

Владимир ДМИТРИЕВ:

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ КИНО— ЭТО НАСТОЯЩИЙ ДЕТЕКТИВ

—Владимир Юрьевич, как Вы считаете, сегодня, когда в нашу жизнь так плотно вошли цифровые технологии, и практически у каждого появилась возможность не выходя из дома смотреть фильмы в отличном качестве, не потерял ли актуальность вопрос о копиях и оригинале? Что, кстати, в Вашем понимании эталон фильма?

—Оригинальный негатив и эталонный позитив. Вообще, оригинал—это тот носитель, на котором картина была снята изначально. Если на пленке, то оригинал—это пленка. На Betacam—оригинал Betacam, на цифре—оригинал цифровая запись. К сожалению, время пленки уходит. Это самый сложный вопрос. Есть масса людей, которые архивы ненавидят, для них высшее счастье—уничтожить все архивы, переписав данные в электронный массив. Сделайте так, и весь Госфильмофонд поместится в одной комнате.

—И все-таки цифра кажется надежной в смысле сохранности, неужели Госфильмофонд не планирует перевести на цифру фильмовые материалы хотя бы в целях создания дублирующего фонда?

—Это вещь возможная, но очень дорогостоящая, требующая серьезных денег. И пока это делается в редчайших случаях, например, для той же колоризации.

Почему-то часто забывают, что до сих пор пленка—лучший носитель, она сохраняется 300 лет. Магнитная видеопленка через несколько лет осыпается, диски тоже быстро приходят в негодность. Не говоря уже о том, что изображение на пленке не сравнимо с изображением на других носите-

лях. Поэтому на фестивалях стараются не показывать фильмы на DVD, и для ретроспектив у нас тоже все время просят именно пленку. Да, фильмы показывают по телевидению. Этот вариант показа возможен, но надо признать—любой телевизионный показ вторичен, настоящий просмотр—только в кинозале.

—*Сейчас весьма распространена практика—сразу делать кино- и телевариант фильма. Какой из вариантов в этом случае может считаться оригиналом?*

—На мой взгляд, оригинал—это копия на пленке. Телевизионный вариант «отталкивается» от киноварианта. Если не ошибаюсь, как правило, за редчайшими исключениями, снимают картину, а потом из оставшегося материала делают необходимые вставки, «растягивая» ее, допустим, с двух частей до четырех или пяти. Чисто коммерческая практика. Такой расширенный вариант оригинала. Причем вставляют обычно куски плохие, потому что лучшие стараются оставить для кино. Так делают во всем мире. При этом, хотя телевидение и выигрывает у кино в материальном плане, но звезда киноэкрана всегда будет на 10 порядков выше звезды телеэкрана. Почему многие актеры хотят сниматься именно в кинофильмах? В кино они остаются, что называется, «на века», а телевидение—это дело преходящее. Все телевизионные сериалы, если они специально не снимаются так, как снимались, к примеру, «17 мгновений весны», очень быстро забываются.

Иногда бывает и наоборот—из телефильма делается кинофильм для обычного проката, так, Рязанов подсократил немного «Иронию судьбы», по-моему, песню убрал и еще что-то. Такие киноварианты храним мы, а сами телефильмы—Гостелерадиофонд.

Отдельный разговор об аутентичных копиях. Как вы сами знаете, копии часто отличаются: допустим, в одной нет несколько кадров, вырезали, когда копия порвалась, или по другим причинам.

—*Несколько кадров—и это уже не оригинальная копия? Это как-то отмечается, к примеру, в тех же госфильмофондовских картотеках?*

—Да, разумеется, причем, что касается копий, хранящихся в Госфильмофонде, мы их, по мере возможности, сличаем—на монтажном столе или в зале на параллельных экранах. Скажем, есть две копии иностранного фильма, одна—с русским дубляжом, другая—оригинал. Для проверки, чтобы выяснить, что вырезали в дублированной копии, их обе пускают на параллельных экранах. Работа рутинная, но необходимая. Бывают и сложные случаи, ведь многие картины имеют разные варианты, например, «Щорс» у нас имеется в трех вариантах. Мы последовательно сравнивали все.

В некоторых картинах рассчитывать приходится буквально по секундам, по метру. Случается, кто-то из архивистов обнаруживает, что такой-то вариант на восемь секунд длиннее. Никто из зрителей этого не заметит, правда? Но для архивиста это считается настоящей находкой.

А бывают и весьма существенные изменения. Оригинальные негативы многих советских фильмов сохранялись в первоначальном виде очень недолго. Была же жесткая цензура. И каждый новый исторический виток приводил к тому, что что-то в фильмах убиралось. Когда сравниваешь картины 1930-х годов, видишь—часто они имеют по два, а то и по три варианта. Мы, конечно, стараемся сохранить оригиналы, первые варианты.

—*Неужели кюпюры производились даже в негативе? Разве после официальной сдачи фильма можно трогать негатив?*

—Сложный вопрос. На самом деле негатив резать не положено. Но наши выдающиеся мастера, чего я им никогда не прощу, весьма охотно это

делали. Ромм порезал негатив «Ленин в Октябре». Потом в своей статье он долго объяснял, почему на это пошел, зачем убирал Сталина. К счастью, он не уничтожил вырезанные куски, и мы их вставили назад.

Или известная история с «Цирком», когда вырезали Михоэлса и из негатива, и из всех копий, находящихся на территории Советского Союза. Мы потом достали эти фрагменты в Чехии, в Праге, где сохранилась оригинальная копия.

Специальные люди внимательно следили, чтобы нигде не остались ставшие неудобными лица и их высказывания. Так вырезали цитату Троцкого в «Броненосце “Потемкин”». Мы потом восстановили ее по английской копии. А до этого долгие годы считалось, что в фильме изначально стояла цитата Ленина.

А Сергей Герасимов порезал по негативу свою «Молодую гвардию». Но сохранилась оригинальная лаванда, и по ней можно было восстановить первый вариант фильма, что мы и сделали.

Особенно часто купюрам подвергались фильмы, когда по цензурным соображениям на экран выпускался новый вариант. У нас все до сих пор помнят спор с Сергеем Юткевичем, когда порезали по негативу картину «Кружева». Теперь в истории кино она существует только в новом варианте, и в ней нет уже литературной традиции, нет балагана. Характерный пример—тот же Зощенко испортил свои великие рассказы в «Голубой книге», но оригиналы-то остались! И люди могут их сегодня прочитать. А вот фильм Юткевича уже не восстановить...

—*Почему же он поступил так, мягко скажем, необдуманно?*

—Ему хотелось, чтобы осталась «лучшая история кино». Ведь что такое были все эти вырезки? Улучшение. Либо политическое, либо по каким-то другим причинам. Тот же Ромм всегда проявлял лояльность к власти. И после XX съезда для него не могло быть сомнений—Сталин должен быть убран. Ну, убери в копии! Не обязательно же было убирать его в негативе. Но Михаилу Ильичу хотелось, чтобы было убрано абсолютно все, чтобы нигде ничего не осталось. А Герасимов в «Молодой гвардии» убирал вымышленную историю с предательством Стаховича, просто убрал персонажа, когда выяснилось, что предателем он не был. У нас есть разные варианты картины. Самый первый не сохранился. Но есть второй, который получил Сталинскую премию, и из которого и была потом вырезана целая сюжетная линия, когда стало просто неудобно оставлять ложь, касающуюся конкретных людей. Герасимов пошел на это, вероятно, из самых благородных чувств. Но для архивистов это неприемлемо. Мы должны хранить не только варианты и копии, но, в первую очередь, оригинал!

—*Значит, оригинального негатива «Ленина в Октябре» в Госфильмофонде нет?*

—Да, вырезанные куски мы вставляли уже в копию.

—*Интересно, Ромм знал, что его фильм, сокращенный им самим, все-таки восстановлен?*

—Вероятно, знал. Не зря же вырезанные куски были отправлены нам. Для перестраховки. А вот полный вариант «Валерия Чкалова» уже не восстановишь. У нас есть изображение, но нет фонограммы. Купюры же существенные—Сталина там резали очень сильно.

—*Но мы же можем сделать реконструированную копию без фонограммы, скажем, с титрами.*

—Поверьте, картина того не стоит. Хотя, конечно, такая реконструкция возможна.

—И показать ее на фестивале «Белые Столбы».

—Не думаю, чтобы это вызвало такой уж большой интерес. Есть и лучше картины у Калатозова. Между прочим, вы знаете, что у нас есть первый вариант «Заставы Ильича» Хуциева, который назывался «Ты помнишь, товарищ?» Не очень, кстати, интересный. И что в этом случае считать оригиналом, эталоном? Если брать практику литературы—то это фильм «Мне 20 лет», потому что в литературе принято считать именно последний вариант основным. Но в кино, как мы знаем, сокращения часто диктовались причинами, не зависящими от воли режиссера... А что касается хуциевского фильма, то «Ты помнишь, товарищ?», «Заставу Ильича» и «Мне 20 лет» я лично считаю разными картинками, снятыми на один сюжет и, практически, с одними актерами. Там разный монтаж, разный текст. Причем «Ты помнишь, товарищ?» вполне можно считать просто исходным материалом.

—А вот та копия «Маскарада», которую Петр Багров привез несколько лет назад с «Ленфильма» и которая теперь активно показывается, в том числе и по телевизору,—можно ли ее считать оригиналом? Ведь сокращал фильм сам Герасимов, причем смысл сокращения абсолютно неясен—в вырезанных двух частях нет ничего крамольного, как и нет неугодных актеров. И при этом эти вырезанные части логично подготавливают финальные сцены.

—Скорее всего, Герасимовым это было сделано не под нажимом цензуры, а чисто из соображения длительности фильма. Просто сокращал метраж. И я думаю, что надо считать оригиналом тот вариант, который «подписал» сам Герасимов, то есть сокращенный. Но одновременно с этим показывать полную версию как первый вариант.

—Интересно, а как происходит работа по реставрации? Есть ли какие-то критерии, по каким именно этот фильм отбирается для реставрации?

—Бывает чисто техническая реставрация. Это постоянная ежедневная нормальная работа. Мы пытаемся добиться того, чтобы все негативы у нас находились в пристойном и даже хорошем состоянии. Недавно начали заниматься реставрацией компьютерной. Дело сложное, начиная с вопроса: в какой степени допустимо вторжение в изображение? Этот вопрос до сих пор не решен, он, безусловно, требует обсуждения со специалистами. Ведь реставрация—это, по сути, улучшение исходного материала. Но есть лица, протестующие против этого, протестующие против того, чтобы уничтожались даже горючие копии. Что дошло до нас из того времени, пусть то и будет, и нечего улучшать! Например, был большой скандал с фильмом «Белоснежка и семь гномов». Его реставрировали, и после восстановления выяснилось, что такого цвета, как получился, на момент создания фильма просто нельзя было бы добиться—настоящая «Белоснежка» была более бледной, чем сегодняшняя раскрашенная—красивая, торжественная. Хотя для проката этот яркий вариант—очень хорошо. А с точки зрения науки—вряд ли. Так имеем ли мы право что-то «улучшать» без автора? Ведь можно прийти до того, что кто-то предложит: «Давайте исправим у Эйзенштейна какие-то его ошибки, что-нибудь подсократим, правильный перемонтаж сделаем». Стоит только начать и такое пойдет...

—Значит, в этом случае вариант, полученный после компьютерной реставрации и переведенный в цифру, уже оригиналом не считается?

—Да, это не оригинал. Надо сказать, что когда повторно выпускали на экран картины 1930-х годов, то обычно правили фонограмму. Это было технически необходимо, потому что оригинальная фонограмма со време-

нем зашумлялась и не всегда оказывалась пригодной для массового тиража. Под это дело заодно часто изменялся и сам текст. Я помню, как Ефим Дзиган гордился тем, что изменил текст фильма «Мы из Кронштадта». Так что знайте, когда вы смотрите восстановленную картину 1930–1950-х годов, вы слышите, как правило, не оригинальную фонограмму. Пример Утесова и Трошина в «Веселых ребятах» наиболее характерен. Да и фонограмма «Путевки в жизнь» совершенно новая.

—*Но в копии, которую все время крутят по телевизору, поет все же Утесов.*

—Утесов, да. Его голос все-таки потом вернули в фильм. Замена его Владимиром Трошиным была глупостью, не знаю, кем придуманной. Видимо, Александрову кто-то посоветовал так сделать. Фонограмму надо было просто почистить, реставрировать. И она реально работала бы, и при этом Утесов и Орлова пели бы своими голосами. А тут такое переозвучание... Представьте, какой скандал на весь мир был бы, если бы заменили в каком-нибудь фильме голос Шалапина или Карузо!

—*Неужели Утесов не возражал против подобного «улучшения» фильма?*

—А Вы знаете, что в прессе тогда появилось сообщение, что именно по личной просьбе Утесова его голос заменили на голос Владимира Трошина? Конечно, Леонид Осипович не мог вынести такого безобразия, но что он мог сделать... Вообще история отечественного кино очень занята. Уверяю, когда будет написана подлинная история отечественного кино, это будет детектив. Сейчас совершенно не знают и не понимают, как и почему многое происходило на самом деле.

Между прочим, сама идея восстановления старых фильмов очень поддерживалась наверху. Люди за это получали весьма неплохие деньги. В идеале, конечно, восстановление фильма—это реставрация, чистка, перезапись оригинальной фонограммы, и потом выпуск повторного тиража. Опять-таки, к счастью, мы при восстановлении никогда не позволяли резать по негативу, только в копиях. Одно время, как вы помните, резали ведь массу картин. Кто-то уехал за границу, значит, его фамилия тут же убиралась из титров. Уже купюра.

—*А когда происходит не просто реставрация-восстановление, а реконструкция фильмов, какая степень вмешательства, на Ваш взгляд, допустима? И что берется за основу?*

—Письменные источники и фотографии. В принципе, реконструкции можно делать строго научно, а можно смонтировать и «зрительский» вариант. Вот, к примеру, работая над фотофильмом «Бежин луг», Наум Клейман и Сергей Юткевич изучили все материалы, а затем разложили сохранившиеся срезки в определенном порядке и смонтировали. Конечно, это был не «Бежин луг» Эйзенштейна, скорее, некое воспоминание о «Бежине луге». Представление об утраченном фильме.

Когда появилась идея реконструкции незаконченного последнего фильма Александра Довженко «Прощай, Америка!» (я, кстати, лично этим занимался), то вначале мы хотели воссоздать весь фильм, а неснятые эпизоды дать в описаниях, словесно восстанавливая задуманное режиссером, т.е. сделать некую литературную реконструкцию. К тому же у нас сохранились еще и пробы—финальный монолог героини, объясняющий название фильма (сама сцена так и не была снята). Но в результате все решили, что это глупость—вставлять пробы (неизвестно ведь, как сам Довженко снял бы потом эту сцену), и от литературного описания тоже отказались и, наверное, были правы. Пусть от здания сохранился кусок фриза, а от

фильма—фотография, о целом можно до какой-то степени судить и по ним. Никто ведь не собирается «реставрировать» Венеру Милосскую и «возвращать» ей руки! Как осталось, так и осталось. При желании можно прокомментировать, рассказать, что именно было утрачено и как это выглядело. И мы пригласили Ростислава Юренева прокомментировать фильм. Сделали такой «историко-киноведческий» пролог.

—*Вы вернули к жизни фильм, считавшийся несуществующим, а видел ли его кто-либо, кроме гостей фестиваля архивного кино «Белые Столбы»? Есть у него прокатная судьба?*

—Картиной занимается в основном Украина. Они собираются записывать ее на DVD, показывать в ретроспективах Довженко по всему миру. И, надо сказать, она всех удивляет. Никто не может поверить, что это сделал Довженко! Я в этом убедился, когда показывал ее на фестивале в Берлине. Между прочим, украинские патриоты ругали меня за эту реконструкцию—обидели, мол, Александра Петровича, показали, чем человек закончил. Тут тебе «Земля», а тут—«Прощай, Америка!» И, тем не менее, это он. Что делать? Да, он действительно так закончил свой творческий путь. Причем больше половины картины не снял, к примеру, не успел снять куски с природой. Уверен—были бы натурные кадры—была бы совсем другая картина, а так—появился абсолютно политизированный фильм. Но я все равно рад, что мы сделали это, хотя та же Солнцева в свое время была категорически против какой-либо реконструкции фильма. А я считаю, что мы правы, и это восстановление абсолютно не оскорбительно для Довженко. Он сделал то, что сделал. И не надо «выправлять» его биографию. Одна из задач архивов—не «выправлять», а восстанавливать подлинные биографии мастеров, сохранять историю кино, а не править ее. И собирать в архивы должны абсолютно всё, что можно собрать. Только в этом случае можно говорить о том, что свою задачу они выполняют. Если же мы будем непрерывно что-то поправлять в соответствии с новыми законами и новыми политическими установками, то в конце концов создадим фальшивую историю кино. И кому она будет нужна?

—*Что еще Госфильмофонд реконструировал, кроме фильма Довженко?*

—Из крупного—ничего. А до этого, как вы знаете, Александров сделал «Да здравствует Мексика!» из полученного нами из Америки негатива.

—*А как Вы относитесь к раскрашенным версиям черно-белых фильмов?*

—Все время повторяю одно—мы спохватились через 20 с лишним лет после того, как во всем мире эта проблема стала актуальной. Это дискуссии двадцатилетней давности, если не больше. Все ведь было придумано для телевидения и для привлечения утраченного интереса к старому кино. Когда падает посещаемость кинотеатров, появляются разные технические новинки, которые привлекают зрителей, например, обычный формат заменяется широким или стерео, или панорамным. Молодые люди не желали больше смотреть черно-белое кино, и телевидению надо было что-то придумать, чтобы привлечь молодую аудиторию. Стали колоризировать старые картины. Это относительно недорого и нетрудно. В результате американцы колоризировали огромное количество знаменитых фильмов и ввели эту практику и в мировое кино.

Если же говорить об этической стороне, то тут все сложнее. Я все время подчеркиваю: колоризация—это частный случай видоизменения оригинала, хотя ничего оскорбительного для автора в ней нет. Самое оскорбительное, на мой взгляд, это «Пиковая дама» Чайковского. У Пушкина—проза, у Чайковского—плохие стихи, положенные на музыку. Пушкинский Германн

сходит с ума, в опере—кончает жизнь самоубийством. У Пушкина героиня в финале вполне счастлива в семье, а у Чайковского—бросается в канавку. Дальше просто некуда. Никакого отношения все это к Александру Сергеевичу не имеет! Но почему-то никто не возмущается. Относятся к опере, как к варианту, и все. Довольно распространенная вещь. Так, к примеру, нельзя раскрашивать гравюру Дюрера, но можно сделать ее цветной вариант—цветной вариант на тему Дюрера. И совсем другое—пушкинская «Гавриилиада», написанная якобы на основе библейского текста. Вот это, безусловно, не очень хорошо.

Что же касается колоризации отечественных старых фильмов... Еще живы в памяти черно-белые оригиналы. Вот в чем проблема. Кроме того, как теперь выясняется, некоторые фильмы при раскрашивании теряют неповторимость своего изобразительного ряда. Зачастую на экран неожиданно вылезает лубок. И людям, привыкшим смотреть черно-белый фильм, кажется это оскорблением. Но ведь все равно остается черно-белый оригинал, и это важно. Вот, если предложат: «Давайте раскрасим копию и выбросим черно-белый оригинал»,—соглашаться на это нельзя. А при наличии черно-белого оригинала, почему бы и не сделать какие-то копии цветными?

—*Интересно, как Америка сейчас поступает с черно-белыми копиями? Их перестали показывать?*

—Нет, показывают, если хочет телеканал. Колоризация—чисто коммерческий проект, что бы про это ни говорилось. Проект, рассчитанный исключительно на зрителя. Так к этому и надо относиться. Бывает, делают хорошо, бывает—плохо.

—*Конкретно, какие хорошо, а какие—плохо? Вот, допустим, «Весна на Заречной улице», по-вашему, удачно получилась?*

—Ну, как удачно? Непривычно. Но это все-таки видение самого Хуциева. Авторское решение. Он сам решал—быть какому-то платью голубым или красным. Быть фону ярче, или приглушеннее. Тут главное—сделать все максимально скромно, ограничиться минимальным вторжением. Очень хорошо, кстати, получаются сказки, та же «Золушка». Правда, она была изначально задумана как цветная картина, к ней писал эскизы Акимов, художник, очень интересно работавший с цветом. Но тогда Кошерева снять цветную картину не смогла, хотя все очень хотели. «Золушка»—удачная работа «Крупного плана», дорогая, сложная, длительная. Но усилия стоили того. И, боюсь, что в будущем забудется черно-белая «Золушка» и останется только цветная. Но хочу еще раз сказать—ни в коем случае нельзя считать, что колоризованный вариант—это улучшенный вариант, который автоматически заменяет собою оригинал. Это просто вариант и всё. И учтите—колоризованный фильм предназначен для телевизионного показа, а не для кинотеатров.

—*А как Вы относитесь к изданию на DVD фильмов с комментариями, что, к примеру, делают RUSSICO, Австрийский киномузей, Украина?*

—Нормально отношусь, как к данности, как к обычному научному изданию. Что можно сказать? Если в старом фильме что-то непонятно, какие-то объяснения вполне могут быть. Такой кинолекторий. Почему бы нет?

—*Киноведы наши удивляются—Госфильмофонд ведет большую реставрационную работу, но почему-то ни в каталогах, ни на сайте это никак не отражено.*

—Мы обязательно обсудим это на сайте Госфильмофонда, когда, наконец, по-настоящему его сделаем. Обсудим и другие вопросы. Мне, например, очень хочется высказаться насчет обидного для нас показа на «Вин-



Кадры из фильма «Тугой узел»

Какая-то непрофессиональная ерунда. А на самом деле я лично этой картиной занимался, договорился с украинским начальством, и нам отдали негатив. И все!

Вообще, если бы «Винзавод» позвал нас на свое мероприятие, мы могли бы много интересного рассказать. Вы, например, знаете историю с «Тугим узлом» Швейцера? Швейцер был моим хорошим другом, поэтому ее я знаю, что называется, «из первых рук».

Это удивительная картина в оригинале. Швейцер снял настоящее социальное советское кино, чего у нас долго не было. Заметьте—в цвете. Государство фильм не одобрило, и он был запрещен. Мы его утащили к себе. «Тугой узел» лежал у нас долгие годы и, поскольку был снят на «Кодаке», то долго не выцветал. При этом лежал у нас и переделанный, прокатный вариант под названием «Саша вступает в жизнь». Вариант этот был сделан на основе негатива «Тугого узла». Потом перестройка, то да сё. Про фильм уже никто и не помнил. Я сам предложил Ире Рубановой показать его «полочной» комиссии. Комиссия посмотрела и приняла решение выпустить фильм на экраны, но как! Взяли черно-белый контратип и на его основе выпустили... черно-белый «Тугой узел». Замечу—это еще можно было пережить, поскольку цветной оригинал остался, и при желании его можно было посмотреть, потому что запрет на его выдачу был снят. Там было дру-

заводе» «полки»—запрещенных фильмов*. И насчет статьи Андрея Степановича Плахова** на эту тему. Ни в статье, ни на самих показах Госфильмофонд даже не упоминался!

—А картины они в Госфильмофонде брали?

—Да! Но дело не в этом. Ведь это мы спасли всю эту «полку». До сих пор существует множество легенд, кто как спасал «полочные» фильмы. Именно легенд, при этом все как-то забывают, что основная часть картин была спасена Госфильмофондом, фильмы спокойно лежали в наших хранилищах и ждали, когда их разрешат к показу. И когда разрешили, мы стали их выдавать. Вот и все. И для восстановления тоже картины брали у нас. Не отрицаю—есть фильмы, сохраненные самими авторами. Но таких единицы. Я разговаривал с Ильенко, все это сказки, как был спасен его фильм «Родник для жаждущих».

* Летом 2011 года в Москве на клубной площадке «Винзавод» прошел показ программы фильмов «Полка. Освобожденное кино», позиционировавшейся в СМИ как «первый фестиваль полочных фильмов», «фестиваль репрессированного кино» (прим. ред.).

** Плахов А. Кино разложили по полкам // Коммерсант. 2011.05.09. № 164.

гое—Михаил Абрамович начал по собственной инициативе делать купюры. Идеологические. Я очень смеялся, когда увидел, что он вырезал. Был, скажем, эпизод, когда актер Сергеев, игравший роль благородного председателя колхоза, закрывает грудь рукой, когда начинается дождь. Появляется Табаков и спрашивает: «Вам плохо с сердцем?»—«Нет, партбилет замочить боюсь». И Михаил Абрамович этот «партбилет» резанул. Сам!

—*Надо же, выходит, «реабилитированный» «Тугой узел»—это не оригинальный «Тугой узел», а порезанный и тоже по «цензурным» соображениям!*

—Да, не тот. А оригинальная цветная копия так и лежит у нас никем пока не востребованная.

Вообще, вопрос о запрещенных картинах не так прост, как кажется. Не надо думать, что чиновники хотели уничтожить все, что запрещали. Вы удивитесь, но уничтожено ведь очень мало. Наш чиновник боится пойти на риск. А вдруг что-то изменится в стране, и он окажется виноват в том, что отдал приказ об уничтожении фильма, неугодного нынешнему начальству? Лучше ничего не делать, чтобы не быть потом обвиненным!

Ведь почему не сохранился негатив фильма «Начало неведомого века»? Это было почти частное производство, и чиновникам была безразлична его судьба. Но человек, запрещающий картины государственной студии, всегда побаивался последствий. Боялся даже Романов, запрещая «Комиссара». Почему нам его и отдали.

Тот же «Адмирал Нахимов». Его первый вариант не сохранился, потому что был второй вариант. А вот «Большая жизнь» не имела вариантов. И, если первый вариант «Рублева» был спасен усилиями людей, работавших с Тарковским, то первый вариант «Соляриса» (с эпизодом «Зеркальная комната») нам отдал «Мосфильм».

Кстати, собирать фильмы для архива гораздо сложнее, чем представлять себе люди, с этим делом не связанные.

—*Недавно часть фильмотеки ВГИКа поступила на хранение в Госфильмофонд. Известно, что некоторые вгиковские копии, например, «Атланта» и «Москва в Октябре» отличаются от госфильмофондовских. Планируется ли научная обработка сданного материала, сравнение копий и прочее?*

—Да, ВГИК нам сдал огромное количество копий, и не думайте, что по доброте душевной. Некоторые вгиковские копии отличаются от наших—если у нас могли в свое время что-то вырезать по цензурным соображениям, то во ВГИКе этого не делали.

—*В общем, работа предстоит огромная. Но к ней можно было бы привлечь тех же студентов-киноведов, в качестве их практики...*

—Вы знаете, у нас столько нерешенных дел! Меня гораздо больше волнует то же создание электронной фильмографической базы, которую можно было бы загрузить на сайт, как то сделал РГАКФД. Наша большая ошибка в том, что мы, сидя в Белых Столбах, целиком погрузились в историю кино, в вопросы сохранения коллекции и долго не обращали внимание на изменившуюся жизнь, и в результате оказались не готовыми к тому, чтобы отвечать современным требованиям. Теперь стараемся нагнать упущенное. Но это требует слишком много сил, а людей у нас мало.

—*Но, если ВГИК захочет, Госфильмофонд такую практику студентам организовать сможет?*

—Поймите, это никому не интересно. Архивная работа—дело утомительное. И ее навыки у нас, к сожалению, во многом утрачены. Нет же филь-

мографов настоящих, согласных много лет ежедневно работать с пленкой, кадр за кадром смотря, выясняя, сравнивая. Это крайне трудная, совершенно неблагодарная работа. Ею занимаются единицы.

—*Но хотя бы Каталог на сайте будет выложен?*

—Да, каталог выкладывать будем. Мы бы давно это сделали, но у нас, как я уже сказал, мало людей и, увы, очень маленькие зарплаты. Сколько я здесь работаю, я постоянно отдаю учиться во ВГИК наших сотрудников. Но, окончив институт, они тут же бегут. Пытаемся искать специалистов на стороне, но все переговоры заканчиваются, когда я говорю, сколько мы можем платить. А у нас ведь помимо всего много и обыкновенной текущей работы, обслуживаем посетителей, составляем программы, проводим фестивалей... Найдите хорошего фильмографа—возьмем сразу!

ноябрь 2011

Беседовала **Тамара Сергеева**