, героиня которого — американская журналистка, работающая в американском посольстве в Москве и, вдохновленная успехами социализма в СССР, решающая принять советское гражданство, начались в 1950 г., одновременно с началом «холодной войны» и нарастанием процесса напряженности в отношениях между СССР и США. Режиссером было снято 6 частей (примерно треть картины, в основном сцены в посольстве) и 2 части кинопроб, после чего, в апреле 1951 г. работа была приостановлена «по указанию свыше». Надо полагать, первыми итогами съемок не были удовлетворены и сам Довженко, не вписавшийся в чуждые для себя жанрово-тематические рамки, и высшее руководство, уже довольно долго подозревавшее режиссера в недостаточной лояльности и даже в национализме.

«Может быть... власти увидели в «Америке» нежелательные аллюзии с отечественными порядками, может быть, решили, что картин, обличающих поджигателей войны, и без того слишком много¹³; может быть, получили указание поменьше вспоминать о заокеанском враге; а может быть, за запретом вообще ничего не стояло, кроме каприза»¹⁴.

Судьба отснятого материала долгое время находилась под контролем Ю.И. Солнцевой, вдовы режиссера Довженко, ревниво относившейся к любым попыткам прояснить положение с этим неудачным проектом. Однако и после ее смерти, когда Госфильмофонд взялся за киноведческую реконструкцию фильма, архивистам неоднократно предлагали предать этот фильм забвению, чтобы не «портить» традиционный образ Довженко как поэта и романтика советского кино. Их, однако,

¹³ В 1948 г. вышел «Русский вопрос» М. Ромма, в 1949 — «Встреча на Эльбе» Г. Александра, в 1950 — «Секретная миссия» М. Ромма и «Заговор обреченных» М. Калатозова.

¹⁴ *Дмитриев В.* О пользе киноархивов // Искусство кино. 1996, №9. С.95.

это не смутило, и работа была доведена до конца. Уточним, что Госфильмофонду принадлежал замысел и научная проработка проекта. Кроме того, наша лаборатория выполнила основную часть работы по весьма сложной реставрации и печати необходимых киноматериалов. Роскомкино поддержал восстановление финансово. А киноконцерн «Мосфильм» довел его до конца, создав фильм, который можно было показать как в кинотеатрах, так и по телевидению.

В феврале 1996 г. в рамках программы «Панорама» 46-го Международного кинофестиваля в Берлине состоялась премьера реконструированной картины. Ее показ стал одной из главных сенсаций фестиваля и вызвал целую волну откликов. Надо признать, что профессиональная и гражданская репутация Довженко от этого нисколько не пострадала, зато в истории отечественного кино и истории творчества этого выдающегося мастера исчезло еще одно «белое пятно».

Данный успешный опыт показал, что киноархив, обладающий фундаментальной научно-исследовательской базой и квалифицированным научным персоналом может и должен осуществлять реконструкции незавершенных или утраченных фильмов. Вскоре это нашло новое практическое подтверждение в авторской реконструкции незавершенного фильма «Река» А. Балабанова. Благодаря инициативе Госфильмофонда, прерванный (из-за смерти актрисы Т. Свинобоевой) проект был возрожден в новой, укороченной версии. «Я предложил... Сельянову, продюсеру картины, смонтировать короткий вариант из отснятого материала, — вспоминает В. Дмитриев. — ... К счастью для нас, мое предложение было принято: Балабанов смонтировал «Реку» как вполне законченное произведение... Получилось интересно... Мировая премьера «Реки» прошла у нас на фестивале «Белые Столбы» с огромным успехом... Картина получила хорошие отзывы прессы. Думается, в дальнейшем ни одно исследование творчества Балабанова не обойдется без анализа «Реки». Главное,

она не исчезла, как исчезли «Братишка» Козинцева и Трауберга или лучшие фильмы Червякова»¹⁵.

* * *

Сохранить и приумножить сформированную за полвека коллекцию — такова была главная задача, стоявшая перед Госфильмофондом в 90-е гг. В принципе она была успешно решена, и если на каких-то направлениях задуманное еще не было реализовано, то, по крайней мере, для этого были созданы весомые предпосылки. Преодолев полосу экономических и социальных трудностей, Госфильмофонд сохранил свой статус одной из крупнейших сокровищниц отечественного и зарубежного киноискусства в мире. Однако и сокровищницы бывают разные. В свое время в пирамиде Хеопса тоже хранились бесценные творения древних мастеров, которые многие века никто не мог увидеть.

Было ясно, что функционировать и развиваться по принципу «пирамиды Хеопса» Госфильмофонд не должен. Подобная точка зрения достаточно категорично была высказана автором данной книги в материале, опубликованном в 1996 г. в журнале «Искусство кино»: «Госфильмофонд, как любой архив мира, учреждение консервативное... Однако с первых дней своей работы здесь я осознал, что нашему замечательному коллективу под силу и то, что выходит за пределы привычного представления о его статусе. Он способен стать генератором собственных идей, а не только предоставлять материал для воплощения идей чужих, пусть и самых достойных»¹⁶.

Именно поэтому еще в 1995 г. начала осуществляться программа по превращению Госфильмофонда в крупный научно-информационный и производственный центр, где можно было бы посмотреть любой фильм из огромной коллекции, получить высококвали-

¹⁵ «Река»: от устья до истока. С. 349.

¹⁶ *Мальшев В.* Госфильмофонд должен стать генератором собственных идей // Искусство кино. 1996, №9. С.97.

фицированную помощь в деле создания новых кино- и видеофильмов и телевизионных передач, отреставрировать на уровне современных мировых требований исторические киноматериалы, встретиться в кругу практиков и теоретиков кино для обсуждения важнейших проблем киноискусства.

То, что подобная программа стала реализовываться в 1995 г., не было случайным — ведь именно в этом году весь мир готовился отметить 100-летие кино. При составлении своей программы Госфильмофонд скоординировал ее с программами других стран и, в первую очередь, программами 12 государств европейского сообщества, объединенными так называемым проектом «Люмьер». Обсуждение подготовки к юбилею и координация совместных действий были вынесены в повестку дня 50-го Конгресса ФИАФ в г. Болонья (Италия). К сожалению, финансирование по программе «Люмьер» получили только страны-участницы Европейского сообщества, и проекты Госфильмофонда (та же реконструкция фильма «Прощай, Америка!») финансировались только российской стороной. Можно добавить, что их конкретными результатами стало также восстановление фильма «С.В.Д.» Г. Козинцева и Л. Трауберга и 16 русских дореволюционных фильмов, в том числе таких, как «Портрет» и «Калиостро» В. Старевича, «Сатана ликующий» Я. Протазанова, «Обрыв» П. Чардынина. Добавим, что еще в 1993 г. в ходе совместной работы Госфильмофонда и Берлинской кинематеки был восстановлен фильм немецкого режиссера Джоэ Мая «Асфальт» (1929): в Белых Столбах была обнаружена его полная копия, отпечатанная непосредственно с негатива, на основе которой и была осуществлена реконструкция.

Создание кино- и видеофильмов и телепрограмм

Наряду с реставрацией, важным направлением в деятельности Госфильмофонда стало непосредственное участие в создании новых картин. Об этом рассказывалось уже ранее на примере «Обыкновенного фашизма»



Видео и телевидение предоставляют архивному кино новые возможности и нового зрителя

М. Ромма. Продолжением такого рода работы, но уже под маркой Госфильмофонда России¹⁷, стало создание полнометражных монтажных фильмов «Женская роль» И. Дыховичного и «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» О. Ковалова.

Фильм И. Дыховичного ставил своей задачей проследить историю России XX века через изменяющуюся типологию женского образа в кино. Для выявления наиболее характерных типов женственности в русском, советском и российском кино режиссером совместно с сотрудниками Госфильмофонда были просмотрены десят-

¹⁷ Наименование «Госфильмофонд России» введено в соответствии с приказом № 19 от 27.03.92 Комитета по кинематографии при Правительстве Российской Федерации.



Все эти ленты могут использоваться не только для показа, но и как «строительный материал» для новых фильмов

ки лент — от немых фильмов с участием В. Холодной до «Маленькой Веры» В. Пичула. Героини Веры Холодной, Любви Орловой, Нонны Мордюковой, Натальи Негоды наглядно показывали трансформацию экранного имиджа женщины в зависимости от социально-политических, культурно-эстетических и сексуальных ориентиров нашего общества. Кое-кто из критиков упрекнул режиссера за то, что он уделил недостаточное внимание некоторым экранным эпохам, например 60-м гг. («где Доронина, Наталья Фатеева, Маргарита Терехова, Наталья Кустинская, Ия Арепина и, главное, Татьяна Лаврова, гениально воплотившая антониониевскую тему отчужденной сексуальности в стерильном пространстве роммовских «9 дней одного года»?») — с сожалением за-

давал риторический вопрос критик А. Шемякин¹⁸). Однако этот творческий опыт не только получил положительную оценку, но и нашел продолжателей.

Киновед по образованию, О. Ковалов задумал свой фильм как своеобразное исследование внутреннего мира великого советского кинорежиссера через проекцию образов его фильмов и кинодокументов эпохи. «По форме — это «поток сознания», увлекший С. Эйзенштейна после знакомства с экспериментами Д. Джойса, попытка перевести прихотливый текст режиссера в изобразительный ряд. Внешняя канва фильма — начавшаяся в 1929 г. длительная зарубежная поездка режиссера, во время которой он вспоминает свою прошлую жизнь и обдумывает творческие замыслы. Фильм построен как свободное чередование реальности, снов, фантазий»¹⁹. «Ковалов лукавит, когда используя колоссальный синематечный материал и мемуарный текст, отказывается от прямой информативности того и другого и котрапунктно, при поддержке виртуозно составленного музыкального сопровождения, выявляет третий — отчасти фрейдистский, отчасти по-русски мистический — смысловой ряд, который, конечно, делается первым, — писала о фильме киновед И. Рубанова. — Монтажные ленты Олега Ковалова подобны дьявольскому синхрофазотрону, в котором расщепляется нечто давно существующее и назубок известное. И в результате реакции высвобождается новая сегодняшняя энергетика»²⁰. Картина Ковалова, как лучший неигровой фильм 1996 г., была удостоена премии «Ника».

Можно добавить, что примерно в то же время (1995 г.) Ковалов, уже как сценарист, принял участие в создании еще одного монтажного фильма — «Русской идеи» С. Сельянова (проект Британского киноинститута), где фрагментами из русской и советской киноклассики иллюстрировались представления об «особом пути» России

¹⁸ «Женская роль». Критики о фильме // Сеанс. 1995, №10. С.21.

¹⁹ Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996. С.402.

²⁰ «Сергей Эйзенштейн. Автобиография». Критики о фильме // Сеанс. 1997, №14. С.23.

в мировой истории. В 1997 г. Ковалов выступил с новым монтажным фильмом-исследованием о творчестве С. Эйзенштейна («Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия»). При всех претензиях к автору, которые имелись и у критиков, и у историков кино, нельзя не признать, что его фильмы стали оригинальным и заслуживающим внимания направлением в нашей современной кинорежиссуре, и одна из причин этого — активное содействие Госфильмофонда в творческом процессе. Без опоры на коллекцию Белых Столбов и помощь сотрудников их научных отделов реализовать серьезный проект в области монтажного кино было бы едва ли возможно.

Но участие Госфильмофонда в творческом процессе этим не исчерпалось. Во второй половине 90-х гг. его сотрудники выступили непосредственными создателями ряда кинофильмов, основанных на архивном материале. Так, в короткометражном документальном фильме-эссе «Мы и не знали» (автор идеи В. Малышев, руководитель творческой группы Н. Яковлева) смонтировалась хроника мирной жизни непосредственно перед началом Второй мировой войны, в котором показывалось, насколько неподготовленным может быть общество к страшным социальным катаклизмам. Материал оказался настолько выразительным и глубоким по смыслу, что впоследствии эта же тема, но уже с более широким охватом событий была представлена в фильме И. Твердовского «Большие каникулы 30-х» (автор сценария В. Дмитриев). В основном из немецкой военной хроники был смонтирован фильм «Цветы времен оккупации» (режиссер Е. Григорьев, сценарий В. Дмитриева), рассказавший о непростых и неоднозначных коллизиях жизни советских людей на оккупированных территориях. Темой фильма «Земля обетованная» (режиссер А. Рехвиашвили, сценарий В. Дмитриева) была история Палестины, от начала XX века до окончания Второй мировой войны. С помощью архивного материала в нем показывалось, что на этой земле как добрые соседи могли существовать и трудиться арабское и еврейское население.

Говоря об этих творческих опытах, хочется подчеркнуть, что создание монтажного кинофильма как нового произведения киноискусства из фрагментов более ранних кинематографических текстов является уникальной прерогативой киноархива. Безусловно, экспонаты музеев, реликвии из фондов архивов и библиотек в репродуцированном виде могут использоваться как элементы содержания научных статей, каталогов, альбомов, плакатов, научно-популярных фильмов, телепередач, всякого рода компьютерных продуктов и т. д. Если в музее выпускается каталог к экспозиции художника Сурикова, то там, безусловно, будут репродуцированы его картины. Однако в деятельности Третьяковской галереи или Русского музея едва ли был прецедент, когда путем репродуцирования картин Сурикова создавалось новое авторизованное произведение искусства.

Основываясь на первом опыте, в 1998 г. в Госфильмофонде было создано новое структурное подразделение — участок по созданию видеофильмов и телепередач. Это было сделано с осознанием того, насколько важными для популяризации архивного кино являются такие коммуникативные каналы, как телевидение и видео. В итоге за период с 1995 по 2003 г. совместно с государственным телеканалом «Культура» было создано 14 передач, объединенных в тематическом цикле «Дорога к Пушкину». Цикл был приурочен к 200-летию великого русского поэта. К созданию этих передач были привлечены крупнейшие актеры отечественного кино — Ю. Яковлев, А. Демидова, Ю. Соломин, В. Соломин, Л. Дуров, С. Маковецкий, С. Безруков, Е. Дворжецкий и др.

Еще одной продуктивной творческой идеей стал тематический цикл «Фильмы моей жизни», который к 2003 г. включал в себя уже 17 видеофильмов. Его замысел заключался в том, что наши крупнейшие кинорежиссеры рассказывали о каком-либо шедевре мирового кино, который стал для них «фильмом всей жизни». На видеопленку были записаны комментарии вид-

нейших мастеров советской и российской кинорежиссуры: А. Герман комментировал «Седьмую печать» И. Бергмана, Л. Кулиджанов — «Гроздь гнева» Д. Форда, А. Балабанов — «Стрелочника» Й. Стеллинга, Ю. Норштейн — «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, Г. Данелия — «Калину красную» В. Шукшина, О. Иоселиани «Аталанту» Ж. Виго, М. Хуциев — «Чапаева» братьев Васильевых и т. д.. Ценность данного цикла состояла в том, что для истории запечатлевались выдающиеся мастера отечественного кинематографа, их уникальная манера мыслить и рассказывать о киноискусстве, а вместе с тем — по-новому открывалось содержание классических фильмов мирового кино.

На протяжении нескольких лет над созданием монтажных фильмов с энтузиазмом трудились научные сотрудники Н. Яковлева, Т. Сергеева, С. Пустынская, В. Антропов, Е. Барыкин и др. Автор этой книги выступал в роли руководителя проектов и одновременно являлся их главным продюсером.

Понимая, что сегодня видео стало одной из главных форм популяризации нашего классического кинонаследия, удобным и доступным способом формирования личных коллекций отечественной киноклассики, Госфильмофонд внес свой вклад в выпуск нескольких сотен наименований отечественных фильмов на видео, осуществленный объединением «Крупный план». В ходе этого проекта киноархив не только предоставлял исходные фильмовые материалы и осуществлял копирование с киноплёнки на видео, но и дополнял кассету информационно-аналитической справкой по конкретному фильму и его создателям. Хочется подчеркнуть, что новые формы деятельности не были продиктованы коммерческими соображениями. В Госфильмофонде понимали, что, даже получая какую-то мизерную прибыль от реализации своего интеллектуального продукта (тех же видеокассет и т. д.), киноархив не станет существенно богаче. При том, что данная прибыль могла направляться только на содержание самого архива, она ни в коем случае не

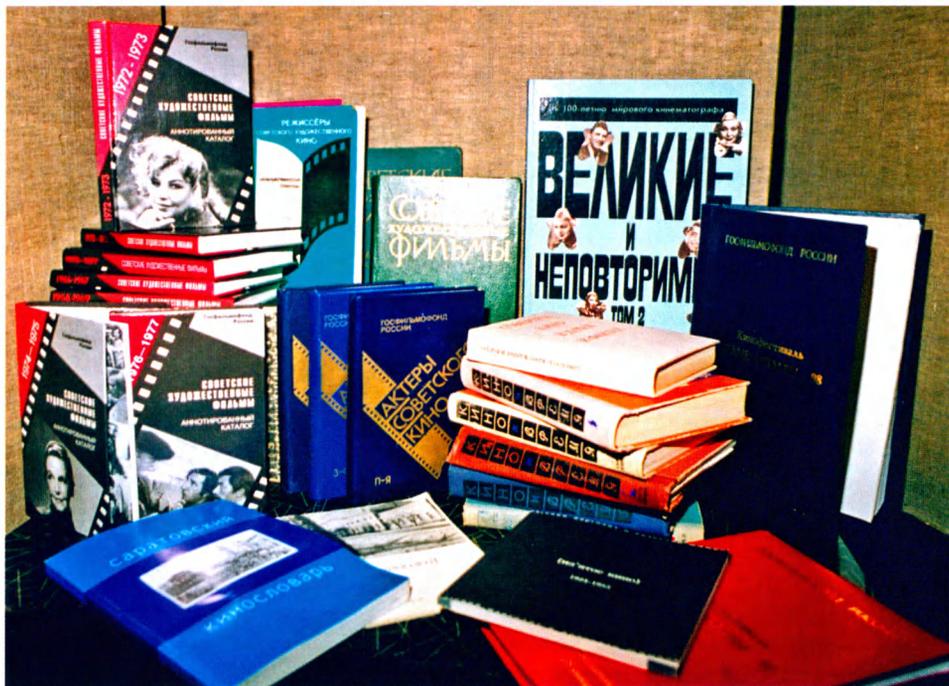


Реконструированный и модернизированный «Иллюзион» по-прежнему открывает для москвичей «окно» в киноклассику — и в Госфильмофонд

могла стать сколько-нибудь весомой альтернативой государственному финансированию. Но киноархив мог и должен был показать финансирующему его государству, что у Госфильмофонда есть существенный научный, творческий и организационный потенциал, что его реальное участие в кинематографическом и — шире — в культурном процессе современной России приобретает все более значительные масштабы.

Популяризаторско-просветительская деятельность

Популяризаторско-просветительская деятельность Госфильмофонда, отныне отмеченная в Уставе как одна из основных его задач, нашла свое продолжение в создании телепередач о кино и людях кинематографа («Чтобы помнили», «В поисках утраченного», «Вечера с Эльда-



В 90-х годах Госфильмофондом было издано больше книг по кино, чем за предыдущую четверть века

ром Рязановым», «Уловка-22»), а также в цикле показов под рубрикой «Киномарафон». Кроме того, была продолжена практика продвижения киноклассики через кинотеатральные показы — в специализированных кинотеатрах архивного кино в Москве (кинотеатр «Иллюзион») и Санкт-Петербурге (кинотеатр «Спартак»), а также в залах Музея кино, Центрального Дома кинематографистов и Киноцентра.

К числу самых заметных мероприятий, проведенных Госфильмофондом для широкой зрительской аудитории, следует отнести совместную российско-американскую ретроспективу восстановленных и отреставрированных фильмов, прошедшую в 2000 г. в кинотеатре «Иллюзион». В рамках этой ретроспективы были по-

казаны фильмы производства России (СССР) и США, начиная с документальных съемок 1908-1910 гг. в России и кончая американскими картинами 80-х гг. В частности, зритель мог воочию увидеть такие восстановленные экранные раритеты, как «Сатана ликующий» (1917 г.) Я. Протазанова и «Девятое января» (1925 г.) В. Висковского, «Восход солнца» (1927 г.) Ф. Мурнау и «Пароходик Вилли» (1928 г.) У. Диснея, «Новгородцы» (1942 г.) Б. Барнета и «Иван Никулин — русский матрос» (1944 г.) И. Савченко.

Предмет особого разговора представляет популяризаторская деятельность Госфильмофонда за рубежом. Она будет достаточно подробно проанализирована в главе VI, здесь же мы просто отметим, что к середине 90-х гг. в ней также стал наблюдаться очевидный подъем, как в количественном, так и в качественном отношении. Только в 1994 г. показы картин из коллекции Госфильмофонда прошли в рамках программ кинофестивалей в Сан-Франциско, Канне, Пезаро, а также в кинотеатрах архивного кино в Венгрии, Германии, США, Франции, Новой Зеландии. Большие показы советских картин из собрания Госфильмофонда прошли в рамках крупных международных выставок «Европа-Европа» (Бонн, Германия, 1994 г.) и «Москва-Берлин, Берлин-Москва» (1995 г.).

Сверхзадачей популяризаторской деятельности Госфильмофонда за рубежом в постперестроечный период стало расширение круга тех фильмов и имен, которые за границей подпадают под определение «классика мирового киноискусства». Можно вспомнить, что достаточно долго в данную категорию входили прежде всего фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Шуб, Вертова. Несколько позднее за рубежом были «открыты» Донской, Кулешов, Медведкин, еще позднее — Барнет. Заслугой Госфильмофонда 90-х гг. стало введение в контекст классики мирового кино фильмов Мачерета, Венгерова, Швейцера, Юдина.

Издательско-публикаторская и источниковедческая деятельность

Не будет преувеличением сказать, что в начале 60-х гг. Госфильмофонд на какое-то, пусть непродолжительное, время стал лидером среди отечественных организаций, выпускающих справочную и научную литературу по вопросам истории советского и зарубежного кино. Сборники «Кино и время» и три первых тома аннотированного каталога советских художественных фильмов стали настоящим событием в области киноведческой литературы. Научные сотрудники Госфильмофонда являли собой пример высокого профессионализма в работе с фильмами и письменными документами — пример того киноведения, в котором нацеленность на исторический факт была заведомо выше соображений конъюнктурной политизированной трактовки.

В 70-х и 80-х гг. положение изменилось не в лучшую сторону. Ведущие позиции в подготовке научной литературы по кино заняли ВНИИ киноискусства, ВГИК, Институт истории искусств (ВНИИ искусствоведения) Министерства культуры СССР. Хотя в научных отделах по-прежнему велась серьезная источниковедческая и фильмографическая работа, Госфильмофонд из-за отсутствия фондов и инициативы почти ничего не издавал. Поэтому разрабатывая программу развития и обновления Госфильмофонда на 90-е гг. и более отдаленную перспективу, руководство киноархива выделило издательско-публикаторское направление в качестве одного из приоритетных.

Роль положительного фактора вновь сыграл столетний юбилей мирового кино. В рамках издательской программы, профинансированной Роскомкино, удалось выпустить фундаментальное историко-фильмографическое издание «1000 фильмов за 100 лет» (составители В. Соловьев, В. Кривуля, А. Вяткин). Очерк, посвященный каждой из вошедшей в анналы мирового кино картин — от «Алчности» Э. фон Штрогейма до



Кинопроба М.И. Ромма в роли английской королевы Елизаветы — один из сюрпризов диска «Неизвестный «Иван Грозный»

«Казино» М. Скорсезе, включал краткое изложение ее сюжета, киноведческий комментарий, фильмографию. Книга была хорошо иллюстрирована. Популярным изданием, рассчитанным не только на киноведов, но и на массовых любителей советского кино, стал двухтомник «Великие и неповторимые», посвященный кинозвездам советского и зарубежного кино 30—40-х гг.

В рамках той же программы вышел трехтомный биофильмографический справочник «Актеры советского кино» (руководитель авторского коллектива В. Антропов) и, самое, наверное, важное: после долгого перерыва возобновилось издание аннотированного каталога советских художественных фильмов (руководитель авторского коллектива В. Малышев). В 1995 г. вышло 2 очередных тома — по фильмам 66—67 гг. и 68—69 гг. Внешне эти тома выглядели не такими внушительными фолиантами, как прежде, зато в них не было изъятий, искажений и недомолвок по идеологическим соображениям. Работу по изданию главного каталога Госфильмофонда удалось продолжить и после юбилея. По существу, это фундаментальная база данных по советскому кино, на которую могут опираться историки, исследователи культуры и искусства, специалисты многих других отраслей знания. Ежегодно стали выпускаться госфильмофондовские тематические календари-справочники.

Новым жанром — не только для трудов Госфильмофонда, но и для всего отечественного киноведения, стали тематические кинословари, начало которым было положено выпуском «Саратовского кинословаря» (автор Е. Барыкин). В данном издании были систематизированы сведения по всем фильмам и деятелям кинематографа, имеющим отношение к г. Саратову. Продолжением этой серии стал выпущенный к 200-летию А.С. Пушкина «Пушкинский кинословарь» (руководитель авторского коллектива В. Антропов). В него вошли не только сведения обо всех отечественных фильмах, имеющих отношение к произведениям и жизни

великого поэта, начиная с дранковского «Бориса Годунова» (1907), но также киноведческие исследования («Пушкин в кинотеории и кинокритике» и ряд других статей). Через год за «Пушкинским кинословарем» последовал «Христианский кинословарь» (автор-составитель — В. Семерчук), представивший аннотированную фильмографию по всем отечественным фильмам на религиозную тему, включая такие тематические рубрики, как «Общехристианская проблематика», «Библейские мотивы», «Христианство и наука» и др. Словарь был одобрен Патриархом Московским и Всея Руси Алексием II.

Ряд изданий был выпущен Госфильмофондом в содружестве с другими киноведческими организациями. Так, совместно с НИИ киноискусства Госфильмофонд принял участие в подготовке книги Е. Марголита и В. Шмырова «Изъятые кино». Благодаря помощи Белых Столбов сотруднику Красногорского архива В. Баталину удалось составить каталог всей российской кинохроники за период с 1896 по 1916 г. (Баталин В.Н. Кинохроника в России. 1896—1916 гг.). Наконец, в 2002 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» был выпущен иллюстрированный каталог «Великий кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России», активное участие в составлении которого приняли научные сотрудники Госфильмофонда — С. Сковородникова и др.

Нельзя не отметить, что, кроме киноведческой литературы, удалось выпустить в свет и два пособия по реставрации фильмокопий — это особенно важно с учетом сложной ситуации с подготовкой нового поколения специалистов по реставрации и консервации фильмов на киноплёночном носителе.

Наконец, говоря об изданиях в их привычном, книжном варианте, надо отметить и весьма отраднй факт создания первого в истории Госфильмофонда компакт-диска «Неизвестный Иван Грозный». Выпуск этого диска был приурочен к 100-летию С.М. Эйзен-

штейна, а его содержание составили уникальные архивные киноматериалы: «Детство Ивана» (пролог фильма, вырезанный из первой серии фильма и частично использованный во второй серии); «Фома и Ерема» (сцены с пушкарями, не вошедшие в эпизод «Взятие Казани» из первой серии); кинопробы М.И. Ромма на роль английской королевы Елизаветы (к третьей серии); эпизод с рыцарем Штаденом на Опричном дворе (для третьей серии); режиссерские эскизы, фотопортреты и кинохроника, запечатлевшая С.М. Эйзенштейна.

Заметный подъем в издательской деятельности в середине-конце 90-х гг. стал возможен прежде всего потому, что ей предшествовала многолетняя повседневная научно-исследовательская работа с киноматериалами и другими архивными документами. Главной задачей стало поднятие этой работы на качественно новый уровень, что выразилось в переводе картотек и каталогов на электронные носители (в настоящее время создается электронная версия каталога советских игровых художественных фильмов) и переходе фильмографических описаний на новый европейский стандарт. Совместно с НИИ космической документации была разработана специальная компьютерная программа. Как показал опыт, эта программа не уступает, а в чем-то и превосходит лучшие разработки зарубежных киноархивов. На каждую картину составляется описание и фильмография, которые потом вводятся в компьютер; составляется аннотация и ключевые слова, благодаря которым можно легко использовать поисковую систему. Для неигровых картин делается специальное описание с ключевыми словами для быстрого поиска. Благодаря этому, база данных может удовлетворить требованиям и задачам самых разных пользователей.

Фестиваль архивного кино «Белые Столбы»

Перечисленные выше формы и направления деятельности Госфильмофонда содействовали повышению его профессионального авторитета и значимости в сис-



В первом ряду почетных гостей фестиваля «Белые Столбы-2004» — народные артистки И. Макарова, К. Лучко, З. Кириенко

теме отечественной культуры. И не только отечественной: Госфильмофонд всегда пользовался заслуженно высокой репутацией в международном сообществе киноархивов, а после празднования 100-летия мирового кино она еще более окрепла. Многие российские кинематографисты, критики, киноведы с гордостью называли Госфильмофонд «нашей кинематографической Меккой». Вместе с тем, между заслуженно высокой репутацией «российской кинематографической Мекки» и ее публичным («пиаровским», как принято говорить сегодня) имиджем существовало серьезное несоответствие.

В отличие от Третьяковской галереи, Эрмитажа, Большого театра имидж Госфильмофонда зачастую формировался на основе весьма устаревших впечатлений. Среди представителей кинематографического сообщества, особенно у молодого поколения журналистов



Режиссер М. Хуциев — желанный гость и на фестивальных просмотрах, и в производственных помещениях Госфильмофонда

и критиков, бытовало мнение, что Белые Столбы — это отдаленное от Москвы, провинциальное по уровню комфорта и не престижное с точки зрения делового общения место (не в пример Дому кино или Киноцентру). Соответственно, и писать о «классике» и «архивном кино» было, по сложившемуся стереотипу, непрестижно и неинтересно. Репутацию серьезного кинокритика было гораздо проще сделать на обслуживании пиратского рынка и анонсах к голливудским блокбастерам.

Такое положение расходилось с интересами всего российского киноведения. Известно, что в странах Западной Европы фестивали архивного кино (Сачиле, Порденон, Болонья, Париж) становятся ежегодными местами встреч киноведческой элиты, что для настоящих профессионалов кино присутствовать на них не менее интересно и престижно, чем, скажем на кинофестивалях в Венеции или Сан-Себастьяне. Для проведения фестиваля в России важно было иметь богатый фонд архивных

фильмов и соответствующую фестивальную инфраструктуру (просмотровый зал, комплекс для проживания и питания гостей, транспорт, обслуживающий персонал и т. д.). Первым Госфильмофонд располагал в полной мере. Для второго было использовано то, чем располагал хозяйственный комплекс Госфильмофонда (гостиница, автомашины, штатные сотрудники), при этом что-то организовали специально, в чем-то получили помощь от вышестоящих организаций и спонсоров.

Идея проведения фестиваля родилась у меня на очередной «оперативке». И даже название утвердили сразу. Надо сказать, что к этому времени в Госфильмофонде сложилась команда, способная решать самые сложные задачи. От идеи до реализации долго не раскачивались. За новое дело брались азартно, придумывали, импровизировали на ходу. На время фестиваля мы обретали новые амплуа. Я стал его президентом, В. Дмитриев — руководителем программ, другие заместители — руководителями фестивальных служб, а некоторые реставраторы, хранители и бухгалтеры — членами штаба фестиваля

Первый фестиваль архивного кино «Белые Столбы» состоялся в конце января 1997 г.²¹. Понятно, он стал самым трудным. Его подготовили всего за три недели. Всю фестивальную неделю мы почти не спали, но всегда находили в себе силы улыбнуться гостям. А после окончания, проведив автобусы с участниками, собрались, поздравили и поблагодарили друг друга; немного выпили и кое-кто из женщин даже расплакался (от напряжения сдали нервы).

В программе кинопоказов маленькой сенсацией стал восстановленный одночастевый фрагмент фильма «Иван Никулин — русский матрос». На редкость живо и неформально прошли заседания «круглого стола» киноведов, где для обсуждения было предложено несколь-

²¹ В 1960—1961 гг. в Ростове-на-Дону были проведены так называемые фестивали Госфильмофонда, однако по существу это были тематические показы советских фильмов (о становлении советской власти; о Великой Отечественной войне), сопровождаемые лекциями.



К 50-летию Госфильмофонда мы сфотографировали наших ветеранов и вручили им ценные подарки

ко тем — «Зачем нужны киноархивы?», «Может ли Россия в ближайшем году вернуться в мировое кинематографическое пространство?», «Что такое монтажный фильм на материале истории кино?», «Телевизионная передача о кино — пересмотр стереотипов или утверждение общенациональных мифов?».

Стало ясно, что для фестиваля найден правильный формат и сделана ставка на правильную аудиторию — киноведов, историков кино, серьезных критиков. Людям было интересно общаться друг с другом, и — что тоже важно — сама атмосфера была дружелюбной, комфортной, располагающей к общению. Так получилось, что относительный недостаток Госфильмофонда (удаленность от города, оторванность от привычных атрибутов городской жизни) стал очевидным достоинством: русская зима, красивая природа,

возможность отрешиться от привычной суеты позволяли гостям в полной мере переключиться на фестивальную программу, провести время и с пользой, и с удовольствием. Интригу фестивальную программу добавили призы — лучшей монтажной картине на основе архивных материалов (он достался фильму О. Ковалова «Остров мертвых») и лучшей телепередаче о кино (премировали «Кинескоп» П. Шепотинника). Наш видный киновед Н.М. Зоркая получила специальный приз «за сотрудничество с Госфильмофондом». Госфильмофонд взял на себя функцию объединения киноведческого сообщества, когда оно в этом крайне нуждалось (семинары в Болшево, Репино ушли в прошлое), и это было по достоинству оценено. «Закрытый до недавнего времени Госфильмофонд постепенно становится открытым для всех учреждением культуры, — писал в уже цитированной выше книге И. Кокарев. — В 1997 г. в нем впервые был проведен фестиваль архивных фильмов, собравший изысканный букет киноведов, критиков и знатоков истории кино. <...> Фестиваль... был назван критиками лучшим фестивалем года и с тех пор стал ежегодным»²².

То, что первый опыт стал успешным, доказало и резко возросшее количество заявок на аккредитацию в 1998 г. С этого года стали вручаться новые призы — историку/теоретику кино и кинокритику/журналисту, присуждаемые в последний день фестиваля по итогам опроса всех гостей (в 2001 г. список призов был дополнен спецпризом имени Виктора Демина — «за вклад в отечественное киноведение»). А в 1999 г. в строй был введен современный, просторный и вместе с тем уютный фестивальный киноцентр. Это было очень удобно, так как гостиницу от просмотрного зала отделяло меньше ста метров, и гости могли прийти на просмотр, даже не надевая пальто. Фестиваль широко освещался прессой и, по свидетельству аналитиков издания «Кинопроцесс»,

²² Кокарев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. С.187—188.



«Салют, Госфильмофонд!» Народная артистка СССР И. Макарова на праздновании 50-летия Госфильмофонда в октябре 1998 г.

получил высший рейтинг среди кинофестивалей 1999 г. в номинации «культурное своеобразие». Постоянными гостями фестиваля стали кинорежиссеры Э. Рязанов, С. Ростокский, В. Абдрашитов, М. Хуциев, И. Дыховичный, В. Хотиненко, О. Ковалов, знаменитые актеры Л. Куравлев, И. Макарова, З. Кириенко, А. Михайлов и др. Но основной костяк участников фестиваля составляют киноведы и историки кино, ведущие телепередач о кинематографе, пишущие о кино журналисты. Собственно, фестиваль изначально и создавался для этой ау-

дитории. Это оценили и наши гости-киноведы из-за рубежа — Х.-Й. Шлегель (Германия), В. Джонсон (США), К. Ямада (Япония), С. Тримбач (Украина). Едва ли можно говорить о том, что «Белые Столбы» составили конкуренцию Берлинскому кинофестивалю, который проводится примерно в то же самое время. Но, как правило, если наши киневеды и едут в Берлин, то, все равно, пытаются выкроить один—два дня, чтобы побывать на просмотрах и дискуссиях в Белых Столбах. При всем обилии и многообразии кинофестивалей, которые проводятся сегодня в России, фестиваль архивного кино «Белые Столбы» прочно занял свою нишу в фестивальной движении и стал по своему уникальным событием, у которого пока нет конкурентов.

Можно уточнить, что, помимо фестивалей, в Белых Столбах стали регулярно проводиться другие кинематографические мероприятия — конференции, семинары, ретроспективы, творческие встречи и т. д. В этой связи хочется особо сказать о 50-летнем юбилее Госфильмофонда, торжественно отмеченном 4 октября 1998 года. Мы постарались, чтобы этот день запомнил каждый, кто работает в нашем «заповеднике кино»: в клубе прошел праздничный вечер и концерт, который вела известная диктор Центрального телевидения Светлана Моргунова. Играл духовой оркестр, вручались грамоты и ценные подарки. На праздник прибыла представительная делегация деятелей международного киноархивного движения во главе с Президентом ФИАФ госпожой Мишель Обер. Среди гостей были видные деятели нашего киноискусства, представители руководства федерального и областного уровня.

Но больше всего уделили внимания нашим ветеранам. Самым уважаемым и опытным работникам было присвоено звание «Ветеран Госфильмофонда», подтвержденное специальным значком. Не последнюю роль сыграла и ежемесячная надбавка к пенсии — она составляла 100 рублей, в то время как средняя пенсия у многих ветеранов не превышала тогда 400 рублей. Надбавку получили около 150 ветеранов. В ходе празднования юби-

ля ветеранам организовали еще и праздничный вечер в Доме Кино, в Москве, где их, сидящих на сцене, приветствовали коллеги-кинематографисты.

С этих пор 4 октября стал для киноархива ежегодным праздником — Днем Госфильмофонда. Мы положили начало хорошей традиции — в этот нерабочий день собираться всем коллективом, чествовать самых лучших и преданных своей профессии, вместе отдыхать и вспоминать о пройденном пути. А то, что этот путь знаменателен многими памятными датами и известными в мире кино фамилиями, доказала экспозиция нашего «Музея Госфильмофонда», также основанного в 1998 г. Для него нашли специальное помещение, доверили формирование фондов настоящим энтузиастам архивной работы (первая среди них — М.С. Грешнова), благодаря чему история Госфильмофонда уже никогда не «канет в Лету».

Заботясь о ветеранах, мы не могли забыть и новой кадровой смены. Понимая, что сохранить у нас молодежь — это прежде всего дать ей достойное образование и профессиональную подготовку, мы смогли прямо на месте, в Белых Столбах организовать обучение молодых сотрудников по вузовской программе, специально пригласив для этого преподавателей из московского филиала Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.

* * *

Итоги развития российской культуры за ее первое, «постперестроечное» десятилетие вызывают немало противоречивых и даже взаимоисключающих оценок. С одной стороны, говорится о том, что произошел возврат к исконным духовным ценностям, первоосновам, надклассовому подходу к вопросам искусства и художественного творчества. Реабилитирована традиция православной культуры, вновь строятся и реставрируются храмы, поощряется интерес к традиционным народным промыслам и ремеслам. С другой — мы то и дело слышим о тотальном наступлении бездуховности, экспансии массовой культуры, разрушении вековых традиций и моральных ориентиров.

Постперестроечная кинематография не стала в этом смысле исключением. Режиссер С. Соловьев оценил последнее десятилетие XX века как «самое драматическое за всю историю российского кинематографа. Тяжелое, мучительное. Причины — развал киноиндустрии, исчезновение выдающегося кинематографического рынка, который гарантировал безбедное существование советского кино»²³. С другой стороны, именно в это десятилетие зритель получил возможность смотреть практически все крупнейшие новинки мирового кино, зачастую в день их мировой премьеры, а в неделю по всем каналам российского телевидения стало демонстрироваться порядка 300 художественных фильмов — как ни в одной стране мира.

Действительно, в кинематографе 1990-е годы никому не обеспечили спокойной жизни, волна кризиса накрыла всех, без исключения. Однако его последствия оказались различными. «Мосфильм» сумел вновь набрать обороты и стать одним из крупнейших предприятий европейской киноиндустрии, а ЦСДФ, «Союзмультфильм» и областные документальные киностудии по-прежнему не имеют ни стратегии развития, ни заметного влияния на кинопроцесс. Не приспособились к новой ситуации кинокопировальные фабрики и заводы кинотехники, резко сократилась киносеть. До сих пор окончательно не разрешилась ситуация с Музеем кино, никак не обретет своего лица Дом кино. Но, что касается Госфильмофонда, он не только сохранил все свои прежние функции, но и обрел новые, более того — обрел новый статус, соответствующий принципам культурной стратегии нового российского общества, перешагнувшего порог идеологических и экономических ограничений.

«Коллекция Госфильмофонда может использоваться гражданами и юридическими лицами Российской Федерации и других государств в научных, культурных,

²³ «Сергей Соловьев: Нам разрешили халявную свободу»// В сб.: Кино России 90-е годы: цена свободы. М.: Аталанта. 2001. С.136.

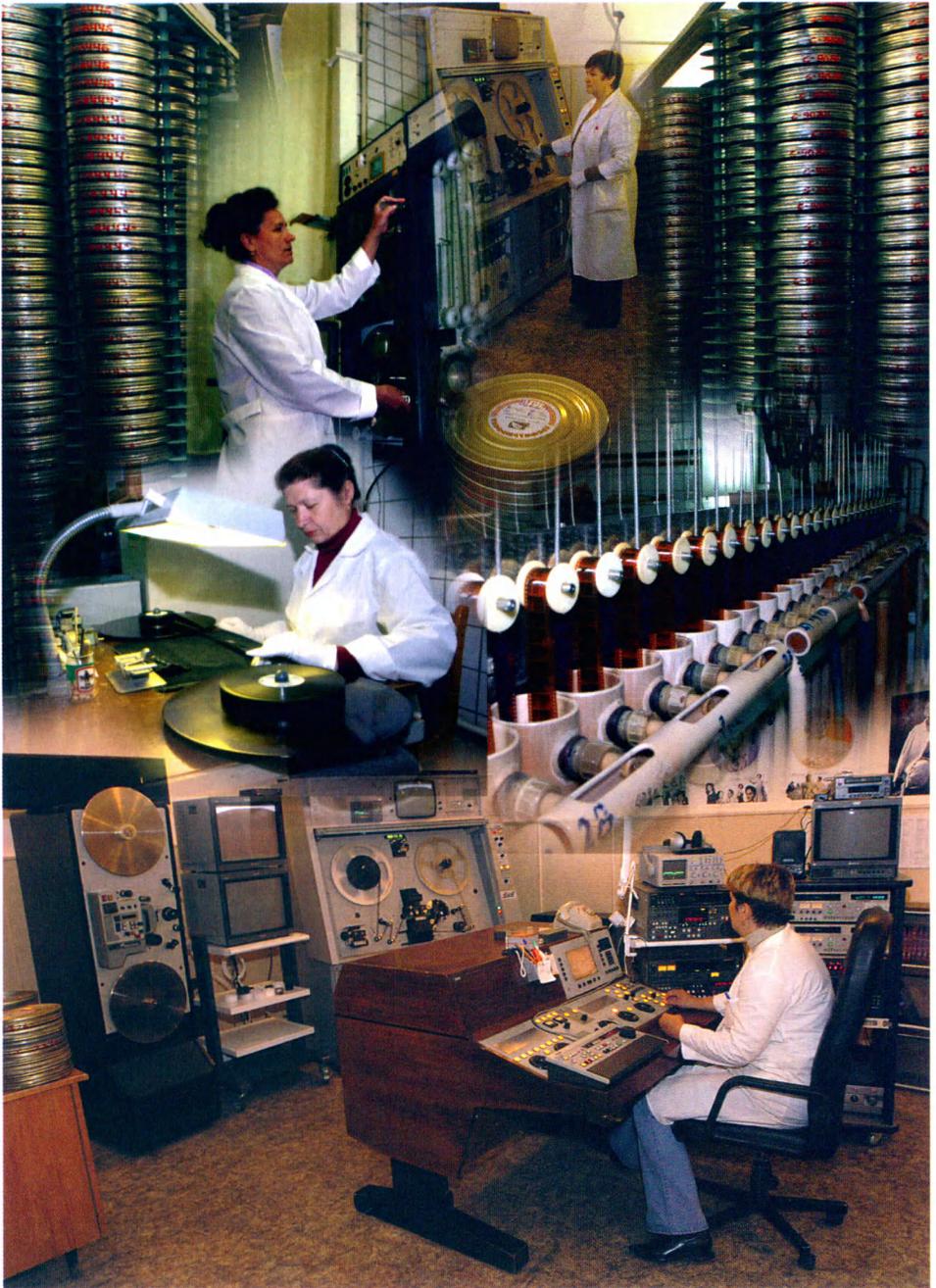
образовательных и просветительских целях... Ограничения в пользовании киноматериалами устанавливаются в целях сохранности особо ценных материалов, а также в случаях, предусмотренных законодательством Российской Федерации». Так гласит Положение о Государственном фонде кинофильмов Российской Федерации²⁴. Эта стандартная, на первый взгляд, формулировка сегодня едва ли покажется кому-то образцом демократических свершений в сфере культуры и архивного дела. Однако не следует забывать, что еще за 5 лет до принятия данного документа граждане СССР, не говоря уже об иностранцах, не могли получить даже справки о хранящихся в Белых Столбах фильмах. Важно и другое. В 1990-е гг. Госфильмофонд смог не только продекларировать изменение своего статуса в унисон с демократическими реформами — как это делалось многими другими организациями и учреждениями, но и реально обеспечить новые направления работы — сохранив и приумножив свои фонды, развив производственную базу и инфраструктуру, укрепив связи с общественностью.

²⁴ Принято постановлением Правительства Российской Федерации от 30 декабря 1994 г. (№1457).

Глава



ПОД ФЛАГОМ ФИАФ





В настоящее время деятельность любого современного учреждения культуры национального масштаба (киноархива, в частности) предполагает его тесное сотрудничество с родственными организациями за рубежом. Участие российских (а до них — советских) организаций и учреждений культуры в работе международных объединений соответствующего профиля стало нормой и требованием интеграционных процессов, получивших особое развитие сразу после окончания Второй мировой войны. Госфильмофонд, чья коллекция всегда вызывала активный интерес во всем мире, и который в свою очередь был в равной мере заинтересован в пополнении своих фондов путем международного обмена, не явился в этом плане исключением.

В данной главе будет показано, по каким направлениям развивалось международное сотрудничество Госфильмофонда, какое значение в этом процессе играла Международная федерация киноархивов (ФИАФ), и какие аспекты деятельности зарубежных киноархивов — членов ФИАФ заслуживают внимания в контексте современных представлений о национальном киноархиве-синематеке.

* * *

Как известно, важнейший импульс мировой интеграции в сфере культуры дало образование ЮНЕСКО (UNESCO — United Nations Education, Science and Culture Organisation / Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки культуры) в 1946 г. Так, прямым следствием деятельности ЮНЕСКО стало создание Международного совета музеев (International Council of



Э. Линдгрен (1910—1973) — первый куратор Британского киноархива и один из основателей ФИАФ

Museums — ICOM / ИКОМ) в 1946 г. Несколько позднее был создан Международный совет архивов (International Council of Archives — ICA / ИКА) — 1949 г., Международная ассоциация звуковых архивов (International Association of Sound Archives — IASA / ИААСА) — 1969 г., и Международная федерация телевизионных архивов (International Federation of Television Archives — IFTA / ИФТА) — 1977 г.

Однако следует отметить, что почти за два десятилетия до образования ЮНЕСКО, в 1927 г., была создана Международная федерация библиотечных ассоциаций (International Federation of Library Association — IFLA / ИФЛА). Международная федерация киноархивов (Federation Internationale des Archive du Film —

FIAF / ФИАФ) также образовалась до Второй мировой войны и создания ЮНЕСКО, что позволяет отнести ее к числу пионеров международной интеграции в сфере культуры.

Мы уже говорили о том, какие главные причины привели в 30-х гг. XX века к созданию и развитию киноархивов-синематек в их современном значении этого слова. Вместе с тем, по мнению некоторых авторитетных деятелей киноархивного движения, главным стимулом для объединения первых киноархивов в международную федерацию стала не причина сохранения гибнущих культурных ценностей на историческую перспективу, а вполне прагматический подход к вышедшим из коммерческого обращения фильмам, показ которых по-прежнему представлял немалый интерес для зрителя. «ФИАФ родилась не из желания сохранять фильмы, но из желания показывать те фильмы, которые были вытеснены из коммерческого проката, — считает А.-Л. Вибум. — Зачинателями этого дела

стали Айрис Барри в Нью-Йорке, Анри Ланглуа в Париже, Эрнест Линдгрэн в Лондоне и Франк Хензель в Берлине, которые основали ассоциацию, предназначенную прежде всего для того, чтобы обмениваться фильмами для своих показов. Необходимость собирания фильмов, на самом деле, была лишь дополнительной обузой, существовавшей параллельно с их показом»¹.

Безусловно, в таком утверждении есть известная доля истины. Первых коллекционеров фильмов можно было действительно назвать «романтическими пиратами и энтузиастами «нитратного подполья», работавшими в атмосфере тайны и изолированности от общества»². Однако не следует забывать, что из 4 фильмотек, объединившихся в июне 1938 г. в международную федерацию (немецкий Рейхсфильмархив, американская Кинобиблиотека Музея современного искусства в Нью-Йорке, английская Национальная кинобиблиотека при Британском киноинституте в Лондоне, Французская синематека в Париже) лишь последняя представляла собой частное предприятие и плод индивидуальной инициативы. Кроме того, в Учредительном акте ФИАФ, подписанном в 1938 г. была специальная статья, гласившая следующее: «Из Федерации безоговорочно исключаются те институции и организации, которые используют свои фильмы для коммерческих целей»³. Следовательно, получение дохода от показа старых лент не могло быть главным стимулом «охоты» за ними.

Не вызывает сомнений, что для Анри Ланглуа и его единомышленников из других стран мотив «собираательства», формирования коллекции раритетных фильмов был так же актуален, как и мотив их публичного показа. Что касается фильмообмена, осуществлять который было гораздо проще и эффективней в рамках международного сообщества, то и здесь задача формирования фонда стояла, по-видимому, на первом плане. Ведь речь шла не о временном

¹ 50 ans d'Archive du Film (1938—1988). P. 20.

² Там же, p. 8.

³ Там же, p. 24.

прокате фильмокопий из иностранных киноархивов, но о получении их для постоянного хранения. Если учесть, что негативы или копии некоторых раритетных немых французских картин зачастую можно было найти только в Америке, американских — во Франции, датских — в Германии и т. д., фильмообмен был единственным способом сформировать национальную киноколлекцию по месту ее происхождения. Эффективность обмена кинораритетами повышалась еще и из-за того, что, в отличие от произведений живописи, копия (дубль-негатив) редкого фильма представляла во многих отношениях такую же ценность, как оригинал.

В качестве главной формы координационной и организационной деятельности для ФИАФ были избраны ее ежегодные конгрессы. В июле 1939 г. в Нью-Йорке прошел второй конгресс ФИАФ, а третий, несмотря на резкое ухудшение международной обстановки и разгул нацизма и милитаризма в гитлеровской Германии, было решено провести в августе 1940 г. в Берлине. По вполне понятным причинам (нападение Германии на Польшу, а затем оккупация Франции) это оказалось неосуществимым, однако уже в 1945 г., на Международном киноконгрессе в Базеле, киноархивисты заявили о продолжении деятельности своей организации.

Третий конгресс ФИАФ прошел лишь в 1946 г. в Париже. Его существенной особенностью стал не только сам факт возобновления деятельности ФИАФ, но и вступление в нее новых членов. К четырем фильмотекам-учредителям присоединились Итальянская синетека в Милане и Швейцарская синематека в Лозанне. Не менее важно, что на конгрессе в Париже руководители ФИАФ обратили свой взгляд и в сторону Москвы, декларировав свое намерение принять в состав федерации на правах члена-учредителя и СССР. С этого времени в адрес советского Комитета по кинематографии регулярно начинают поступать приглашения участвовать в Конгрессе, однако до 1957 г. ими либо никто не пользуется, либо они передаются представителям кинематографических организаций (в частности, ВГИКа),



*Целый грузовик непрокатных версий фильмов Чаплина —
плод поисков английских киноведов в студийных подвалах в 80-х гг.*

которые присутствуют на конгрессах в роли наблюдателей. В 1957 г. Госфильмофонд официально вступает в ФИАФ, и его представители принимают участие во всех без исключения конгрессах.

В 1959 г. ФИАФ насчитывает уже 33 члена. К началу 60-х гг. формируются основные принципы и формы ее деятельности, а также внутренние структуры. В 1961 г. в составе ФИАФ начинает работу первая постоянная комиссия — по сохранению кинофильмов, а в 1968 г. учреждаются комиссии по каталогизации и документации. Президентами ФИАФ становятся такие выдающиеся киноархивисты и исследователи кино, как Анри Ланглуа (Франция), Айрис Барри (США), Ежи Теплиц (Польша), Владимир Погачич (Югославия), Вольфганг Клауз (Германия).

Не обходится и без эксцессов. В 1959 г., в результате разногласий между наиболее авторитетными деятелями ФИАФ, с федерацией порывает один из ее основателей —

Анри Ланглуа. Как следствие этого, в 1960 г. выходит из ФИАФ и руководимая им Французская синематека. Ланглуа, стремившийся единолично определять приоритеты в развитии киноархивного движения и имевший чрезмерные амбиции, вступил в принципиальный конфликт с директором Бельгийской синематеки Ж. Леду и куратором Британского национального киноархива Э. Линдгреном. Позиция Ланглуа заключалась в том, что главной задачей фильмотек должна была быть популяризация (публичная



Заповедник кино

Вадим АБДРАШИТОВ, кинорежиссер

БЕРЕЧЬ КАК ЗЕНИЦУ ОКА

Госфильмофонд — замечательная страна, особое место на кинематографической карте, которое я любил и люблю. С огромным уважением отношусь ко всем, кто хранит, вернее, охраняет кинематограф.

В своей режиссерской работе обращаться за помощью в Госфильмофонд мне пока не приходилось, но в свое время ездил туда довольно часто. В небольших залах мы смотрели черно-белые копии с крупно-зернистым контрастным изображением. До сих пор помню те свои студенческие впечатления. И даже, когда позже стал пересматривать какие-то из картин, с хорошим разрешением, как ни странно, это все-таки было уже не то.

Мы с жаром обсуждали увиденное — сначала в электричках, потом обсуждение продолжалось у кого-нибудь дома или в общежитии. Настоящий киноклуб! Нам хватало этих просмотров на много дней. Это было здорово. И не только потому, что совпало с нашей молодостью, но и потому — и это главное — что совпало с возрожденческим уровнем мирового кино. Уровень и американской, и европейской кинематографии тогда был очень высок.

Разве можно сравнить того же «Титаника», который получил несколько Оскаров, с лучшими картинами тех лет... Как бы ни расцветивали сегодня экран, как бы его не «долбировали», те кинематографические вершины остаются недосягаемыми.

Госфильмофонд — это то, что нужно беречь как зеницу ока. Хочется, чтобы его сотрудникам хватало мужества в их работе. Может так случиться, что культурный потенциал кинематографа распылится из-за того, что у государства просто не будет средств для его поддержки (увы, это вполне возможно!), и тогда Госфильмофонд обязательно станет той базой, той стартовой площадкой, с которой начнется новый виток существования нашего кино. Киноархив — самое ценное, что у нас есть, в нем — прошлое, настоящее и будущее нашей кинематографической культуры.

демонстрация) классического кинонаследия, а не хранение «под спудом». «Синематека не должна быть кладбищем!» — заявлял французский коллекционер. В противовес этому Э. Линдгрэн столь же категорически требовал, чтобы деятельность фильмотек сосредоточивалась на хранении и реставрации киноматериалов, а раритетные filmy использовались исключительно как матрицы для печати копий. Этот конфликт, однако, не привел к серьезному расколу в фильмотечном движении и сохранил репутацию обеих сторон. Ланглуа, правда, пытался организовать самостоятельную фильмотечную ассоциацию (сначала Комитет по киномузеям под эгидой ИКОМ, затем независимый Мировой союз киномузеев), но эта идея так и не была реализована, так как кроме киноархива Японии, французского архивиста никто не поддержал.

Число организаций-членов ФИАФ продолжало неуклонно расти — теперь уже главным образом за счет фильмотек и киноархивов из стран «третьего мира». В 1980 г. в нее входило 62 киноархива из 45 стран мира. В 1987 г. — уже 77, в том числе 38 — из Европы, 12 — из Латинской Америки, 11 — из Азии, 10 — из Северной Америки, 3 — из Африки и 3 — из стран Австралии и Тихоокеанского региона. В Федерацию вступают киноархивы даже тех стран, которые в силу своей политической (КНДР) или религиозной (Иран) обособленности не поддерживают интеграционные процессы в сфере культуры.

Основными и постоянными темами, обсуждаемыми на конгрессах ФИАФ, становятся вопросы организационной самостоятельности киноархивов, селекции фильмов и документов, взаимоотношений с правообладателями, подготовка научно-технического персонала. Среди технических аспектов наибольший интерес вызывают проблемы проекции старых картин, деградация цвета в ранних цветных фильмах, насильственная «колоризация» черно-белых фильмов. В 1972 г. в рамках конгресса ФИАФ в Бухаресте впервые проходит научно-практический симпозиум «Киноархивы и исторические исследования». С 1974 г. подобные симпозиумы становятся обязательной частью каждого



Рабочие моменты съемок И. Бергмана (первый слева) представляют для киноархива не меньшую ценность, чем негативы его фильмов

ежегодного конгресса, а их тематика («Методология истории фильма», «Влияние советского немого кино на мировой кинематограф», «Проблемы селекции в киноархивах») затрагивают проблемы не только киноархивистики, но и теории и истории киноискусства в целом. В дополнение к симпозиумам с 1973 г. начала функционировать ежегодная летняя школа ФИАФ. С этих пор она проводится на базе крупнейших киноархивов и служит подготовке нового поколения киноархивистов, преимущественно из стран Азии, Африки и Латинской Америки.

В 1979 г. ФИАФ получила так называемый «статус «В» («информационные и консультационные отношения») при ЮНЕСКО. Непосредственным следствием данного акта стало принятие на Генеральной конференции ЮНЕСКО в Белграде в 1980 г. «Рекомендаций о хранении

изображений в движении и придании им статуса объектов, охраняемых государством»⁴, разработанных при непосредственном участии ФИАФ. Огромное значение данного документа заключалось в том, что он создавал реальную почву для организации киноархивов в странах «третьего мира», где кинематографическая индустрия находилась в запущенном состоянии, а порой и вовсе отсутствовала.

С начала 70-х гг. ФИАФ активно занимается информационно-публикаторской деятельностью. В 1971 г. под ее грифом был впервые выпущен «Международный индекс периодических изданий по кино» (The International Index to Film Periodicals) — справочно-библиографическое издание, родившееся на основе анализа и систематизации более чем 100 кинематографических изданий (впоследствии к ним добавились издания по телевидению). С 1972 г. начинает издаваться периодический (ежеквартальный) «Информационный бюллетень ФИАФ», впоследствии трансформировавшийся в «Журнал сохранения фильмов» (Journal of Film Preservation). В 1976 г. выходит «Международный справочник по источникам кино- и теледокументов», а затем несколько томов «Международного справочника по операторам, художникам-постановщикам и художникам по костюмам в кино». Картотеки ФИАФ поначалу микрофильмовались и, по мере их дополнения, рассылались организациям-членам на карточках, а со второй половины 80-х стали переводиться на электронные носители. Начиная с 1997 г., ФИАФ выпускает свой ежегодник на CD-ROM. С 2001 г. ФИАФ вручает свои ежегодные премии, которые присуждаются как за реализацию проектов в области сохранения и восстановления шедевров киноискусства, так и за выдающийся личный вклад в развитие киноархивного движения. Первую такую премию получил американский режиссер М. Скорсезе. В 2003 г. премия была вручена шведскому режиссеру И. Бергману, передавшему в Шведский киноархив значительную коллекцию киноматериалов, относящихся к его творческой деятельности.

⁴ Основные положения этого документа перечислены во «Введении».

В настоящее время ФИАФ определяет себя как международная ассоциация, «которая объединяет организации различных стран мира, посвятившие себя собиранию и сохранению фильмов — как в качестве элементов культурного наследия, так и в качестве исторических документов. Под словом «фильм» понимается движущееся изображение, со звуковым сопровождением или без него, зафиксированное... на пленке, видеопленке, видеодиске или любом другом носителе, известном в настоящее время или изобретенном в будущем»⁵.

Основные цели деятельности ФИАФ определяются следующим образом:

«— утверждать этические принципы и практические стандарты сохранения фильмов и других форм киноархивной работы;

— способствовать созданию новых киноархивов (архивов движущегося изображения), прежде всего в странах, где они вообще отсутствуют;

— способствовать совершенствованию правовой базы, регламентирующей деятельность киноархивов;

— способствовать распространению кинематографической культуры и проведению исторических исследований как в национальном, так и в международном масштабе;

— поощрять обучение персонала и передачу опыта в области сохранения фильмов и других архивных технологий;

— обеспечивать постоянную доступность материалов из архивных коллекций для учебных и научно-исследовательских целей для всех членов международного сообщества;

— поощрять собирание и сохранение документов и материалов, имеющих отношение к кинематографу;

— развивать сотрудничество между членами ФИАФ»⁶.

По данным на конец 2002 г. в ФИАФ состоит 127 архивов в 65 странах⁷.

⁵ «Статут ФИАФ», статья 1. Цит. по: 50 ans d'Archive du Film (1938—1988). P. 14.

⁶ Audiovisual Archives: A Practical Reader. UNESCO, Paris, 1997. P. 415.

⁷ Данные сайта ФИАФ в Интернет (www.fiafnet.org).

Все состоящие в ФИАФ организации делятся на две категории — действующие члены и наблюдатели. Все они должны отвечать одному главному требованию — быть хозяйственно-правовыми субъектами, главным предметом деятельности которых является собирание, каталогизация и сохранение фильмов и относящихся к ним документов. Вместе с тем, поощрения заслуживают любые другие формы деятельности, имеющие общекультурное значение, а именно:

- публичные показы фильмов с использованием специально изготовленных для этой цели копий;
- организация кинобиблиотек;
- публикация каталогов и справочно-информационных материалов;
- собирательство и экспонирование музейных предметов, имеющих отношение к кинематографу.

Именно поэтому статус наблюдателя могут получить и организации (прежде всего, это разного рода киномузеи, видеотеки, центры документации), не располагающие в своих фондах сколько-нибудь значительной коллекцией фильмов, но изучающие и пропагандирующие киноклассику в научно-просветительских целях.

Как действующие члены, так и наблюдатели, могут иметь самый различный правовой и хозяйственный статус — это могут быть государственные учреждения, общественные организации, фонды, объединения частных лиц, музеи, учебные заведения и т. д.

Действующие члены должны удовлетворять трем основным условиям: иметь хозяйственно-правовую самостоятельность, общенациональный статус и не использовать свои коллекции в коммерческих целях.

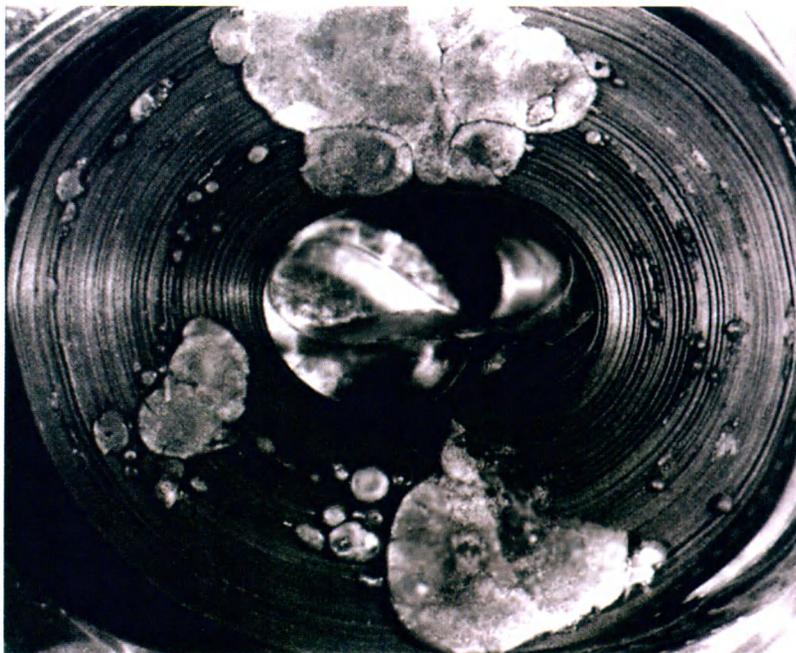
Статус «наблюдателя» получает любой киноархив, вступивший в ФИАФ. По истечении двух лет, при соблюдении всех уставных норм и требований, наблюдатель может либо стать действующим членом, либо сохранить свой изначальный статус — если полноправное членство противоречит принципам и задачам его деятельности (чаще всего наблюдателями остаются все те же киномузеи или музеи и архивы некинематографического профиля, имеющие в своих фондах

значительные собрания фильмов специального характера — по этнологии, военному делу, искусству и т. д.). Так же, как и действующие члены, наблюдатели не вправе использовать свои коллекции для получения коммерческой прибыли.

Высшим органом ФИАФ является Генеральная Ассамблея, которая собирается ежегодно в различных странах. Один раз в два года на заседании Ассамблеи избирается Исполнительный комитет ФИАФ (из 13 членов), который выполняет роль главного управленческого органа Федерации до следующих выборов. Главной выборной номенклатурой Исполкома ФИАФ являются президент, 3 вице-президента, генеральный секретарь, заместитель генерального секретаря, казначей и заместитель казначея. Местом юридической регистрации ФИАФ является Франция, однако ее штаб-квартира расположена в Брюсселе.

Важную роль в деятельности ФИАФ играют ее специальные комиссии — техническая (ранее она называлась комиссией по сохранению фильмов), по каталогизации и документации (ранее — две отдельные комиссии) и по программам и доступу к коллекциям. Каждая из комиссий представляет собой группу экспертов, которые, периодически встречаясь, разрабатывают рабочие программы, анализируют ход их выполнения и подготавливают отчеты для ФИАФ и публикации в специализированных изданиях.

Старейшая из комиссий — *техническая (по сохранению фильмов)* — имеет своей задачей сбор, изучение и публикацию достоверной и апробированной научной информации, касающейся складирования, сохранения и реставрации аудиовизуальных материалов. Комиссия ежегодно выпускает специализированное издание («Техническое руководство») на трех языках, в содержании которого находят отражение такие важнейшие технические проблемы киноархивного дела, как проектирование, техническое оснащение и обслуживание фильмохранилищ, складирование и сохранение нитратных фильмоматериалов, поддержание стабильного состояния цветной киноплёнки и магнитной ленты, способы борьбы с вредным химическим и биологическим воздействием.



Типичный вид разрушающейся нитратной фильмокопии — предмет переживаний любого киноархивиста

Комиссия по каталогизации и документации состоит из нескольких (как правило, около десяти) авторитетных архивистов, известных своими заслугами в области фильмоведения и истории фильма. На своей ежегодной встрече они занимаются разработкой стандартов, практических методик и аналитических справок по вопросам каталогизации фильмов и автоматической обработки информации. К числу наиболее известных публикаций такого рода можно отнести издания «Каталогизация фильма», «Правила каталогизации ФИАФ», «Общие положения по техническому описанию кино- и видеоматериалов в киноархиве». Кроме того, в сферу деятельности комиссии входит развитие обмена специализированной информацией и профессиональными знаниями между архивами, входящими в ФИАФ, что, в свою очередь, должно способствовать унификации

производственных процессов, улучшению и облегчению обмена фильмами и документами. Плодами деятельности данной комиссии являются указанные выше издания «Международный индекс периодических изданий по кино», «Международный справочник по источникам кино- и теледокументов» и «Международный справочник по операторам, художникам-постановщикам и художникам по костюмам в кино», которые сейчас трансформировались в Международную электронную базу данных ФИАФ.

Утверждение атмосферы открытости и взаимной поддержки является одной из главных задач и основополагающим принципом ФИАФ. Если какой-либо из архивов — членов Федерации — осуществляет работу по восстановлению раритетного фильма, он имеет право получить доступ ко всем фильмовым материалам (негативы, лаванды, дубль-негативы и т. д.), которыми располагают все прочие киноархивы. С другой стороны, ФИАФ настаивает на том, чтобы в ходе восстановительных работ по фильмам своей национальной принадлежности киноархив не ограничивался только своими внутренними источниками, а проводил научные изыскания совместно с зарубежными партнерами. Именно в этом направлении и сосредоточивает свои усилия *комиссия по программам и доступу к коллекциям* (основана в 1991 г.). Плодом ее деятельности можно считать проекты по восстановлению шедевров немого кино, реализованные под эгидой ФИАФ к 100-летию мирового кино в середине 90-х гг.



Заповедник кино

Анатолий ГРЕБНЕВ, сценарист

ЗАПОВЕДНИК КИНОИСКУССТВА

Госфильмофонд есть и будет. Не распался, не разделился пополам. Не растащили. Не погрязли в судебных тяжбах. Не скулят, не жалуются, — работают, как ни в чем не бывало, даже, кажется, с новой энергией. По крайней мере, проводят еще и собственный фестиваль. Надеюсь, будут проводить его и впредь.

В былые времена Белые Столбы оставались своего рода автономией, неприкосновенным центром и заповедником киноискусства. Это заслуга сотрудников Госфильмофонда, и она не забудется.

Деятельность и сам факт существования ФИАФ еще не гарантируют того, что работа по накоплению, сохранению и каталогизации мирового кинонаследия будет вестись во всех странах мира с равным успехом. Справедливости ради, надо отметить, что страны так называемого «социалистического содружества» (т. е. СССР и Восточная Европа) первыми ввели законодательный порядок обязательного архивирования своей национальной кинопродукции. Законодательство ряда других стран предусматривает передачу фильмов в архив на добровольной основе, однако в большинстве стран мира закон вообще не касается такой сферы, как создание национальной киноколлекции.

С большими трудностями идет реализация проекта по созданию единой фильмографической базы европейского кино. Можно напомнить, что впервые идея такого проекта была озвучена еще в 1946 г. на Парижском конгрессе ФИАФ, но встретила резкие возражения директора Бельгийской синематеки Ж. Леду, считавшего, что каждый киноархив должен «хранить свои секреты». В настоящее время финансирование по данному проекту получают только фильмотеки стран Европейского содружества.

Как отмечалось самими руководителями ФИАФ, федерации так и не удалось организовать под своей эгидой серьезных исследований в области истории кино. «Возможно, кто-то помнит, что на раннем этапе была попытка образовать Международное бюро по истории киноискусства, — вспоминает бывший президент ФИАФ В. Клауз. — ФИАФ в какой-то момент сообщила о его создании, но это не дало никаких практических результатов, не привело к какой-либо организационной или научной деятельности. Многие годы спустя Тодор Андрейков из Болгарии заявил о начале проекта по истории мирового кино. Он тоже потерпел неудачу»⁸.

Вместе с тем, заслуги ФИАФ в области становления и развития киноархивного дела не подлежат сомнению. Сосредоточив свои главные усилия на проблеме сохранения мирового кинематографического наследия, федерация

⁸ Journal of Film Preservation. 1994, #43. P.11.

добилась здесь очевидных успехов. Нельзя не отметить и то, что членство в ФИАФ (в статусе одного из учредителей) способствовало заметному повышению авторитета Госфильмофонда на международной арене. Действуя в рамках ФИАФ, он сумел упрочить свои связи с зарубежными киноархивами, активизировать фильмообмен, воспринять научный и организационный опыт своих партнеров. Ниже, на примере ряда крупнейших мировых киноархивов — членов ФИАФ будет показано, какие направления и аспекты киноархивного дела представляются сегодня наиболее актуальными в свете первоочередных и перспективных задач, стоящих перед Госфильмофондом России.

* * *

По данным всемирного обследования, проведенного ЮНЕСКО, в середине 90-х гг. в 500 архивах мира хранилось порядка 93 731 000 единиц аудиовидеодокументов, в том числе 74 403 500 аудиозаписей, 10 108 500 роликов киноплёнки и 9 219 000 видеозаписей⁹. Как уже упоминалось выше, по состоянию на 2002 г. собирание кинофильмов (движущихся изображений, зафиксированных на киноплёнке) признают в качестве основного вида своей деятельности 127 архивов, синематек, фильмотек и других организаций.

Основную ценность архивных киноколлекций составляют фильмы на горючей (нитратной) плёнке. В середине 90-х гг. XX века такие фильмовые материалы имелись в 32 фильмохранилищах мира. Нетрудно понять, что в основном они концентрировались в Европе (16 архивов, имеющие в своих фондах 1,3 млрд метров нитратной плёнки) и Северной Америке (3 архива — 410 млн метров плёнки)¹⁰.

Представление об уровне современного развития фильмотечного дела можно получить на основе характеристик нескольких наиболее известных киноархивов, заслуживших мировое признание как объемами своих коллекций, так и организацией всех аспектов своей деятельности.

⁹ Audiovisual Archives: A Practical Reader. P.147.

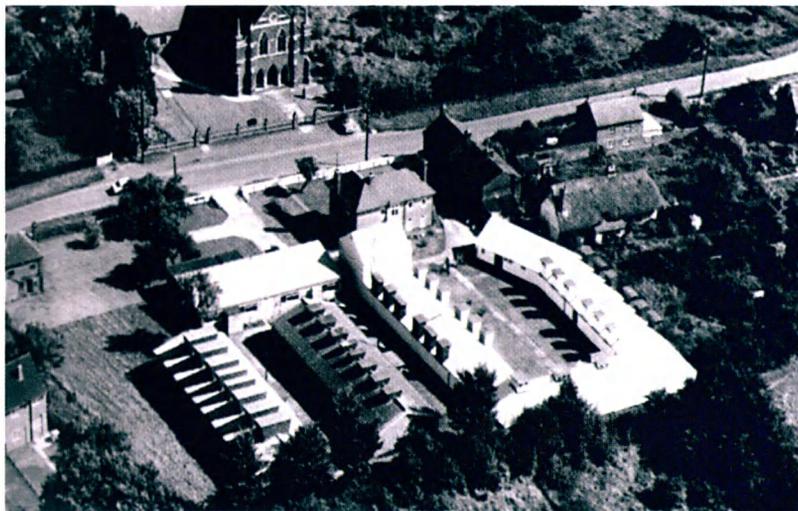
¹⁰ This Film Is Dangerous. P.661.

Библиотека Конгресса США

Расположена в Вашингтоне. Функции киноархива выполняет отделение кинофильмов, телепрограмм и звукозаписей. В фонде свыше 410 000 единиц хранения (рулонов) кинофильмов и 540 000 единиц хранения телепрограмм¹¹. Первыми поступлениями движущихся изображений в данный фонд считаются пленки для кинетоскопа Эдисона, переданные сюда в 1893 г. Т.-А. Эдисоном и его ассистентом У. Диксоном с целью сохранения авторских прав на данный медийный продукт. Вместе с тем, систематическое аккумуляирование кинофильмов в их современном понимании начинается только с 1942 г., а телефильмов и телепрограмм — с 1949 г. В коллекцию отбирались американские и иностранные фильмы, которые, с точки зрения архива, «имели художественное или общекультурное значение, отражали значительные стороны жизни, культуры или нравов в США и других странах мира или являлись документами истории и социальной жизни своего времени». В фондах имеется уникальная коллекция фильмов на бумажной ленте (3000 наименований, датируемых до 1915 г.), коллекция фильмов Мэри Пикфорд, коллекции студий RCO, Columbia, United Artists / Warner Brothers и др.

Доступ к просмотру кино- и видеоматериалов предоставляется, как правило, профессиональным работникам кино и телевидения, архивистам, исследователям кино, преподавателям высшей школы. Для свободного доступа посетителей открыта кинобиблиотека. Открыт свободный доступ к каталогу в форме электронной базы данных. Копирование кино- и видеоматериалов производится на платной основе и только по письменному разрешению правообладателя.

¹¹ Статистика объема кинофондов приведена на основе данных в World Directory of Moving Image and Sound Archives (ed. by Wolfgang Klaue) . — Munchen — New Providence — London — Paris, 1993, и дополнена данными из сайтов соответствующих киноархивов в Интернет. Данные разных источников могут существенно отличаться, т. к. за единицу учета одним и тем же архивом могут приниматься то фильмы (названия), то рулоны (ролики) пленки, то фильмокопии.



Фильмохранилища Британского Национального киноархива, вид сверху — «надводная часть айсберга»

Британский Национальный киноархив

Расположен в двух пригородных районах Лондона — Беркэмстеде (примерно 45 км от столицы), где в начале 80-х гг. был построен новый современный Центр хранения фильмов с блоком для хранения видеоматериалов, и Гэйдоне (60 км от Лондона), где в подземных хранилищах хранятся кинофильмы на нитратной пленке. По состоянию на 1993 г. фонд насчитывал 140 000 единиц хранения кинофильмов и 35 000 единиц хранения видеоматериалов. Значительное увеличение коллекции (в общей сложности до 500 000 единиц хранения) произошло в середине 90-х гг., благодаря спонсорской поддержке Д.П. Гетти и фонда Heritage Lottery Fund. Архив также располагает одной из самых больших в мире коллекций фотографий (кадров из фильмов) и киноплакатов. Имеется свободный доступ к каталогу в форме электронной базы данных. В середине 80-х гг. киноархив начал реализации 24-летней программы по дублированию коллекции кинофильмов на нитратной пленке на цифровые носители.

Британский Национальный киноархив входит в структуру Британского киноинститута (основан в 1933 г.). Британский киноинститут ведет разностороннюю деятельность в области изучения и пропаганды кинематографа, продюсирования и продвижения кинофильмов, кинообразования и издания литературы по кино. Киноинституту также принадлежат два кинотеатра — «Кинотеатр национального фильма» (National Film Theatre) и IMAX в Лондоне, крупнейшая в мире библиотека кинолитературы и образовательный центр. Институтом издается ежемесячный иллюстрированный журнал по проблемам современного и классического кино «Сайт энд Саунд», ежегодно проводится авторитетный Международный лондонский кинофестиваль.

Французская синематека

Расположена в Париже. Основана в 1936 г. Фильмофонд на 1993 г. насчитывал 21 000 полнометражных и короткометражных картин. Доступа к каталогу нет. За год в синематеке восстанавливается в среднем около 200 наименований фильмов. В двух кинотеатрах архивного кино, принадлежащих синематеке (в Париже, на Пале-де-Шайо и Бульваре Бон Нувелль), ежегодно демонстрируется 1300 фильмов. Действуют постоянные образовательные программы по киноискусству для детей и взрослых, проводятся тематические выставки во Франции и за рубежом. Важное место в структуре Французской синематеки занимает Музей кино (основан в 1972 г.), который посещало до 40 000 человек в год. В 1997 г. музей был закрыт. В настоящее время заканчивается сооружение нового комплекса зданий синематеки и музея на Рю де Берси, которые по плану должны войти в строй в 2005 г. Среди всех мировых фильмохранилищ Французская синематека имеет особый легендарный имидж, который прежде всего связан с личностью ее основателя Анри Ланглуа. Можно вспомнить, что смещение Ланглуа со своего поста по указанию министра культуры Франции А. Мальро в 1968 г. стало поводом к студенческим выступлениям в Париже, переросшим в беспорядки

и волнения общенационального масштаба. Образ Французской синематеки отражен в фильмах Ф. Трюффо («Украденные поцелуи») и Б. Бертолуччи («Мечтатели»).

Киноархив Национального центра кинематографии Франции

Расположен в пригороде Парижа Буа д'Арси. В отличие от своего более именитого предшественника — Французской синематеки, был основан как государственное учреждение в 1967 г. по инициативе министра культуры Франции А. Мальро (как альтернатива синематеке А. Ланглуа). Вскоре здесь был сконцентрирован весь фонд французских фильмов на нитратной пленке, в принудительном порядке переведенный сюда из Французской синематеки, Тулузской синематеки и других, менее значительных, французских киноархивов.

В настоящее время в фондах Буа д'Арси хранится 72800 игровых и 58 200 документальных кинофильмов (всего свыше 1 млн рулонов пленки), в том числе 36 000 наименований (300 000 рулонов) фильмов на нитратной пленке. В архивных фондах также содержится 15 000 киноафиш, 120 000 фотографий, 7000 единиц кинопериодики, 2600 рукописных документов, 2500 единиц раритетной кинотехники. Доступ к фондам (только к позитивным материалам), за редким исключением, разрешен только для исследователей, профессионалов кино и телевидения и только с письменного разрешения правообладателей.

Имеется каталог в форме электронной базы данных, однако доступ к нему ограничен. Некоторые позиции (фильмы и документы) имеют секретный режим хранения.

Бундесархив-Фильмархив Германии

Расположен в Берлине. Фонды насчитывают 110 000 наименований игровых и документальных кинофильмов, преимущественно немецкого производства, начиная с 1895 г. Есть фонд видеоматериалов, киносценариев, афиш, цензурной и производственной документации. Архив имеет права на некоммерческий показ немецких документальных фильмов. Разрешен свободный доступ к ката-

логу в форме электронной базы данных. Доступ к особо ценным фильмам ограничен. Для использования фильмов и документов в коммерческих целях необходимо разрешение правообладателя.

Бельгийская Королевская синематека

Расположена в Брюсселе. Основана в 1938 г. Коллекция насчитывает свыше 40 000 игровых и документальных фильмов (данные 1993 г.). Имеется каталог в электронном виде, но свободного доступа к нему нет. Доступ к фондам открыт только профессиональным работникам кино и телевидения, архивистам, исследователям кино, преподавателям высшей школы. Все услуги архива — платные. Архив не обладает авторскими правами на хранящиеся в нем фильмы (доступ к фильмам только по предъявлению письменного разрешения правообладателя), а также не дает права на печатное воспроизведение хранящихся документов.

Шведская синематека

Расположена в Стокгольме. Основана в 1933 г. Фильмофонд насчитывает 20 144 наименований (данные 2002 г.), ежегодное поступление порядка 800 шведских и иностранных картин. Имеется библиотека в 47 000 томов и 1200 наименований периодики. В отделе документов собраны сценарии к 2200 шведским и 8350 зарубежным фильмам. Имеется значительный фонд вырезок из прессы, плакатов; есть фототека, значительная часть которой переведена в электронный банк данных. Основная реставрационная работа ведется по шведским фильмам периода 50—79 гг. Показы архивного кино, организуемые синематекой, проводятся в Стокгольме, Гетеборге и Мальме (в 2001 г. было проведено 1120 показов).

С 1964 г. синематека входит в структуру Шведского киноинститута (основан в 1963 г.). Последний занимает ведущее место в системе шведской кинематографии, так как через него распределяются средства на поддержку производства национальных фильмов, их прокат и культурную деятельность в области кино.

Швейцарская синематека

Дирекция находится в Лозанне, сам архив (комплекс под названием Пентхаз площадью 23 кв. км) — в 22 км от Лозанны. Основан в 1948 г. Фильмофонд насчитывает 40 000 картин. Кроме того, есть фототека (1 млн фото), коллекция киноафиш (35 000 единиц), коллекция старинной кинотехники (450 единиц). Согласно воле известного французского режиссера К. Отан-Лара, Швейцарской синематеке принадлежит право исключительного хранения исходных материалов всех его фильмов.

К работе с фондами допускаются, как правило, профессиональные кинематографисты и специалисты в области истории кино, однако для широкой публики практикуется система экскурсий. По предварительной заявке формируется группа в 20 человек, которая в течение двух часов знакомится с архивом и в течение 35 минут смотрит фрагменты из фильмов по своему желанию.

Национальный экранный и звуковой архив Австралии

Расположен в Канберре. Образован в 1935 г. в виде Национальной библиотеки фильмов и звукозаписей исторического значения (впоследствии — Национальный архив фильмов и звукозаписей). Общий объем аудиовизуальных фондов — 560 000 единиц (данные 2002 г.), из них фильмов около 40 000 единиц. В коллекции фильмов на нитратной пленке (совокупный метраж — 400 000 м) представлена в основном кинохроника. Есть фонд фотографий, плакатов, сценариев, литературы, газетных вырезок. Особый интерес представляет коллекция фильмов азиатско-тихоокеанского региона (стран АСЕАН). Имеется доступ к каталогу в форме электронной базы данных. Есть специальный фонд шедевров мирового кино (Quality Cinema Lending Collection), фильмокопии из которого выдаются напрокат различным организациям и частным лицам для проведения разного рода торжественных мероприятий, тематических вечеров, юбилеев и т. д.

Архив Национального киноцентра Японии

Расположен в Токио. В фондах — 12 000 наименований фильмов. Имеется также фонд фотографий, плакатов, сценариев, газетных вырезок, коллекция раритетной кино-техники. Доступ к каталогу и фондам ограничен и предоставляется только профессиональным архивистам.

Бразильская синематека

Расположена в Сан-Пауло. Фонд насчитывает 150 000 рулонов пленки (порядка 50 000 наименований), преимущественно (до 80%) фильмов бразильского производства, 6500 наименований видеоматериалов. Предоставляется свободный доступ к каталогу в виде электронной базы данных. Доступ к фондам ограничен. Архив имеет права собственности на некоторые фильмы, но для использования большей части фондов требуется разрешение правообладателя.

* * *

Сопоставление Госфильмофонда с синематеками и киноархивами, информация о которых приведена выше, позволяет однозначно утверждать, что на сегодня российский комплекс в Белых Столбах является одним из главных базовых центров мировой киноархивистики. Даже с точки зрения количественного объема фильмофонда (порядка 60 000 наименований фильмов) он стоит в одном ряду с такими гигантами фильмотечного движения, как Национальный киноархив Великобритании, Киноархив национального центра кинематографии Франции или Библиотека Конгресса США (при этом не надо забывать, что в пересчете на рулоны или ролики пленки российская коллекция составляет около 800 000 единиц). Что же касается качественной характеристики фонда, то в редком из киноархивов мира национальная кинопродукция представлена столь полно, как в Белых Столбах. К примеру, в Швеции за период с 1954 по 1989 г. было произведено 996 полнометражных фильмов, однако в Шведском киноархиве хранятся негативы только 800 из них, или 80%.

Безусловно, по целому ряду параметров крупнейшие зарубежные киноархивы значительно ушли вперед. Действующие фильмохранилища наших киноархивов по своим технико-эксплуатационным показателям заметно отстают от лучших зарубежных аналогов. То же самое можно сказать и о технической оснащенности опытного производства, амортизации оборудования и основных фондов в целом. В отличие от крупнейших западных киноархивов, дублирование кинофонда на цифровые носители остается для Госфильмофонда лишь задачей будущего десятилетия. Наши административные, производственные и научные отделы еще не полностью компьютеризированы, а картотеки далеко не все переведены на электронные носители. Есть серьезное отставание и в осуществлении подготовки новых кадров.

Коренную причину всех этих недостатков можно видеть в несопоставимых объемах финансирования. Например, на все виды расходов по статье «основная деятельность» на период 2000—2005 гг. (6 лет) Госфильмофонду в рамках федеральной целевой программы «Развитие кинематографии России» предполагалось выделить 450 млн руб. (примерно 15 млн долл.), в то время как Британский Национальный киноархив только на программу восстановления фонда получил 50 млн. долл. Шведский киноархив, чья киноколлекция примерно в пять раз меньше российской, ежегодно получает только на мероприятия по сохранению цветных фильмов 5 млн крон, или 800 тыс. евро.

Однако, не менее важно, что в системе социальных приоритетов, в сознании общества крупнейший киноархив за рубежом и тот же Госфильмофонд в России занимают далеко не равноценные места. Надо признать откровенно, что сегодня в сознании российского общества проблема организации торговли на крупном вещевом рынке представляется более актуальной и весомой, чем положение дел на особо ценном объекте культуры. Другое дело, что само руководство этих объектов должно проводить определенную политику, чтобы такие стерео-



При всех своих проблемах Госфильмофонд располагает техникой и специалистами, позволяющими ему оставаться в элите киноархивного движения

типы социального сознания изменялись в лучшую сторону, и на решение этой задачи, собственно, и были направлены организационные усилия руководства Госфильмофонда в 90-е гг.

Говоря об этом, нельзя не затронуть такой важнейший аспект деятельности современных синематек и киноархивов, как политика «активного» и «пассивного» предоставления доступа к фондам. Принцип активного предоставления доступа предполагает целенаправленное проведение рекламно-информационных и «пиар» мероприятий, наличие свободных для любого пользователя каталогов, размещенных в Интернете, адаптацию архивной инфраструктуры к требованиям как можно более широкого круга пользователей, в том числе на коммерческой основе. Принцип пассивного предоставления доступа подразумевает обеспечение условий «наибольшего благоприствования» для студентов, ученых, архивистов, профессионалов кино и телевидения, интересы которых учитываются при пользовании каталогами и базами данных, организации просмотров и т. д., но при этом архив намеренно не декларирует доступность своих фондов для широкой публики.

Следует обратить внимание на то, что в современной трактовке киноархивной деятельности оба принципа доступа не исключают предоставления услуг на коммерческой основе. «Киноархивы должны поддерживать отношения с продюсерами коммерческого кино и телевидения, — пишет Д. Фрэнсис в проблемной статье «Вызовы киноархивистике в XXI веке». — По правилам ФИАФ, архивам не разрешается заниматься коммерческой деятельностью. Но в сегодняшнем обществе это невозможно. Здесь необходим более реалистический подход. Архивы не должны взимать плату за научно-вспомогательные услуги с добропорядочных студентов, но они должны брать деньги за коммерческое использование своих фондов»¹².

Для архивов-членов ФИАФ определяющей тенденцией последнего времени становится совмещение обоих принципов доступа. Иными словами, крупная национальная синематека или киноархив сегодня стремятся расши-

¹² Francis D. Challenges of Film Archiving in the 21st Century /Journal of Film Preservation. 2002, #12. P.19.



Киноархив — это не только фильмы, но и коллекции фотографий, киноплакатов, монтажных листов

рить социальную базу своих пользователей, но при этом стараются не дискредитировать свой статус депозитария уникальных культурно-исторических ценностей и научно-исследовательского учреждения. Весьма существенным ограничительным моментом в деятельности киноархивов и ФИАФ в целом остается вопрос защиты авторских прав владельцев фильмов: вопрос доступа к архивным фондам и их использования должен решаться так, чтобы избежать претензий со стороны правообладателей.

Опыт 90-х гг. и начала 2000 г. показал, что с помощью конкретной программы модернизации всего киноархивного комплекса в Белых Столбах, Госфильмофонд способен достаточно быстро подтягиваться к уровню лучших зарубежных киноархивов. Только за 90-е годы были построены фестивальныи центр в Белых Столбах, возведено здание нового многоэтажного фильмохранилища в комплексе с частью административно-производственного центра, построен десятиэтажный жилой дом улучшенной

планировки для сотрудников Госфильмофонда. С начала XXI века развитие Госфильмофонда продолжается под руководством генерального директора Н.М. Бородачева. Достраивается и оборудуется комплекс нового хранилища и административно-хозяйственного блока. Модернизация кинотеатра «Иллюзион», вновь открывшегося для зрителей в начале 2004 г., сделала его удобным для самых взыскательных зрителей и технически-оснащенным как для показа кинораритетов, так и современных картин с записью звука в системе «Долби-стерео».

По тем возможностям, которые предоставляются исследователям, творческим работникам и студентам, Госфильмофонд тоже не уступает лидерам киноархивного движения. Так, по итогам опроса, проведенного в 1992 г. ФИАФ среди 75 ведущих киноархивов мира, выяснилось, какое количество фильмов ежегодно демонстрируется каждым архивом для сторонних пользователей (исключая публичные показы в специализированных кинотеатрах) и сколько таких пользователей ежегодно обслуживается. Применительно к ведущим мировым киноархивам эта статистика выглядела следующим образом¹³.

<i>Наименование архива</i>	<i>Количество фильмов</i>	<i>Количество пользователей</i>
<i>Библиотека Конгресса США</i>	<i>6000</i>	<i>1700</i>
<i>Британский киноархив</i>	<i>5000</i>	<i>350</i>
<i>Госфильмофонд России</i>	<i>350</i>	<i>55</i>
<i>Бельгийская синематека</i>	<i>250</i>	<i>-</i>
<i>Нидерландская синематека</i>	<i>250</i>	<i>125</i>
<i>Киноархив Национального центра кинематографии Франции</i>	<i>239 часов</i>	<i>-</i>
<i>Бундесархив-Фильмархив Германии</i>	<i>97</i>	<i>33</i>

¹³ Источник: Journal of Film Preservation. 1997, dec. (#55). P.44—45.

Как видно из этой таблицы, по количеству архивных фильмов, демонстрируемых сторонним пользователям, Госфильмофонд превосходит и Бельгийскую синематеку, и Бундесархив, и даже французский киноархив в Буа д'Арси. Что же касается значительного отставания от киноархивов в Вашингтоне и Лондоне, то там мы имеем дело с практикой открытого доступа к некоторым фондам в сочетании с их колоссальным объемом и чрезвычайно развитой архивной инфраструктурой.

В целом же можно отметить, что тенденцией последних 10—15 лет стало приближение Госфильмофонда к моделям и параметрам деятельности крупнейших зарубежных киноархивов. Не теряя своей специфики, российский киноархив способен с успехом использовать мировой опыт как действенный инструмент саморазвития.

* * *

Следует подчеркнуть, что к моменту вступления в ФИАФ (30 марта 1957 г.) СССР не входил ни в Международный совет музеев, ни в Международную Федерацию библиотечных учреждений¹⁴. Правда, в 1956 г. Государственное архивное управление СССР стало членом Международного совета архивов. Как бы то ни было, вступление Госфильмофонда в ФИАФ стало одним из первых прецедентов интеграции советского учреждения сферы культуры в международную ассоциацию.

Руководителям ФИАФ, стоявшим во главе этой организации во второй половине 50-х гг., историкам, архивистам и киноведам, бывших очевидцами взлета советского кино в лице Эйзенштейна, Вертова, Довженко, не надо было объяснять, какие огромные богатства собраны в подмосковном фильмохранилище. Степень уважения и интереса к советской кинематографии возрастала еще и благодаря тому, что в 1957 г. за рубежом смогли увидеть первые шедевры «оттепельного» кино — «Сорок первый» Г. Чухрая, «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера

¹⁴ В МСМ СССР вошел также в 1957 г., в ИФЛА — в 1959 г.



В. Привато (второй слева) с делегатами XX конгресса ФИАФ (1964 г.), посетившими Госфильмофонд

и М. Хуциева, «Летят журавли» М. Калатозова. Вполне закономерно, что при вступлении в ФИАФ Госфильмофонд получил статус организации-учредителя, его директор В. Привато на заседании Генеральной Ассамблеи ФИАФ 1957 г. избирается вице-президентом Федерации.

При этом следует отметить, что авторитет первого руководителя Госфильмофонда, остававшегося на высоком посту в ФИАФ на протяжении двух десятилетий, был обусловлен его профессиональными и человеческими качествами, а не чьими-либо конъюнктурными соображениями. «С течением времени стало более чем ясно, что его (В. Привато. — *В.М.*) интерес к международному сотрудничеству был продиктован исключительно его преданностью изначальным принципам киноархивного движения, в этом смысле он вовсе не был «делегирован компартией»¹⁵, — писал о Привато В. Клауэ. В этой свя-

¹⁵ Journal of Film Preservation. 1994, #43. P.12.

зи надо отбросить и домыслы о том, что в руководстве ФИАФ была сильна «прокоммунистическая» ориентация, благодаря чему ее президентами становились представители восточноевропейских стран (Е. Теплиц из Польши, В. Погачич из Югославии, В. Клауз из ГДР). Выдвижение восточноевропейских представителей на руководящие посты федерации надо объяснять прежде всего тем, что, как уже говорилось выше, в социалистических странах процесс создания национальной киноколлекции имел твердую государственно-правовую основу — это в полной мере отвечало принципиальным установкам ФИАФ. Вместе с тем, как это ни покажется странным, тот же В. Привато во многих аспектах своей профессиональной деятельности (например, фильмообмен) имел гораздо большую самостоятельность, чем его западные коллеги.

Уже в 1958 г. Госфильмофонд смог получить отсутствующие в его фондах раритетные отечественные фильмы. Из Польского киноархива поступили объемная мультипликация В. Старевича «Лилия Бельгии» (1915 г.) и хроникальная лента «300-летие дома Романовых» (1913 г.), из Шведской синематеки более десяти номеров «Кинонедели» за 1918—1919 гг., из Бельгийской синематеки фильм Э. Пискатора «Восстание рыбаков» (1934 г.). Зарубежный фонд пополнился такими фильмами, как «Шантаж» А. Хичкока (Национальный киноархив Великобритании), «Пепел и алмаз» А. Вайды (Польский киноархив), «Десятая симфония» А. Ганса и «Аталанта» Ж. Виго (Французская синематека).

Несколько позднее из Музея современного искусства США и Дома Джорджа Истмена были получены фильмы «Америка» Д.-У. Гриффита (1924 г.) и «Цивилизация» Т. Инса (1916 г.), из Итальянской синетеки «Пепел» А. Амброзио (1916 г., с Э. Дузе в главной роли); из Киноархива Японии пришел фильм А. Куросавы «Идиот».

«Каталог обменного фонда Госфильмофонда и библиографический список советской литературы по кино» был разослан в конце 50-х — начале 60-х гг. всем зарубеж-

ным киноархивам-членам ФИАФ. С этого времени *международная фильмообменная деятельность* встала в Госфильмофонде на постоянную и планомерную основу. Наиболее интенсивный и плодотворный обмен завязался с киноархивами Польши, Чехословакии, ГДР, Югославии и Бельгии. С 1957 по 1963 г. в Госфильмофонд в порядке международного обмена поступило около 800 фильмов, причем только в 1963 г. было получено 107 зарубежных картин. В свою очередь за тот же период (1957—1963 гг.) зарубежным киноархивам в бессрочное (как правило) или временное пользование было выслано порядка 1150 художественных, документальных и научно-популярных фильмов, в основном советского производства.

Наряду с фильмообменом, на регулярную основу был *поставлен обмен кинолитературой, фотографиями, газетными вырезками*. В период с 1957 по 1963 г. зарубежным архивам было выслано свыше 350 книг по вопросам киноискусства, в том числе трехтомный аннотированный каталог «Советские художественные фильмы (1918—1957)», высоко оцененный членами международного киноархивного сообщества.

Взаимодействие с партнерами по ФИАФ открыло новые возможности в *восстановлении некомплектных отечественных фильмов*, сохранившихся в полной версии в том или ином архиве за рубежом. Выше уже описывалось, как в 60—70-е гг. с помощью затребованных во временное пользование материалов из различных зарубежных архивов были восстановлены такие шедевры отечественного киноискусства, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Шинели» и «С.В.Д.» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Третья Мещанская» А. Роома, «Мачеха Саманишвили» К. Марджанова и З. Беришвили, реконструирован фильм «Да здравствует Мексика!» С. Эйзенштейна.

Со своей стороны Госфильмофонд направлял имевшиеся в его распоряжении материалы для *реставрационно-восстановительных работ, проводимых другими архивами*. Например, в конце 70-х гг. киноархиву в Берлине

было послано 6 роликов негативных вырезок для восстановления полного варианта «Метрополиса» Ф. Ланга, оригинал которого стал насчитывать 15 частей вместо 9. В 90-е гг. специалисты Госфильмофонда, совместно с представителями зарубежных киноархивов, участвовали в восстановлении полных версий таких раритетных картин, как «Асфальт» (Германия, 1929 г., режиссер Д. Май), «Ящик Пандоры» (Германия, 1929 г., режиссер Г. Пабст), «Мать скорбящая» (Франция, 1917 г., режиссер А. Ганс). Предоставляя свои фонды для работы представителям зарубежных фильмотек, Госфильмофонд не раз способствовал обнаружению раритетных фильмов и их фрагментов. Так, группой скандинавских специалистов в Белых Столбах была обнаружена единственная сохранившаяся часть из фильма В. Шестрома «Божественная женщина» (1927 г.) с Г. Гарбо в главной роли. В другом случае японскими кинематографистами, посетившими Госфильмофонд, был найден один из первых игровых фильмов в истории японского кино.

Сотрудничество в рамках ФИАФ давало возможность не только увеличивать коллекции и восстанавливать раритетные фильмы, но и показывать их более широкой аудитории. Мы уже говорили, сколь серьезный политический резонанс имели ретроспективы советского кино, проведенные на базе коллекций Госфильмофонда в зарубежных странах в середине 60-х гг. В рамках данной главы было бы уместно дополнить этот разговор еще несколькими примерами.

Проведение ретроспектив и недель архивного советского кино, проводимое на основе договоренностей между Госфильмофондом и его зарубежными партнерами по ФИАФ, обладало рядом очевидных и скрытых преимуществ. Во-первых, в ходе ретроспективы можно было использовать не только фильмокопии, направленные в страну проведения Госфильмофондом, но и картины, которыми располагал архив-хозяин в стране проведения, что давало существенную экономию расходов и организационных усилий. Во-вторых, демонстрация филь-

мов крупным «пакетом» оказывала на зрителя значительно более сильное воздействие, чем одиночный показ (как подметил Н. Клейман, «когда смотришь фильмы подряд, открывается то, что ты никогда не увидишь, если извлекаешь фильм из этого процесса»¹⁶), и становилась значимым событием в культурной жизни страны, проводящей ретроспективу.

Наиболее активно и плодотворно форма ретроспектив использовалась в середине 60-х гг. Так, в январе 1966 г. Государственный киноархив ГДР в Берлине провел серию показов под рубрикой «Неизвестный советский фильм». В рамках этих показов было представлено свыше 200 советских фильмов («Дворец и крепость» А. Ивановского, «Девушка с коробкой» Б. Барнета, «Великий утешитель» Л. Кулешова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, «Машенька» Ю. Райзмана, «Детство Горького» М. Донского и др.), копии которых были предоставлены Госфильмофондом.

В 1965—1966 гг. Польский киноархив организовал ретроспективу советских фильмов из 89 картин из коллекции Госфильмофонда («Поэт и царь» В. Гардина, «Белый орел» Я. Протазанова, «Потомок Чингис-хана» и «Простой случай» В. Пудовкина, «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Хабарда» М. Чиаурели и др.). В качестве ответного мероприятия в мае-июне 1966 г. Госфильмофонд провел в «Иллюзионе» месячник польских фильмов.

Особое значение имела ретроспектива советского кино в Брюсселе, проведенная в 1965 г. совместно с Бельгийской Королевской синематекой. Для постоянного пользования бельгийской стороне было передано свыше 60 копий фильмов из коллекции Госфильмофонда («Отец Сергей» Я. Протазанова, «Падение династии Романовых» Э. Шуб, «Шинель» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Парижский сапожник» и «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Счастье» А. Медведкина и др.), к которым в Бельгии были сделаны титры на французском языке.

¹⁶ Клейман Н. Формула финала. М.: Эйзенштейн-центр. 2004. С.373.



Сегодня практически любой фильм из коллекции Госфильмофонда открыт для показа за рубежом

По взаимной договоренности сторон данная коллекция впоследствии использовалась для показа в третьих странах. В частности, в феврале—мае 1966 г. с помощью этих фильмов Канадская синематека провела ретроспективу немого советского кино в Канаде. Несколько позднее для проведения ретроспективы творчества А. Довженко Госфильмофонд передал Канадской синематеке в порядке обмена копии фильмов «Ягодка любви», «Сумка дипкурьера», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Аэроград», «Щорс» и «Мичурин». В свою очередь в московском «Иллюзионе» в 1967 г. прошел показ канадских фильмов из коллекции Канадской синематеки.

В октябре—ноябре 1966 г. фильмы, переданные Бельгийской синематеке, были использованы для проведения демонстрации советского кино во Франции: ее

организовала Тулузская синематека, организовавшая в Тулузе показ 30 советских картин. Были налажены связи и с Французской синематекой в Париже. Так, во Францию были отправлены копии картин «Дети капитана Гранта» В. Вайнштока, «Люди и звери» С. Герасимова, «Я — Куба» М. Калатозова, «А если это любовь?» Ю. Райзмана, «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса, «Зной» Л. Шепитько, «Состязание» Б. Мансурова, «Живет такой парень» В. Шукшина, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т. Абуладзе и др.

Союз немецких кино клубов (ФРГ) в мае 1966 г. организовал в г. Бад-Эмсе большой показ советских фильмов 30-х годов, в рамках которого было продемонстрировано свыше 30 картин («Чапаев» братьев Васильевых, «Аэроград» А. Довженко, «Дезертир» В. Пудовкина, «Ленин в Октябре» М. Ромма, «Украина» Б. Барнета, «Три песни о Ленине» Д. Вертова и др.). Этот период в истории советского кинематографа был почти неизвестен западногерманским любителям архивного кино и, как писалось в отзывах прессы, позволил опровергнуть устоявшееся мнение о нем как о «мертвом и неплодотворном».

География ретроспективных показов не ограничивалась Европой. Сотрудничество с Национальным киноархивом Индии позволило еще в 1965 г. организовать в Бомбее демонстрацию фильмов С. Эйзенштейна, а в 1966 г. с не меньшим успехом был проведен показ фильмов Пудовкина.

В сравнении с 60-ми в 70-х гг. деятельность Госфильмофонда по организации ретроспектив несколько пошла на спад, но в 80-х число таких мероприятий, проведенных совместно с зарубежными киноархивами-членами ФИАФ, вновь возросло. Что же касается постперестроечного периода, то здесь просто необходимо выделить одну из самых масштабных за всю историю Госфильмофонда ретроспективу российского кино под названием «Другая история советского кино» на 53-м Международном кинофестивале в Локарно (Швейцария, 2000 г.), организованную совместно с швейцарским киноархивом в Лозанне.

В начале 1999 г. директор Локарнского фестиваля Марко Мюллер предложил заместителю генерального директора Госфильмофонда В. Дмитриеву, директору Музея кино Н. Клейману и французскому киноведущему Б. Эйзеншицу составить большую программу советских фильмов, которая стала бы одной из ключевых демонстраций в рамках фестиваля 2000 г. «Акцент следовало делать не на «полочных» или «тоталитарных» лентах (множество ретроспектив подобной тематики уже проводилось с начала «перестройки»), а на фильмах, долго остававшихся вне поля зрения даже специалистов либо по тем или иным причинам мало известных зрителю за пределами СССР, — вспоминает Н. Клейман. — Марко [Мюллер] просил включить в ретроспективу, наряду с «архивными открытиями», образцы советского «жанрового» кино, в частности, лирические и музыкальные комедии, популярные у нас, но не попадавшие ни в западный прокат, ни в синематечные «высоколобые» подборки»¹⁷.

Формальными критериями отбора были временные рамки (с 1926 по 1968 г.) и российское производство (фильмы бывших союзных республик дипломатично решили не включать) — было выбрано около 70 картин. В него вошли малоизвестные даже в России немые фильмы 20-х гг. («Эх, яблочко» Л. Оболенского, «Проститутка» О. Фрелиха, «Дом в сугробах» Ф. Эрмлера), комедии 30-х («Случайная встреча» И. Савченко и «Сердца четырех» К. Юдина), ленты, где быт переплетается с идейно-патриотической подоплекой («Заклученные» Е. Червякова, «Машенька» и «Поезд идет на восток» Ю. Райзмана), «незамеченные шедевры» «оттепельного» кино («Рабочий поселок» В. Венгерова и «Долгая счастливая жизнь» Г. Шпаликова) и студенческие работы будущих корифеев мирового экрана («Из Лебяжьего сообщают» В. Шукшина, «Убийцы» А. Тарковского, «У крутого яра» К. Муратовой). Н. Клейман писал: «Ретроспектива не стремилась сокрыть драматические моменты реального процесса, на-

¹⁷ Клейман Н. Формула финала. С.396.

оборот: так, фильм Михаила Швейцера «Тугой узел» был представлен и авторской, и подцензурной («Саша вступает в жизнь») версиями... Однако исходным принципом ретроспективы были не политические трудности, а художественные богатства нашей кинокультуры»¹⁸.

За подобным подбором фильмов стоял обоюдный (и устроителей, и зрителей) интерес к фильму не как к политическому манифесту, но как к культурно-историческому памятнику, воплотившему в себе, с одной стороны, художественный стиль режиссера и кинематографа конкретной эпохи, с другой, ее бытовые, жизненные реалии.

Проект получил активную поддержку в Госкино. Швейцарская сторона согласилась профинансировать печать новых субтитрованных копий; несколько фильмокопий предоставила синаматака в Лозанне. К началу фестиваля была выпущена книга «Линии тени. Другая история советского кино», написанная российскими киноведами и переведенная на французский язык.

Общепризнанный успех демонстрации советских фильмов зафиксирован во многих фестивальных обзорах и заметках кинокритиков. Подробный отчет о ней напечатал даже респектабельный американский еженедельник «Вэрайети», пишущий о кинобизнесе и американском мейнстриме (но никак не об архивном кино, тем более из России). «Ретроспектива... лишний раз доказала, что богатства Госфильмофонда — в какой бы последовательности, в каком бы ракурсе или перспективе их ни расположить — это мир, в котором вполне можно обитать человеку и простодушному, и искусенному, — писал побывавший в Локарно критик и телеведущий С. Шолохов. — В той или иной комбинации... эта выставка русского киноискусства могла бы путешествовать по миру и, судя по Локарно, А. Голутва (Госкино) и В. Малышев (Госфильмофонд) вполне в состоянии это осуществить. Это важно еще и для молодых кинематографий.

¹⁸ Там же. С.397.

Режиссеры из стран, где в прокате только американские action movies, как подснежники тянутся к фестивалям... В этом плане зеленый свет, который зажгли для русского кино в Локарно, может повлиять на эстафету кинематографических достижений, на кинопроцесс»¹⁹.

Автор фестивального обзора оказался прав. Сразу же после закрытия фестиваля в Локарно несколько синематек прислали свои заявки на повтор программы «Другая история советского кино» в своих кинотеатрах. Первый такой показ прошел под патронажем Финского киноархива в Финляндии в начале 2001 г. В декабре 2002 г. эта же программа, дополненная почти 20 фильмами из Госфильмофонда и французских синематек, была показана в Парижском культурном центре имени Жоржа Помпиду под девизом «Советское кино — заморозки и оттепель». Необходимо подчеркнуть, что взаимодействие с зарубежными киноархивами — партнерами по ФИАФ — было одним из решающих условий успешного проведения этого сложного и затратного мероприятия, равно как и других ретроспектив архивного кино. Дело заключается не только в организационно-технической и финансовой поддержке, но и в объективной оценке конкретной социальной ситуации, которую можно сделать только на месте события, хорошо представляя общекультурный и кинематографический контекст страны проведения, точно ориентируясь в текущих пристрастиях и интересах местной киноаудитории.

Другой весьма важной формой участия Госфильмофонда в деятельности ФИАФ стало *проведение конгрессов* этой международной федерации в Москве.

Первым из них был XX Конгресс ФИАФ, прошедший в 1964 г. В работе конгресса приняли участие 42 представителя из 25 стран. Торжественное открытие состоялось 15 июня в помещении Оргкомитета Союза кинематографистов СССР. В числе выступивших на открытии конгресса были Почетный Президент и основа-

¹⁹ Шолохов С. Советское — значит отличное. «Ведомости», 2000, №147.



Хозяева и гости XX конгресса ФИАФ в Белых Столбах (1964 г.). Л. Парфенов, В. Привато, А. Лангла, Е. Теплиц, Ж. Садуль

тель ФИАФ госпожа Айрис Барри (США), действующий Президент Федерации Ежи Теплиц (Польша), Председатель Государственного комитета СССР по кинематографии А. Романов, кинорежиссер М. Ромм.

Среди вопросов, поставленных в повестку дня конгресса, главным был, безусловно, вопрос об оказании помощи в организации национальных киноархивов и фильмотек странам Азии, Африки и Латинской Америки, получившим государственную независимость. Солидаризируясь с широко распространенной в то время позицией поддержки стран «третьего мира», делегаты конгресса выразили готовность обучать специалистов для новых киноархивов, проводить для них семинары, высылать методические разработки, а также фильмокопии на безвозмездной основе.

Во время работы конгресса в здании Оргкомитета Союза кинематографистов действовала международная выставка киноплаката, в которой свою коллекцию представил и Госфильмофонд. Гостям понравилась обширная культурная программа. Надо отметить, что почетной гостьей конгресса была дочь одного из основоположников кинематографа, Ж. Мельеса — Мадлен Мельес, которую принимали у себя дома Л. Орлова и Г. Александров. Делегаты посетили и Госфильмофонд — осмотрели фильмохранилища (тогда их было всего 4), цех реставрации, пообщались с сотрудниками.

Вторично конгресс ФИАФ состоялся в Москве в 1973 г. (с 7 по 12 июня), что было приурочено к 25-летней годовщине основания Госфильмофонда.

Ключевым мероприятием в программе XXIX конгресса стала международная научная конференция, посвященная творческому наследию С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Открытие конгресса и конференция проходили в конференц-зале Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы. В фойе библиотеки были размещены две выставки фотографий, книг и документов, посвященных всемирному значению творчества Эйзенштейна и Пудовкина. Для делегатов также была организована программа просмотров в кинотеатре «Иллюзион», расположенном в непосредственной близости от здания библиотеки.

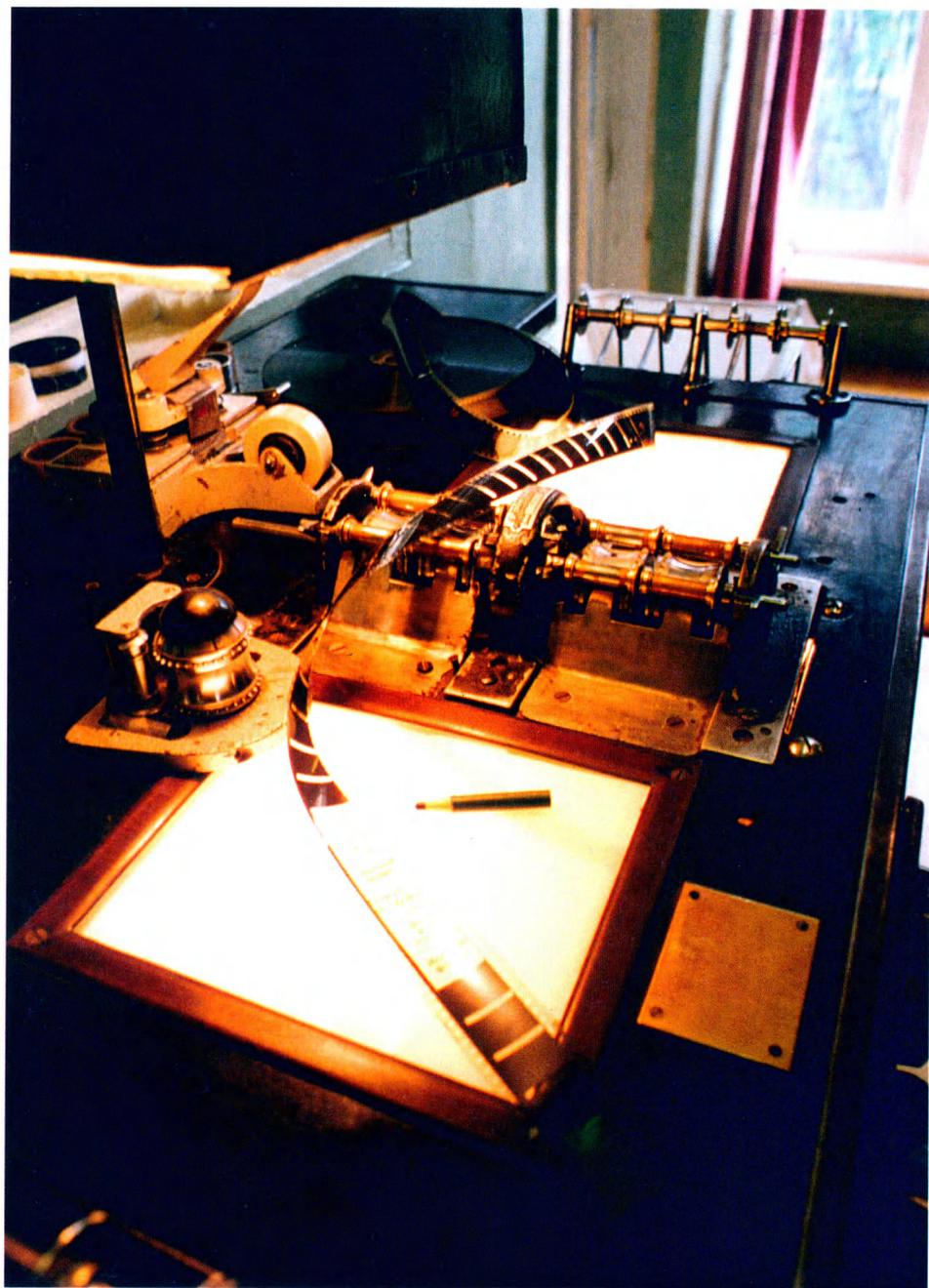
В работе конгресса приняли участие писатель К. Симонов, режиссер С. Бондарчук, заместитель Председателя Комитета по кинематографии В. Головня, Президент ФИАФ В. Погачич, директор Госфильмофонда В. Привато и более 40 делегатов, представлявших как Европу и США, так и новые киноархивы из развивающихся стран. На конференции основной доклад по творчеству Эйзенштейна сделал доктор искусствоведения Р. Юренев, по творчеству В. Пудовкина — секретарь Союза кинематографистов СССР А. Караганов. По завершении конференции вновь состоялась поездка делегатов в Госфильмофонд.



К. Симонов выступает с трибуны XXIX конгресса ФИАФ в Москве (1973 г.)

Проведение конгрессов ФИАФ в Москве имело серьезное позитивное значение. Во-первых, делегаты этих форумов могли воочию убедиться, что киноархивное дело в СССР имеет государственную поддержку и обладает значительным научным потенциалом. Авторитет Госфильмофонда в международном сообществе упрочился, а интерес к его коллекциям возрос. Во-вторых, благодаря усилиям советских киноархивистов и их единомышленников из стран Восточной Европы, ФИАФ взяла курс на стимулирование киноархивного дела в странах «третьего мира». Плоды этих усилий кажутся особенно весомыми сейчас, когда азиатские, латиноамериканские и африканские кинематографии достойно представлены в мировом кинопроцессе, а их лучшие фильмы последней четверти XX века сохранены как часть всемирного кинематографического наследия.

Заключение





Начало XXI века стало продолжением истории кинематографа во всех его видах, жанрах и модификациях.

Современный российский зритель смотрит фильмы по 12—15 телеканалам (не считая кабельных и спутниковых), на домашнем видеомагнитофоне, DVD-плеере и персональном компьютере, он стал чаще, чем в предыдущем десятилетии, ходить в кинотеатр. Растет интерес и к кинолентам прошлых лет, которые доходят до аудитории не только в своем первоизданном варианте, но и в виде фрагментов телепередач, документальных и научно-популярных фильмов, других медийных продуктов. В свою очередь, это значит, что растет социальная востребованность фондов главных отечественных киноархивов и, в частности, Госфильмофонда России.

Важнейшее завоевание перестроенного периода — демократизация в сфере пользования информацией, культурой и искусством — стало конституционно закрепленной социальной нормой. Сегодня в Госфильмофонде нет таких фильмов и документов, которые не могли бы стать достоянием общественности по политическим соображениям. Культурно-информационное пространство в равной мере открыто и для российских, и для иностранных пользователей.

Вместе с тем, новая общественная ситуация требует постоянного и интенсивного развития киноархива как института культуры, научного учреждения и административно-хозяйственного механизма. Не теряя своих изначальных социальных функций, киноархив приобретает новые функции и обязательства, при этом их вы-

полнение обеспечивается не только государством (как это было в советские времена), но и благодаря собственным ресурсам. Степень его социокультурной и административно-хозяйственной автономии возрастает. Последнее, однако, не отрицает того, что в процессе своего развития Госфильмофонд остается неотъемлемой частью системы российской кинематографии и шире — всей отечественной культуры.

В предложениях Госфильмофонда к Федеральной целевой программе «Культура России» (раздел «Развитие кинематографии Российской Федерации на 2001-2005 годы») в качестве приоритетных задач и функций крупнейшего российского киноархива были выделены следующие:

- хранение коллекции российских и зарубежных игровых, мультипликационных, научно-популярных, документальных фильмов и других киноматериалов;

- осуществление исследовательской и собирательской деятельности, связанной с пополнением коллекции российских и зарубежных фильмов и других киноматериалов, имеющих культурную и научную ценность;

- научная обработка фильмов и других киноматериалов;

- осуществление информационной, издательской и культурно-просветительской деятельности;

- сотрудничество с киноорганизациями Российской Федерации;

- осуществление международной деятельности в рамках Международной федерации киноархивов и взаимодействие с другими международными организациями по обмену фильмами и другими киноматериалами.

Перечень этих задач в полной мере отвечает современным мировым представлениям о функциях национального киноархива. Чтобы убедиться в этом, достаточно воспроизвести так называемые «принципы Роджера Смитера» — одного из видных деятелей ФИАФ, принятые в качестве базовых направлений деятельности любой фильмотеки национального уровня. Так, согласно



*Руководители российской культуры и кинематографии —
 нередкие гости в Госфильмофонде. В музее Госфильмофонда (2000 г.) —
 министр культуры М.Е. Швыдкой (второй слева) и руководитель департамента
 господдержки кинематографии С.В. Лазарук (первый слева)*

принципам Смитера, любой киноархив национального масштаба обязан:

- «— посвящать свою деятельность сохранению киноколлекции, по крайней мере часть из которой составляют материалы, которых нет ни в каком другом месте;
- хранить уникальную часть коллекции по наивысшим стандартам в оригинальном формате или с максимальной степенью приближения к нему;
- сотрудничать с другими архивами в сохранении материалов, которые не являются уникальными;
- повышать степень познания своей коллекции путем составления точного каталога;
- не нанося ущерб архивной целостности коллекции, делать ее доступной для определенных форм пользования, в том числе, для грамотной демонстрации фильма по месту его хранения;

— главная цель киноархива состоит в сохранении фильма, все другие формы деятельности являются вторичными»¹.

Выше было отмечено, что современный киноархив, как и любое учреждение культуры, существующее в контексте рыночных отношений, должно обладать определенными ресурсами к саморазвитию. Однако наличие такого потенциала саморазвития не должно и не может стать ключевым моментом в концепции сохранения и приумножения кинонаследия. Допустимо и оправданно поощрять возникновение небольших фильмотек и киноархивов, действующих на коммерческой основе и имеющих узкую специализацию (например, собирающих любительские киноvideоматериалы, порой представляющие немалый исторический интерес). Но вся мировая практика киноархивистики однозначно указывает на то, что сохранение национального кинонаследия, в полном объеме и многообразии, может гарантировать только государство с его преимуществом системы социальных и культурных ценностей. «Сохранение национального кинонаследия не может быть доверено коммерческим организациям, — подчеркивает американский исследователь Д. Фрэнсис. — Ведь мы не доверяем сохранение таких артефактов, как мебель, керамика и изделия из серебра фирмам-изготовителям. Первоклассный оригинал и две общественно-доступные копии каждого фильма, который, по представлению архива, достоин принадлежать национальному наследию, должны сохраняться в некоммерческом киноархиве, имеющем государственную поддержку и режим открытого доступа. Каждый архив должен разъяснить эту политику своему правительству»².

Опыт Госфильмофонда России, всей его истории и особенно периода 90-х — начала 2000-х годов, позволяет выделить ряд основополагающих факторов, без уче-

¹ Цит. по: Journal of Film Preservation. 2002, #12. P.23.

² Francis D. Challenges of Film Archiving in the 21st Century. P.22.



Новое хранилище, возведенное в 90-х годах, вполне может стать символом Госфильмофонда XXI века

та которых создание, деятельность и развитие государственного киноархива не представляется возможным:

1. Наличие квалифицированных кадров — научных работников, технических специалистов, административного аппарата.

2. Наличие фильмохранилищ, с оборудованием, обеспечивающим необходимый температурно-влажностный режим.

3. Наличие технической базы для восстановления, реставрации и печати фильмовых материалов, а также оборудования для создания страховочных комплектов на новых видах носителей.

4. Наличие федеральных законов, обеспечивающих комплектование фонда эталонами-оригиналами отечественной кинопродукции, сохранность фонда, его популяризацию, а также сам государственный статус киноархива.



Современное оборудование — это неперенное условие нормальной работы Госфильмофонда. Но без преданных своему делу людей любая техника будет несовершенной.

5. Отсутствие селекции в формировании фильмофонда.
6. Обеспечение доступности для использования, коллекции прежде всего, научными и учебными организациями, киноклубами, оргкомитетами фестивалей и других творческих мероприятий, а также для составления каталогов, справочников и т. д.
7. Наличие системы международных связей и сотрудничества с зарубежными киноархивами в области изучения фондов, фильмообмена, организации показов, выработки новых технологий.
8. Наличие государственного финансирования в сочетании с возможностью оказывать платные услуги и получать спонсорскую помощь.
9. Развитие сотрудничества с научными организациями по вопросам формирования, хранения, восстановления, реставрации и популяризации фильмофонда.

10. Наличие налаженных контактов с частными кинопроизводителями для безвозмездного получения или приобретения выпускаемых ими фильмов.

11. Наличие информационных каналов для получения справочных материалов о выпуске новых отечественных и зарубежных фильмов.

12. Преданность делу, инициатива и бескомпромиссность в вопросах сохранения киноколлекции со стороны руководства и сотрудников киноархива.

Наряду с требованиями законодательства и производственной технологии, в деятельности государственного киноархива присутствует еще один важный аспект — это наличие своеобразного «этического кодекса», которым киноархив, его администрация и сотрудники обязаны руководствоваться в своей каждодневной практике. В родственной киноархивам сфере музейного дела эти этические нормативы закреплены в «Этическом кодексе ИКОМ для музеев»³. Здесь, в частности, рассматривается этическая сторона таких вопросов, как финансирование, подбор персонала, доступность фондов для широкой публики, коммерческая деятельность, распоряжение коллекциями и фондами, отчуждение экспонатов, частные интересы сотрудников, отношения с посетителями, установление подлинности и научная экспертиза и др. Есть все основания утверждать, что положения данного «Этического кодекса» применимы и к деятельности киноархивов, как в смысле наиболее общих принципов, так и в отношении отдельных узких норм (личное поведение работников и т. д.). Вместе с тем, очевидно, что киноархивистам следует разработать и свой собственный свод этических постулатов — специальный «Этический кодекс российских киноархивов».

Что касается перспективных научных проектов, то здесь особенно большие перспективы приобретает использование фондов и научного потенциала Госфиль-

³ Этический кодекс ИКОМ для музеев. — М.: ИКОМ России, 2003.

мофонда для проведения историко-текстологических исследований в сфере киноискусства. Надо признать откровенно, что повсеместное распространение видео в его различных форматах и модификациях в немалой степени девальвировало изучение фильма на уровне его художественного текста. На «круглых столах», проводившихся в рамках фестивалей «Белые Столбы», нашими известными киноведами не раз высказывалось мнение, что современный режиссер не может стать настоящим профессионалом, воспринимая шедевры мирового кино на видео. Но в еще большей степени это относится к самим киноведам и кинокритикам. Просматривая фильм в видеоформате (а нередко еще и в нелегальной, «пиратской» версии) исследователь-киноведа неизбежно теряет возможность уловить все художественные компоненты и нюансы кинопроизведения, концентрируясь главным образом на сюжетной канве. Настоящее историко-текстологическое исследование фильма возможно только при работе с оригинальной пленочной фильмокопией, просматриваемой в кинозале или на монтажном столе.

В этой связи необходимо остановиться и еще на одном моменте. Эра электронных технологий и цифровых носителей открыла широкие возможности для копирования старых пленочных оригиналов, и не только копирования, но и создания на их базе новых версий и артефактов. Если в прошлом объектами подделок были произведения традиционных искусств и документы на бумажной основе, то уже сегодня ими могут стать и аудиовизуальные документы, и даже произведения киноискусства. В электронной версии, с помощью компьютерного редактирования и спецэффектов, несложно будет создать самые невероятные артефакты. Не трудно представить, какая юридическая и социальная коллизия возникнет в том случае, когда обществу предъявят, например, новую цифровую версию пленки Э. Запрудера, запечатлевшей убийство президента Кеннеди с новыми сенсационными кадрами. Разоблачить подделку исторического документа можно будет только предъявлением его оригинала на изначальном, подлинном носителе.

Добавим, что эта же проблема встает и перед историками кино в случаях с вполне легальными художественными экспериментами и научными открытиями. Сегодня мы уже столкнулись с примерами, когда в современном голливудском боевике с помощью цифровой технологии «оживляется» давно умерший знаменитый актер, когда нашему киноведческому сообществу демонстрируют сенсационные кадры первой русской киносъемки (фильм петербургского киноведа В. Бочарова о кинематографических опытах А. Ширяева, снимавшего в первом десятилетии XX века фрагменты балетных спектаклей). В итоге киноведы пришли к единодушному мнению, что вынести объективное историческое и искусствоведческое суждение по таким прецедентам можно только на основе анализа первозданного пленочного оригинала, сохранить который — прерогатива и обязанность национального киноархива.

Особенность всех отмеченных выше проблем и перспективных направлений в том, что они не являются проекцией локальных, «внутренних» аспектов деятельности одного только Госфильмофонда. По сути дела речь идет не о путях развития одного или даже нескольких киноархивов, но о проблеме сохранения отечественного кинонаследия — как важнейшей составной части отечественной и мировой культуры. Уровень проблемы требует и соответствующего подхода. Сегодня есть все основания говорить о необходимости создания в нашей стране *единой государственной программы по сохранению кинонаследия*.

Фильм — как исторический источник и памятник культуры — превосходит свои аналоги многих других видов искусства тем, что способен донести свою информацию в визуальной, звуковой и протяженной во времени форме. «С течением времени и прогрессом аудиовизуальных средств передачи и сохранения информации *«словесная»* история будет уступать все больше и больше места истории *«экранный»* — зримой, динамичной и потому

особенно выразительной»⁴, — отмечает историк С. Секиринский. Данное утверждение справедливо не только по отношению к кинохронике, но и к игровому фильму. При всех претензиях историков игровой фильм остается наиболее распространенным каналом исторического знания и источником «исторической памяти» для широких слоев общества. Чтобы уяснить, что такое торжественный прием в Зимнем дворце в Петербурге в эпоху Николая I, наш современник и его потомки могут просмотреть десятки книг, альбомов и живописных полотен, но, все равно, самую полную и к тому же эмоционально окрашенную информацию они получают, увидев всего лишь один эпизод фильма «Русский ковчег» А. Сокурова.

Однако, обладая этими бесспорными преимуществами, фильм, в сравнении с произведениями других видов искусств, имеет и столь же явные недостатки. Уровень сохранности памятника архитектуры, живописного полотна, старинной книги достаточно просто определяется по их внешнему виду. Разрушающийся особняк в центре современного мегаполиса «взывает» о своем бедственном положении каждому прохожему. Что же касается фильма, то узнать о его физической деградации может только специалист. Добавим, что кроме процесса физического старения и разрушения, фильм может погибнуть просто вследствие недомыслия или халатности его создателей; наконец, он может быть потерян для отечественной культуры, оказавшись за границей.

Прослеживая историю Госфильмофонда, нельзя не обратить внимания на те «критические моменты» в истории нашей страны и ее кинематографа, которые привели к серьезным, порой безвозвратным потерям нашего кинонаследия. Утрата большей части дореволюционного кинофонда сразу после революции, утечка за рубеж уникальных негативов в 20-х гг., переработка на целлулоид немых кинолент в начале 30-х, потери от цензурных вме-

⁴ Секиринский С. Кинематографичность истории, историзм кинематографа. — В сб.: История страны. История кино. С. 3.



Десятиэтажный дом, построенный для сотрудников, существенно помог решить задачу закрепления и сохранения кадров Госфильмофонда

шательств в 50–60-х и при уничтожении нитратных оригиналов в 70-х гг. — все это объясняется недооценкой культурного и исторического значения фильма на государственном уровне. Именно поэтому сегодня в сохранении национального кинонаследия следует видеть первоочередную задачу государственного масштаба.

Краеугольным камнем и главным инструментом государственной политики сохранения национального кинонаследия был и остается киноархив. В СССР осознание этой истины способствовало сначала возникновению Всесоюзного фильмохранилища, а затем Государственного фильмофонда. Непреходящая ценность киноколлекции, ее уникальное мировое значение неизбежным образом привели к тому, что Госфильмофонд не вписался в уготованную ему роль «идеологической

фильмотеки» или режимного «спецхрана» шедевров мирового кино. Сегодня мы являемся свидетелями того, как из депозитария культурных ценностей и научно-производственного комплекса Госфильмофонд превращается в многофункциональное учреждение культуры. Без преувеличения можно сказать, что в системе российской культуры он приобрел такой же высокий, «знаковый» статус и авторитет, как Третьяковская галерея или Российская государственная библиотека. Есть все основания утверждать, что такого рода эволюция является частным примером общего социокультурного процесса, характерного для всех киноархивов национального, а, тем более, мирового уровня. Сохраняя свою функцию депозитария аудиовизуальных документов и произведений экранного искусства, киноархив-синематека станет широко доступным центром культурной жизни, не менее важным для целей эстетического воспитания и познания окружающего мира, чем библиотека, музей, концертный зал.

Подводя же итоги своей деятельности на посту директора Госфильмофонда с 1990 по 2001 год, еще раз хочу поблагодарить моих соратников-госфильмофондовцев за то, что в труднейшие 90-е годы нам удалось сохранить крупнейшую в мире киноколлекцию, сохранить коллектив (несмотря на дефолт и прочие преграды в Госфильмофонде по-прежнему трудятся 600 человек), за то, что мы были вместе, дорогие друзья. За вашу поддержку и добрую память — низкий вам поклон!

Приложение

**«ПРОШУ НАЗНАЧИТЬ
СЛУЖЕБНОЕ
РАССЛЕДОВАНИЕ»**

*Из записной книжки директора
Госфильмофонда*





Работая генеральным директором Госфильмофонда, мне приходилось ежедневно встречаться с десятками людей, перемещаться по всем уровням служебной вертикали (от складских подвалов до министерских кабинетов), попадать в затруднительные, а порой и курьезные ситуации, выслушивать жалобы и байки. Заметки об этом хранит моя записная книжка.

* * *

Проработав несколько лет в Госфильмофонде, я понял, что нужно менять наш «провинциальный» имидж. Кинематографистам было ясно, что Белые Столбы — это сокровищница мирового кино. Но в министерстве финансов, министерстве экономики и других инстанциях с Госфильмофондом были практически не знакомы. А ведь от этого во многом зависело финансирование и то, что мы сможем сделать для спасения коллекции. Для начала надо было выделиться чем-то оригинальным из общей толпы просителей. Подумал: а почему бы не выпустить наш фирменный рекламный календарь, сфотографировав для каждой страницы наших самых обаятельных и привлекательных девушек-работниц. У нас ведь из 600 человек работало 450 женщин.

Сказано — сделано. Из Москвы пригласили модного фотографа, известный коллекционер одежды привез целый ворох нарядов «от кутюр», приехали парикмахер и визажист. Наши «самые обаятельные и привлекательные» стали ходить на съемочную пло-

шадку, оборудованную в только что отстроенном фестивальном центре, и фотографироваться в антураже «ретро-кино». О цели съемок не распространялись — вдруг из этой затеи ничего не выйдет? Однако очень скоро в киноархиве начались разговоры, что почему-то фотографируют только молодых девчонок, а ветеранов, которые этого более достойны — нет!

Чтобы покончить с этими разговорами, пришлось принять нестандартное решение. «Да, фотографируем, — сказал я. — Но не только самых молодых и красивых, но и самых уважаемых, опытных и заслуженных. Первых — для календаря, вторых — для доски почета». И действительно, фотограф тут же устроил «фотосессию» для наших ударников и ветеранов. В итоге все остались довольны. А уж когда в каждой комнате Госфильмофонда появился наш новый календарь, злым языкам вообще пришлось приумолкнуть. Доска почета ветеранов до сих пор находится на самом видном месте. А календарь получился на славу. Многих мужчин-чиновников он попросту заинтриговал. Они стали чаще бывать в Госфильмофонде и, ко всему прочему, интересоваться его производственными и финансовыми проблемами.

* * *

Восстанавливать частично утраченный шедевр мирового кино — дело сложное и кропотливое. Порой оно ставит в тупик даже маститых специалистов-киноведов, проводящих все дни напролет в просмотровом зале или за монтажным столом. И иногда все решается с помощью случайного взгляда или брошенной мимоходом реплики.

Именно так, по воспоминаниям научных сотрудников, случилось с фильмом «Мачеха Саманишвили». Титры картины были утрачены, из-за чего действие в некоторых эпизодах теряло всякую логику. Например, было ясно, что отцу одного из героев приглянулась собственная невестка. Но почему вскоре после этого

она спускается в погреб, где стоят бочки с солеными огурцами? Эпизод просматривали снова и снова, но все равно не могли понять, куда его вмонтировать. Однажды во время просмотра в зал случайно заглянула работница цеха обработки пленки. Глянув на экран, они иронически заметила: «А, беременная — на соленьючее потянуло!» И ведь точно — смысл этого эпизода был именно в том, что героиня уже ждет ребенка от своего свекра. Все встало на свои места.

* * *

О работоспособности начальника отдела зарубежного фонда Георгия Александровича Авенариуса ходили легенды. Ветераны вспоминали, что именно под его руководством в 1946 г. удалось разобрать и систематизировать огромный трофейный кинофонд, прибывший из Германии. Времени было в обрез, а рулоны пленки во многих частях не были перемотаны. «Не перематывайте, заряжайте с конца!» — командовал Авенариус киномеханику, а сам поворачивался спиной к экрану, наклонялся, просовывая голову между колен, и в такой карикатурной позе смотрел фильм «вверх ногами, задом наперед».

* * *

Во время одной из заграничных командировок, уже улетающая, приглядел я себе в магазине аэропорта галстук. Подошел расплачиваться — а галстук-то недешевый, долларов под тридцать. Для начала 90-х сумма огромная. «Ладно, — думаю, — для выходов «в свет» один такой себе позволить можно». Весь «загашник» враз и ушел.

Вскоре после этого мне пришлось ехать в Минфин, выбивать средства на переоборудование фильмохранилищ. Сажу я в кабинете весьма высокого чиновника, изложил суть дела. А он смотрит на меня волком и говорит с издевкой: «Пленку-то хранить негде, а сами в таких галстуках щеголяете! У меня и то такого нет». Видно, в галстуках он разбирался.

Как ему возразить? Я, недолго думая, беру у него со стола конторские ножницы и со словами «если у вас нет, то и мне не нужен!» — чик! — по шелковой материи, под самый узел. Чиновник обомлел и на некоторое время замолчал.

В общем, деньги мы все-таки получили. И в этот раз, и в другие. Правда, в течение нескольких лет после этого, завидев меня, человек из высокого кабинета улыбался и говорил: «Ну, что, обрезанный, заходи! Опять, поди, на новый галстук денег не хватает?».

* * *

Сейчас по истечении времени можно рассказать и еще про один эпизод. Деньги Госфильмофонду нужны были всегда — и на реставрацию фильмов, и на оборудование, и на строительство. Шутка ли сказать — за 90-е построили фестивальный центр, котельную, стройцех, видеоцех с монтажными, склады, подвели под крыши уникальное новое фильмохранилище и шикарный жилой дом!

Строили много и часто в кредит под честное слово. Денег всегда не хватало. Но однажды совсем прижало. И долги отдавать надо, и подрядчик с объектов собрался уходить. Договорился я с денежными людьми, чтобы они в Госфильмофонд приехали — редкое кино посмотреть и пообщаться. А сам думаю: «Понятно, что после фильма выпьем, попаримся в бане, а дальше им «чего-то» захочется. Мужики-то крепкие... Уедут недовольные — денег не видать!». Как назло, так оно и вышло. Все поначалу хорошо было — и кино, и баня. Но, разомлев, визитеры стали прозрачно намекать на женскую компанию.

Я им и так и сяк, мол, у нас деревня, все строго и только по любви. А они: «Нам просто поговорить. Ведь сам сказал — 450 женщин работает». Короче, разобиделись, собрались на ночь глядя уезжать в Москву. Я им говорю: «Подождите, у нас через полтора часа, в одиннадцать, вторая смена заканчивается. Может, кто-то и заглянет по пути домой».

Они пошли дальше париться, а я — к своему водителю. Даю деньги и говорю: «Гони в Москву и, где хочешь, но найди и привези через два часа «ночных бабочек»! А то строительство остановят». Не знаю подробности, но вернулся водитель в срок с тремя пассажирками. Выдал я им белые халаты (у нас в цехах все только в белых халатах) и сказал: «Ты будешь респавратором, ты — копировальщицей, а ты — проявщицей. Идете домой после смены. Ведите себя поскромнее. Проболтаетесь — пешком из Белых Столбов в Москву пойдете».

Им эта игра даже понравилась. Я их гостям представил и через полчаса уехал домой. Гости, впрочем, и не уговаривали меня остаться. Что было потом — об этом можно только догадываться. Но строительство мы смогли продолжить. Оглядываясь назад, думаю, что сегодня ничего подобного не сделал бы ни за какие деньги. Но тогда была особая цель, был азарт и было сознание того, что для спасения мировой киноколлекции хороши все средства. Я, как директор, за все был в ответе.

* * *

Было у меня двое заместителей — Владимир Владимирович Шулаев и Александр Сергеевич Живов. Последний и сейчас трудится в Госфильмофонде. Оба — опытные производственники, люди уважаемые, достойные поощрения. А тут как раз фотокорреспондент снимал сотрудников для репортажа о Госфильмофонде. Я, торопясь на совещание в Москву, даю ему «вводную»: «Сфотографируйте сначала рабочих в цехах, а потом Шулаева! И хорошо бы еще Живова!»

Сажусь в машину и вижу — бежит вдогонку фотограф, в глазах недоумение.

— Владимир Сергеевич, а почему Шулаева — живого?! С ним что, плохо? Ведь я его всего полчаса назад видел — вроде, был в полном порядке...

* * *

Недалеко от Белых Столбов в 50-е годы размещалась исправительно-трудовая колония, где, в порядке шефской помощи, Госфильмофонд организовал просмотр фильма. Народу в клубе собралось, как говорится, под завязку, и некоторым даже не хватило мест. Но все мы знаем, что настоящий «киноман» найдет способ попасть на просмотр, даже находясь в зоне строгого режима. Так вот, несколько «зэков» сумели как-то пробраться на чердак, раздвинули потолочные доски (!) и через эту «брешь» смогли-таки посмотреть картину. Так велика была тяга к киноискусству!

* * *

Один киновед писал статью о фильме «Война и мир» Сергея Бондарчука. Ему особенно хотелось подчеркнуть, что в фильме очень точно воссоздана эпоха начала XIX века. Для этого он специально встретился с оператором картины Петрицким и спросил его:

— Скажите, какие фильмы вы смотрели в Госфильмофонде, чтобы точно воссоздать атмосферу и стиль эпохи, описанной Львом Толстым?

— Сейчас скажу, — секунду подумав, ответил оператор. — Американскую «Клеопатру» и «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене.

Для тех, кто не особо силен в истории мирового кино, напомним, что действие первого фильма относится к первому веку до нашей эры, а второго — к середине XX столетия.

* * *

В киноархиве с огнем шутки плохи, и уже в первые годы работы Госфильмофонда туда то и дело с проверками наведывались представители пожарной охраны. Чтобы пожарные не слишком придирались к мелочам и понимали специфику нашей организации, для них устраивали спецпросмотр. Как правило, показывалась

всегда одна и та же программа из трофейных немецких кинолент, предназначенных для изголодавшихся по женским прелестям гитлеровских солдат — некое подобие сегодняшнего «мягкого порно».

Когда в начале 70-х годов встал вопрос о смыве части трофейных картин — как не представлявших художественной и исторической ценности, ответственный за утилизацию сотрудник подал список руководству. Когда список вернулся обратно, напротив «солдатской клубнички» стояла пометка карандашом: «сохранить — на всякий пожарный случай».

* * *

Чтобы любой, даже самый интересный кинофестиваль не ругали быстро привыкающие к хорошему журналисты, надо было каждый раз кроме уникальной кинопрограммы, придумывать какие-либо бытовые «изюминки», так сказать, дополнительный материал для околофестивальных репортажей.

С этой целью я решил на очередном кинофоруме, с учетом того, что он проходит в сельской местности, угощать гостей фирменным напитком — самогоном под названием «Белостолбовские грезы». Но чтобы не дай Бог не отравить людей, поручил своему помощнику, бывшему военному, выявить в Госфильмофонде самогонщиц, а сам уехал в загранкомандировку.

По возвращении помощник мне докладывает: «Выявил 20 самогонщиц. Кое к кому ходил пробовать напиток домой, кто-то приносил мне на работу». Коротче, в финал вышли трое. Но ответственность помощник на себя брать не решил. Принес из дома спиртометр и пригласил в комиссию двух моих заместителей. После долгих испытаний они втроем и определили лучший напиток фестиваля, который и был закуплен в достаточном количестве.

Ежедневно самогон наливали в большой термос, к нему прилагались сало, соленые огурцы и ржаные сухарики с чесноком. Все это помещалось в шкафчики-

Жить в деревне
Обязательно
Каждый должен на 1 м
Тюбобар дама, и, как
визит и направился на р
на, и у него было предос
порядка яму, где раньше
железная дорога и вокруг
неизвестной мне породы.
в узком проходе между да
и теленчо, похвистывая

ПРИКАЗ
 по Государственному фонду кинофильмов России

№ _____
 от « _____ » _____ 1992 г.

п.Белые Столбы

О халатности должностных лиц сельскохозяйственного участка, приведшей к падежу свиноматки весом 250 кг и привлечении к ответственности этих лиц

Суть дела.

В ночь 10.09.1992г. начался опорос у свиноматки сельскохозяйственного участка Госфильмофонда. Опорос был тяжелый, длительный, с аномальными отклонениями.

Состояние свиноматки после окончания опороса 11.09.1992 г. было исключительно тяжелое. У нее поднялась температура, было учащенное дыхание. Свиноматка не могла стоять на ногах.

Ни зоотехник т. Суслина Л.И., ни начальник сельскохозяйственного участка т. Сухонюк О.И. не приняли никаких мер для того, чтобы оказать ветеринарную помощь свиноматке. Ветврач, присутствующий на работе 11.09.1992 г. помощи свиноматке не оказал. Т.Сухонюк О.И. поручил т.Суслиной Л.И. приехать в субботу на работу и по приезду ветврача решить, что делать со свиноматкой.

С тем и разошлись по домам после рабочего дня, не организовав даже дежурства, т. Суслина Л.И. перед уходом заявила т. Сухонюку О.И. , что за работу в субботу ей не платят, а поэтому на работу она в субботу не выйдет. И она не вышла.

В субботу 12.09.1992 г. в 10.00 т. Сухонюк О.И. дал указание кладовщику т.Бородиной В.И. об организации забоя свиноматки немедленно и уехал решать другие дела. Кладовщик т. Бородина В.И. это указание т. Сухонюка О.И. не выполнила, ввиду отсутствия у нее сил и средств и полномочий для такой организации.

В 14.30 12.09.1992 г. на работу приехал ветврач т. Краснов А.В. осмотр свиноматке укол и осмотр свинарника и коровника в 17.00.

Начальник участка т. Сухонюк О.И. приехал на работу и не дав убедившись в благополучном исходе лечения свиноматки и не дав обслуживающему персоналу никаких указаний по лечению свиноматки, уехал.

Начальник участка т. Гамалея Н.И. не делал ничего для лечения свиноматки и если ей станет еще хуже, придется забить свиноматку.

Т. Гамалея Н.И. свиноматку посчитал, что ей пришел примерно через 10 часов.

В воскресенье участок не работал, свиноматка не была осмотрена.

В результате т. Сухонюк О.И. загублена не только свиноматка, но и мясо весом 175,0 кг. на сумму 9525 руб. прочего допустить заключения ветврача свиноматки.

Все вышеизложенное является нарушением законодательства Российской Федерации о труде, неисполнительности других работников участка т. Сухонюк О.И. За неприятие произойти падеж свиноматки.

ПРИКАЗЫВАЮ:

«В результате такой работы всех лиц сельскохозяйственного участка загублена не только единственная свиноматка, но и мясо весом 175,0 кг. на сумму 9525 руб.»

Генеральный директор
 Госфильмофонда

В.С. Малышев

Малышев
 04.01.93.

Великий
 01.01.93.

Т. Сухонюк
01.01.93

Ветврач
01.01.93

Кладовщик
01.01.93

«Все вышеизложенное, подтвержденное пояснениями и докладами действующих лиц, свидетельствует о безынициативности, халатности...»

Т. Сухонюк заблудился, когда была загублена свиноматка. Свиноматка ушла в яму, и при этом свиноматка загублена не только свиноматка, но и мясо весом 175,0 кг. на сумму 9525 руб. Свиноматка загублена не только свиноматка, но и мясо весом 175,0 кг. на сумму 9525 руб. Свиноматка загублена не только свиноматка, но и мясо весом 175,0 кг. на сумму 9525 руб.

скворечники, которые висели на березах на уровне человеческого роста. Напиток стоял в скворечниках до 10 утра, а затем уносился, потому что в это время начинался первый фильм фестивальной программы. Все об этом знали и спешили навеститься в березовую аллею заблаговременно, даже те, кто накануне засиделся в беседах допоздна. Так что будить кое-кого не приходилось, зал на первом просмотре был полон.

А о напитке, естественно, написали все журналисты. Традиция встречи гостей в березовой аллее прижилась, и скворечники с определенным напитком висели на деревьях еще не раз. Однажды этим самогоном угостили даже посла Франции, приехавшего в Госфильмофонд вручать мне французский орден. Потом не зная об этом переводчица с удивлением рассказывала мне, что обычно сдержанный дипломат на обратном пути из Белых Столбов в Москву был в прекрасном настроении и пел всю дорогу песни любимой Франции. Так что качественный домашний напиток не уступит «бургундскому».

* * *

Расположенный в Подмосковье, Госфильмофонд близок реалиям сельской жизни не только географически. Наше подсобное хозяйство было организовано еще в конце войны, и заботы о нем являлись непременной частью деятельности любого директора. В этом смысле я не стал исключением. Вопросы заготовки кормов, надоев молока и привесов мяса точно так же не давали мне покоя, как и уксусный синдром раритетных кинопленок и проведение фестиваля архивного кино. Признаюсь откровенно, мое внимание к сельскохозяйственным проблемам находило должную оценку в коллективе — по большей части одобри-

ную, но иногда и ироническую (говорили, например, что из 100 госфильмофондовских коров есть одна «директорская», с повышенной жирностью молока). А иногда случались и просто «казусы»...

* * *

Был в подсобном хозяйстве Госфильмофонда бык. Здоровый бугай, отменный производитель. Но с годами увял, утратил свою главную функцию. Чтобы в подсобном хозяйстве не прервалась традиция естественного оплодотворения, я по дружбе, в качестве, так сказать шефской помощи учреждению культуры, договорился с директором одного из передовых совхозов о «бартере»: мы вам отдаем нашего «ветерана», а взамен получаем от вас дорогущего молодого бычка-производителя немецкой породы.

Но не успел я порадоваться удачной сделке, как вижу у себя на столе докладную от одного из своих замов. «В связи с тем, что общий вес переданного совхозу быка на 30 килограммов превышает вес бычка, полученного в обмен подсобным хозяйством Госфильмофонда, обращаю внимание на факт злоупотребления и прошу назначить служебное расследование». Как видно, не мог товарищ понять, что в жизни бывают такие ситуации, когда качество важнее количества!

* * *

В прошлом я — вгиковец, еще со студенческой скамьи сохранивший трепетное отношение к шедеврам мирового кино. Наверное, поэтому, став директором Госфильмофонда, я не без волнения ожидал встреч с легендарной киноклассикой. Подумать только — сейчас предметом моих служебных забот будут «Земляничная поляна» или «Серенада Солнечной долины»! Но начинаю рабочий день с просмотра лежащих на столе бумаг и первое, что вижу — заявление: «Прошу выделить мне машину навоза с подсобного хозяйства». На следующий день — опять «навозное де-

ло». Я обратил внимание, что эти заявления мне подкладывает один из моих замов по хозяйственной части — человек из бывших военных, не в меру въедливый и исполнительный. Пригласил его в кабинет и прямо сказал: «Давайте договоримся, раз и навсегда, что навозные проблемы — это ваша компетенция». «Как же так, — возразил он мне, — ведь навоз — большой дефицит. А, значит, решать, сколько кому выдать должен только директор». В общем, должность директора потребовала не только ходить по паркету, но и заниматься самыми прозаическими вопросами — от которых, скажу честно, я никогда не открещивался.



Владимир Сергеевич МАЛЫШЕВ — доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, академик Российской академии кинематографических искусств «Ника», заслуженный работник культуры РФ, член Союза кинематографистов России. В.С. Малышев — автор сценариев и продюсер многих научно-популярных и документальных фильмов, демонстрирующихся в кинотеатрах и на телевидении. Он автор статей и книг по вопросам культуры и киноискусства, в том числе монографии «Становление киноархивного дела в России». Под его руководством вышли в свет «Пушкинский кинословарь», «Христианский кинословарь», 10-томный каталог «Советские художественные фильмы», издания «Великие и неповторимые» и «1000 фильмов за 100 лет». Ведет педагогическую деятельность. Творческие и организаторские усилия В.С. Малышева в развитии культуры Российской Федерации отмечены орденами Дружбы, «За заслуги перед Отечеством» IV степени, Почетной грамотой Правительства РФ, а также французским орденом Искусств и словесности.

НОВЫЙ ВЕК — НОВЫЙ ДИРЕКТОР — НОВАЯ КНИГА

Глава I

*Николай БОРОДАЧЕВ, генеральный директор
Госфильмофонда России с сентября 2001 года*

Вступив в XXI век, Госфильмофонд России сохраняет свои лучшие традиции и продолжает развиваться. Наша уникальная коллекция отечественного и мирового кино — одна из крупнейших в мире. Фильмы из наших фондов показывают на самых престижных киноэкранах всех континентов, и, когда в зале зажигается свет, зрители аплодируют стоя. Говоря современным языком, Госфильмофонд — это проверенный временем «бренд», известный всему миру.

Но мы не почиваем на лаврах, мы движемся вперед, понимая, что новая эпоха предъявляет к национальному кинофонду новые повышенные требования.

Задачу сохранения кинематографических сокровищ невозможно решить без поддержания в надлежащем порядке всего хозяйства. Многие технологические системы нуждаются в реконструкции, ремонте, замене оборудования. В частности, в последние годы мы смогли модернизировать систему нашего теплоснабжения, проложив свыше 5 километров новых теплосетей и построив новую котельную; эта прозаическая, на первый взгляд, работа оказывает прямое влияние на качество сохраняемых фильмоматериалов. Благодаря новой системе теплоснабжения и современной системе воздухоочистения и кондиционирования, мы можем поддерживать оптимальный температурный и влажностный режим в хранилищах и добиваться существенной экономии эксплуатационных расходов. Одновременно с этим решается проблема кондиционирования в хранилищах и производственных помещениях.

Сегодня, подъезжая к территории Госфильмофонда, вы уже издалека видите десятиэтажное здание своеобразной архитектуры. Это комплекс, в котором будут размещаться фильмохранилище, производственные и научные службы Госфильмофонда. Комплекс, где уже сегодня ведется монтаж оборудования, станет, без преувеличения, примером самых передовых технологических решений в мировой практике синематек. Его освоение первыми научно-производственными подразделениями начнется уже в текущем, 2005 году, а примерно к 2010 году он будет полностью сдан в эксплуатацию.



Наша коллекция неуклонно пополняется. Вместе с тем было бы неправильно считать, что этот процесс происходит сам по себе, без напряженной повседневной работы с киностудиями, прокатными фирмами и другими участниками кинопроцесса. Чтобы восполнить потери кинофонда, понесенные в годы «перестройки», нам приходится разыскивать недостающие киноматериалы и выкупать их на коммерческой основе. По-прежнему звучат просьбы и требования передать какую-то часть хранящегося у нас советского кинонаследия в государства «ближнего зарубежья» — бывшие советские республики.

Мы категорически возражаем против этого. И вовсе не из-за наших «имперских» амбиций, а просто в силу понима-

ния того, что эти киноленты — единый и неделимый советский кинофонд, который и по юридическим, и по техническим соображениям должен сохраняться только в Белых Столбах. Это подтверждается жизнью. Совсем недавно на Тбилисской киностудии произошел пожар, в результате которого сгорела значительная часть национального кинофонда. К счастью, Госфильмофонд в свое время оставил у себя на хранение все оригиналы шедевров, снятых грузинскими мастерами. Теперь мы, безусловно, поможем восстановить утраченный фонд с помощью отпечатанных у нас фильмокопий.

Госфильмофонд России — это не только великие ленты мирового кино, сотни тысяч коробок с пленкой, сложная производственная инфраструктура, но, в первую очередь, это большой коллектив преданных своему делу людей, порой уникальных специалистов. Сегодня в штате Госфильмофонда около 600 человек. Нашей первостепенной задачей является обеспечение нормальных производственных и жилищных условий, создание доброжелательной, теплой атмосферы в сочетании с повышением эффективности труда на всех участках и направлении. В этом плане есть немалые достижения.

В 2004 году многие наши сотрудники получили ключи от новых квартир в большом десятиэтажном доме в непосредственной близости от Госфильмофонда. Прежде всего мы заботимся о ветеранах, заслуженных работниках, которые отдали кинофонду в Белых Столбах не один десяток лет. Но не забываем и про молодежь. Для нас очень важно, чтобы на смену «старой гвардии» пришли не случайные люди, а высоко квалифицированные, знающие кинематограф специалисты, энтузиасты своего дела. Именно поэтому мы готовим нашу новую смену уже со студенческой скамьи. В настоящее время на средства, выделяемые Госфильмофондом, в кинематографических вузах России (СПГУКиТе, ВГИКе) проходят обучение 38 студентов. Кроме того, мы оказываем хозяйственную, финан-

совую и методическую поддержку школам Домодедовского района. Вполне вероятно, что ребята, которые там учатся, также найдут свое призвание в работе с архивными кинофильмами.

Правительство Российской Федерации понимает значение Госфильмофонда и уделяет ему особое внимание.

В системе современной российской культуры Госфильмофонд занимает видное место. Являясь особо ценным объектом культурного наследия народов Российской Федерации, он финансируется «отдельной строкой» из бюджета, имеет достаточную степень административно-хозяйственной автономии. Но все это не значит, что мы живем обособленно, вне культурного сообщества. Постоянно в наших фондах работают многие режиссеры, сценаристы, тележурналисты, киноведы. Ежегодный фестиваль архивного кино «Белые Столбы» стал традиционным местом встреч видных представителей российского кинематографа, кинокритиков, исследователей. Мы имеем налаженные связи с Федеральным агентством по культуре и кинематографии, где с пониманием относятся к нашим делам и проблемам. В свою очередь мы всегда готовы предоставить фестивальный центр для проведения семинаров, конференций и других мероприятий под эгидой Федерального агентства. В Москве продолжает показывать киноклассику госфильмофондовский кинотеатр «Иллюзион», обретший вторую жизнь после проведенного ремонта и модернизации.

Нельзя не упомянуть и о взаимодействии с администрацией Московской области и Домодедовского района, местными предприятиями и организациями, в тесном контакте с которыми проходит повседневная жизнь и работа. Можно сказать, что многие наши успехи и достижения — это пример того, чего может добиться крупное учреждение культуры, если не отрывается от своих «корней», от жизни того региона, на земле которого оно расположено.

Своим возникновением мы обязаны великому кинематографу, советскому и российскому кино, на базе которого зиждется слава и репутация Госфильмофонда. Сегодня мы возвращаем этот долг, продлевая жизнь тысячам произведений отечественного киноэкрана, донося их высокий художественный и нравственный потенциал до сознания миллионов кинозрителей в нашей стране и за ее пределами.

Продолжение следует

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Вместо введения:</i> КАК КИНОЛЕНТА СТАЛА РЕЛИКВИЕЙ	5
<i>Глава I</i> ОТ ЛЕТОПИСИ РЕВОЛЮЦИИ — К «ЗОЛОТОМУ ФОНДУ» СОВЕТСКОГО КИНО	31
<i>Глава II</i> РОЖДЕНИЕ ГОСФИЛЬМОФОНДА	75
<i>Глава III</i> ТЕПЛО «ОТТЕПЕЛИ»	105
<i>Глава IV</i> ОТ «ЗАСТОЯ» ДО «ПЕРЕСТРОЙКИ»	153
<i>Глава V</i> 90-е: «ЦВЕТЫ НА АСФАЛЬТЕ»	191
<i>Глава VI</i> ПОД ФЛАГОМ ФИАФ	243
Заключение	287
<i>Приложение</i> «ПРОШУ НАЗНАЧИТЬ СЛУЖЕБНОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ». <i>Из записной книжки директора Госфильмофонда</i>	301
НОВЫЙ ВЕК — НОВЫЙ ДИРЕКТОР — НОВАЯ КНИГА. Глава I Николай БОРОДАЧЕВ	315

GOSFILMOFOND: THE STRAWBERRY FIELD

Summary

The author of this book Vladimir S. Malyshev traces a historical evolution of Russia's largest and most remarkable film archive – Gosfilmofond.

Found in 1937 by the special decree of Stalin's Political Bureau originally under the name of All Union Film Depository it was destined to collect and store the masterpieces of the Soviet cinema. Having absorbed national film studio collections as well as film copies from nazist Reichsfilmarchiv right after the WWII it was transformed in 1948 into the State Film Archive of the Soviet Union (Gosfilmofond). By the end of the 50's Gosfilmofond has become one of the world's largest film archives, possessing not only the unique collection of films, but also the big and qualified staff of cinema historians, film researchers, restorers, copyists, projectionists, etc.

The most important factor of replenishing of Gosfilmofond's collection was a patronage of the state which strictly demanded all the Soviet movies (even those forbidden for screening) to be sent in normative set and condition to Belye Stolby (that's the name of a distant Moscow suburb where Gosfilmofond is situated). On the other hand the communist leadership kept severe restrictions on usage of some films and archive funds for public and scientific purposes. With "perestroika" in the middle of the 80's the situation has been radically changed: practically all the funds were declared opened, but Russian moviemakers began avoiding to send copies of their films to Gosfilmofond.

The author of this book has become the General Director of Gosfilmofond in 1990 – practically on the peak of the negative tendencies, with the real danger of desintegration of the enormous culture treasure at the doorstep. So the special chapter reveals the problems and achievements of that memorable decade when Gosfilmofond not only maintained its famous collection, but substantially increased it (up to 57000 items). Simultaneously it has developed some new forms of activity (video production, archive film festival "Belye Stolby", etc.), resumed issuing its catalogues, seriously improved the living standards of the staff and the public image of the archive. Another chapter is dedicated to the international contacts of Gosfilmofond and its activity within the framework of FIAF (Federation Internationale des Archive du Film).

The historical biography of Gosfilmofond is based on a big amount of state, party and film archive documents (most of that are quoted for the first time) as well as the author's personal experience. The autor also gives his point of view upon some theoretical and practical problems of the film preservation and film archives' activity.

*Автор выражает признательность
Д.Л. Караеву и И.И. Шестопалову,
оказавшим помощь в выпуске этой книги.*

Литературно-художественное издание
Мальшев Владимир Сергеевич
ГОСФИЛЬМОФОНД: ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА

Директор издательства **И.И. Шестопалов**
Заведующая книжной редакцией **И.П. Донскова**
Редакторы **В.А. Лебедев, Д.Л. Караваев**
Художник **В.В. Покатов**
Допечатная подготовка **В.С. Перов, В.В. Тихий**
Корректор **А.Н. Макаров**

Лицензия ЛР № 020850 от 14.01.99.
Подписано в печать 27. 07. 05.
Печать офсетная
Гарнитура Newton
Формат 70 x 90/16
Усл. печ. л. 23,4
Тираж 1200 экз.
Заказ № 1935

Издательство «Пашков дом» Российской государственной библиотеки
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
Тел./факс (095) 202-59-53
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru

Отпечатано в ОАО «Тверской ордена Трудового Красного Знамени
полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР».
170040, Тверь, проспект 50 лет Октября, 46.







