

**Владимир ДМИТРИЕВ:**

## **«КИНОАРХИВ ДОЛЖЕН ХРАНИТЬ ВСЕ»**

Беседу ведет Тамара Сергеева

*—Какое из основных направлений деятельности Госфильмофонда представляется вам наиболее актуальным в условиях нынешней модернизации?*

—Таких направлений несколько. Традиционным остается сбор коллекции. Сложность тут в том, что, видимо, век пленки скоро закончится. Никто в мире не знает, что нас ждет впереди...

Из ближайших планов—мы сейчас приобретаем новые компьютеры—хотим сделать новую поисковую систему. Наша неплохая, но все-таки не очень современная. Займемся мы и компьютерной реставрацией. Здесь возникает много вопросов, потому что не совсем понятно, что и как реставрировать. Существует такая опасность, как улучшение исходного материала, когда вы добиваетесь максимального приближения к современным стандартам изображения. Улучшается контрастность, улучшается цвет, в результате изображение вычищается, становится далеким от того, каким было в момент создания картины, совершенно неживым. Согласен, в коммерческом плане такая реставрация оправдана, например, при выпусках DVD. Но нужно ли это для архивного хранения? Вопрос спорный.

*—И много фильмов было реставрировано подобным образом?*

—Англичане, например, делают по двадцать таких реставраций в год. Немцами отреставрирован «Броненосец “Потемкин”». У нас этой копии нет, но я не большой сторонник ее получения—вынужден сказать, что она для меня неживая. Хорошая работа, я очень уважаю Энно Паталаса, который это сделал, но у меня есть ощущение новодела. Старая, чуть пожухлая пленка создает удивительное ощущение подлинности, которое никогда не возникает в фильмах, отреставрированных по современным методикам.

На мой взгляд, «улучшать» старые картины все равно, что «улучшать», к примеру, «Войну и мир»—где-то сокращать, где-то по-другому расставлять знаки препинания... Все признают, что в литературе такие вещи совершенно недопустимы, а в кино почему-то это считается правильным. Я понимаю, что проблема это сложная, она требует обсуждения на самом высоком уровне.

В нашей стране тоже было время, когда, восстанавливая фильм, меняли целиком фонограмму, приглашали других актеров озвучивать текст и даже сам текст изменяли, что считаю полным безобразием. Известные примеры—замена всей фонограммы «Путевки в жизнь», перемонтаж «Веселых ребят» с записью голоса Владимира Трошина (сейчас, естественно, никто «Веселых ребят» с Трошиным не смотрит).

Таких картин немало. Как правило, для переозвучивания искали актеров, которые могли бы симитировать голоса тех, кто снимался. Сегодня необходимость в переозвучивании отпала—на современной аппаратуре можно очистить

фонограмму, и она будет звучать как нужно. Но все равно лично я отношусь к такой реставрации, как к новоделу. Послушайте Шаляпина или Плевицкую не на виниле, а на других носителях—неизбежно возникает ощущение неживого голоса. А от старого трескучего винила впечатление огромное...

—*На каких носителях собирает коллекцию Госфильмофонд?*

—Есть правило—хранить фильм на том носителе, на котором он сделан и выпущен в прокат. Допустим, картина снята на цифре. Мы должны получить ее на цифре, плюс копии на 35 мм (если она шла в кинотеатрах). Бывают картины, сделанные исключительно на видео. Значит, мы получаем Бетакам или DVD. Что будет дальше, не очень понятно. Могут появиться самые неожиданные вещи, хотя я все-таки надеюсь, что пленка какое-то время еще сохранится. Многие до сих пор влюблены в нее и не представляют кинематограф без пленки.

Я обожаю одно интервью Тарантино—ему задали традиционный вопрос: «Вы собираетесь в космическое путешествие и можете взять с собой десять дисков и видеокассет, что выберете?» Тарантино ответил: «Бог мой, десять дисков! Скорее я взял бы десять кинокопий!» Вот ответ настоящего мастера. Смотреть фильмы только на дисках и на кассетах стыдно. Сам я смотрю диски в крайнем случае. Фильм на экране телевизора мне абсолютно неинтересен.

Есть архивы, не буду их называть, которые ошиблись—когда пошло видео, объявили, что пленка больше не нужна и перевели фонд на видео. А через несколько лет оно посыпалось! Сейчас многие собирают фильмы на DVD, но откуда мы знаем, что будет с ними—вдруг они размагнитятся? Или покоробятся? Все-таки пленка—дело верное. Да, переводить на цифру необходимо, но это не панацея, пленку все равно нельзя уничтожать.

—*Чем Госфильмофонд отличается от других киноархивов?*

—Честно говоря, все архивы в чем-то похожи друг на друга. Все мы ведем одну работу. При этом есть архивы очень богатые. В Англии, в Бельгии построили прекрасные архивы, в Белграде хорошее хранилище для цветной пленки—два этажа наверху и два этажа под землей.

Если раньше на первом месте были бумажные архивы, которые имели преимущества, буквально, во всем—и в финансировании, и в почете (документ с подписью, к примеру, Бисмарка имел необыкновенную ценность), то сегодня в большинстве развитых стран мира, наконец, поняли, как важно сохранять все кинематографические материалы, будь то кинохроника, документальные ленты или игровое кино. Ведь сколько пропало, особенно немых лент, которые после прихода в кино звука просто выбрасывали за ненадобностью.

Надо сказать, что мы первые объявили, что у нас нет селекции. Во всех остальных архивах в большей или в меньшей степени была система отбора. Часто уничтожалось то, что было вроде не нужно, в том числе избавлялись от советских фильмов, считая их не очень интересными. А мы все, что к нам попадает, сохраняем. Это дорого, тяжело. Но я не могу себе представить, что мы можем уничтожить, не оставив дубля, пришедшую в негодность копию или негатив. Это невозможно. Бывает, конечно, что пленка, в частности, нитропленка, погибает, но, опять-таки, у нас остается ее дубль.

При этом храним оригинальные негативы как раритеты. Напомню, что почти вся советская классика, те же «Война и мир» Бондарчука и «Тихий Дон» Герасимова, сняты на горючей пленке. Хранить ее опасно, и мы каждый день дрожим по этому поводу. У нас даже есть своя пожарная команда, которая в случае чего должна придти на помощь.

—При переводе с горючей пленки на негорючую возможны потери в качестве?

—Всегда при переводе с горючей на негорючую пленку есть определенные фотографические потери, особенно, если вы с позитива делаете дубль-негатив, а с дубль-негатива—новый позитив. Впрочем, при хорошей пленке непрофессиональному глазу это не заметно. Если же с горючего негатива делать позитив на негорючей пленке, никакой потери в качестве изображения не будет вообще.

Конечно, есть адепты горючей пленки, утверждающие, что копия на ней—это оригинал, по ценности равный подлиннику Рафаэля. Но это не так. Кино—искусство тиражируемое. И при условии хорошей аппаратуры можно напечатать копии одинаково хорошего качества, что в Америке, что в России, что на Соломоновых островах. К тому же выхода у нас нет—ни один кинотеатр мира не рискнет показывать фильм на горючей пленке.

—А когда были последние показы на горючке?

—У нас она выпускалась очень долго, причина этого была абсолютно не ясна—весь мир давно перешел на триацетат (вводит законы, запрещающие показы на горючей пленке, стали вскоре после войны), а мы все продолжали печатать фильмы на нитро. Помню, как мы один раз послали какой-то фильм за границу на горючке и получили ответ, что его демонстрация невозможна... А у нас показы на горючке практически сошли на нет только где-то в 1970-е годы.

—Сколько всего фильмов в хранилищах Госфильмофонда?

—Наш архив огромен. Надеюсь, скоро подойдем к 70-ти тысячам названий фильмов. Конечно, справиться с этим массивом трудно. Главная проблема для нас—специалисты.

—Это нерешаемый вопрос?

—Мы его всеми силами пытаемся решить, но поймите, сегодня студент, кончающий ВГИК, сразу претендует на зарплату в два с лишним раза превышающую мою, и ни на какие другие варианты не соглашается. У него есть, из чего выбирать—есть телевидение, есть PR-компании, реклама и так далее.

Что до меня, я вообще мечтаю закрыть Госфильмофонд на несколько лет и спокойно заниматься внутренней работой—все отреставрировать, сделать новые каталоги. Если каталоги по игровому зарубежному кино, допустим, уже не надо делать (всё, любая фильмография есть в Интернете), то аннотированные каталоги по отечественному кино последних лет необходимы. Также интересен наш аннотированный каталог по немецкой хронике (журнал «Дойче Вохеншау») времен второй мировой войны, с подробнейшими аннотациями. Подобного больше нигде нет, думаем, даже в Германии. Такие каталоги полезны для специалистов, для тех, кто делает монтажные картины.

Есть два типа архивов. Первый—это архивы, которые собирают коллекции: мы, чехи, поляки, бельгийцы. Для нас огромное значение имеет

пополнение коллекции, мы берем на хранение все отечественные картины, выходящие в прокат, и максимальное количество зарубежных лент, которое можем получить. Госфильмофонд—это именно фонд. Российская Национальная библиотека собирает книги для того, чтобы их читали, хотя там имеется большой процент книг, никогда никем не востребованных. Но они должны быть в библиотеке. Они—часть культурного наследия страны. Мы же собираем фильмы не только для того, чтобы их показывать. Фильм, даже если его никто ни разу не заказал для просмотра, все равно, как культурное наследие страны, должен быть сохранен. Между прочим, большинство архивов вслед за нами тоже отказались от селекции.

Но есть архивы, например, в Италии, в Америке, которые собирают то, что могут получить, но в основном занимаются коммерческой деятельностью, выпуская на DVD фильмы и так далее. У них нет необходимости в полной коллекции. А у нас есть. И хотя наша коллекция никогда уже не будет полной (много картин пропало навсегда), но мы все равно стремимся собирать все, что возможно. Мы получаем все картины, которые были сняты при государственном финансировании. Недавно нам сдали негативы фильмов «12» Михалкова, «Груз 200» Балабанова, «Простые вещи» Попребского.

*—А те, что сняты на частные деньги?*

—Есть Закон об обязательном экземпляре, по нему нам должны сдавать позитивы. Но нередко и частные компании сдают нам исходные материалы, например, нам сдали исходный материал фильма «9 рота» и обоих «Дозоров». Считаем, что Первый канал телевидения совершенно правильно поступил, спасибо Константину Львовичу Эрнсту и его коллегам, потому что они понимают—только мы сможем сохранить их фильмы. Надеемся, что и Российское телевидение передаст нам негатив «Острова», тем более что он им уже практически не нужен. А если появится необходимость, мы всегда предоставим его для печати новых копий.

Мы ручаемся: то, что хранится у нас, не пропадет. В те же годы «перестройки» пропало много картин именно в силу неправильного понимания ситуации—мол, фильм мой, что хочу, то с ним и делаю. В результате многие режиссеры теперь не знают, куда подевались снятые ими картины. Валялись на складе, а потом пришел строгий человек с метлой и сказал: «Я желаю здесь хранить сигареты “Мальборо”». И все.

Другое дело, когда кинопроизводство целиком находится в частных руках, тогда обязать владельцев фильма сдавать копию в архив нельзя, с ними можно только договариваться об этом. Но знаю, что европейские страны пытаются сейчас законодательно решить этот вопрос. Бельгийцы уже этого добились—их национальные картины все сдаются в киноархив.

*—Неужели в Госфильмофонде ни разу никто не предложил «почистить» фонд?*

—Честно говоря, на моей памяти несколько раз пытались. Никогда не забуду—я только пришел на работу в фонд (это было в 1962-м году) и на одном из первых собраний, на которых я присутствовал, услышал, как тогдашний начальник убеждал нас, что необходимо выбросить все немецкие фильмы—мол, к лицу ли нам, народу-победителю, сохранять фильмы вра-

га? И этот его клич очень активно поддержали! Я аж ахнул и тут же вылез выступать на эту тему, но от меня отмахнулись, сочли дурачком. К счастью, вскоре Ромм стал делать «Обыкновенный фашизм», и тут уж никто такие глупости говорить больше не рискнул.

Второй раз меня поразил мой учитель Сергей Васильевич Комаров. Он как-то мне сказал: «Зачем ты хранишь все иностранные картины? Ты храни отдельные фильмы плюс фрагменты». Я сначала стал с ним спорить, а потом понял—он дал мне совет, исходя из собственного опыта лектора. Для лекции нужен фильм плюс фрагменты. Чисто прикладное отношение! Очень, кстати, опасное. Еще раз подчеркиваю—мы, сотрудники Госфильмофонда, не имеем права на частное мнение, не имеем права оценивать: это хорошо, это плохо. То, что раньше казалось безвкусием, завтра может оказаться образцом высочайшего вкуса. И потому мы всему должны уделять достаточное внимание—и фильмам Тарковского, и фильмам Бурляева, которые он сделал как режиссер. Это и есть история нашего кинематографа. Все, что выходит в прокат, мы к себе и тащим. Что к нам попадает, никому не отдаем. Это наш принцип.

*—Государство вас в этой позиции поддерживает? Как оно вообще к Госфильмофонду относится?*

—Фильмохранилище (из которого позже «вырос» Госфильмофонд), было создано по решению Сталина для хранения лучших советских картин («Чапаев», «Челюскинцы»), чтобы их можно было в пропагандистских целях показывать через много лет. Потом, когда образовался Госфильмофонд, было принято решение свозить сюда абсолютно всё. И начинала формироваться именно коллекция.

Так что государство к нам всегда относилось хорошо, скорее, у нас были сложные отношения с общественным мнением. В нашем сверхидеологизированном государстве научный институт, который готовил исследование «Образ Ленина (или Сталина) в киноискусстве» (причем на наших материалах), изначально ценился выше, чем архив. Во всем мире сотрудники синематек, музеев и библиотек—это интеллектуальная элита. По сути, Госфильмофонд—тоже элитарное учреждение, но к нам так никогда не относились, да и не относятся.

Никогда не забуду съезд Союза Кинематографистов 1990-го года, когда было принято решение раздать коллекцию Госфильмофонда по республикам. Все были вдохновлены идеей создания Конфедерации, говорили, что так мы спасем наш кинофонд... И это заявляли крупнейшие режиссеры современности (правда, ничего не понимающие в архивном деле). Какой крик стоял: «Это наше, это нам принадлежит!» А остальные с охотой соглашались. С тех пор к нашей замечательной творческой интеллигенции я отношусь очень настороженно.

Спасибо, Элем Климов тогда догадался, что все не так просто, и сказал: «Все-таки надо подумать об этом...» И постепенно все как-то заглохло (зато теперь мы делаем для бывших республик копии или записываем на DVD то, что они просят; Грузия и Казахстан, к примеру, заказывают выборочно, а Украина понемногу собирает все свои картины).

А тогда наезды на нас были серьезными, пытались уговорить нас отдать во Францию негативы фильмов Тарковского. Причем подавалось это

под замечательным предлогом: поможем вам, отреставрируем, там реставраторы очень хорошие. Но представьте себе, что мы бы отдали негативы. Прошло бы некоторое время, и семья Тарковского объявила бы: это наша собственность, оставляем все себе, потому что мы это можем сохранить, а вы—нет. Допустим, что по суду мы смогли бы все это отбить. Их следующий шаг—они говорят: у нас копии отреставрированы, мы ставим новый копирайт, и все. На этом и закончились бы наши права на фильмы Тарковского! Так что все эти игры на тему «отдайте нам фильмы, мы их сохраним лучше» мы прекрасно изучили. Нас не обманешь.

Самое неприятное и страшное в той ситуации было, что никто не понимал, что Госфильмофонд—вещь самоценная. Он не зависит от качества картин, которые хранит. Если же сделать его придатком к Институту истории кино, к ВГИКу, или к прокатным конторам, то он просто не сможет нормально функционировать, потому что будет вынужден выполнять массу конкретных заданий для этих организаций.

Недаром, когда в Чехословакии сменилась власть, первое, что сделал Пражский киноархив,—тут же отделился от научного института, потому что, как мне рассказывал мой друг, директор чешского архива Владимир Опела, архив зарабатывал деньги, 90% шло на нужды института и только 10% оставалось архиву. И при этом еще архиву приходилось выполнять не нужные ему работы.

Оставьте архивы в покое! У нас много своей работы, в том числе и по восстановлению старых версий фильмов.

Кстати, тоже спорный вопрос—какие версии восстанавливать. Сейчас полюбили записывать на DVD первые варианты картин. Конечно, приятно для историка кино посмотреть первый вариант «Андрея Рублева» или «Соляриса», в котором есть большой эпизод в зеркальной комнате (его выбросил сам Тарковский). Но, мне кажется, что первые варианты лучше давать в виде приложения, ведь, случалось, купюры производил сам режиссер по своим собственным соображениям, например, чтобы убрать длинноты.

*—Интересно, а в кинотеатрах показывают эти первые варианты картин?*

—Очень редко. Как правило, на специальных показах. «Страсти по Андрею», скажем, очень любят показывать за границей. На прошлом фестивале «Белые Столбы–2007» мы, скажем, впервые показали полную версию «Маскарада» Герасимова, которую никто до этого не видел. С удовольствием дадим эту копию каналу «Культура», если они заинтересуются.

Кроме того, мы собрали довольно много недостающих частей из разных фильмов. Благодаря международному обмену получили ранее не имевшиеся у нас части из «Третьей Мещанской» и «Шинели». Полученные таким образом части вставляются в копию, потому что первоначально они в этом фильме были, просто оказались временно утраченными, а теперь вернулись на свое место, как, например, вырезанные кадры с Михоэлсом из картины «Цирк». Его вырезали у нас из всех копий и даже из негатива. Но мы получили полную копию из Чехословакии и, соответственно, поставили эти кадры на нужное место. Если кто внимательно посмотрит, заметит небольшую разницу в тональности, но это не страшно.

Это касается утраченных фрагментов, но ведь существуют и принципиально разные версии фильмов—тот же «Мир входящему». Причем я уверен, что первый вариант гораздо лучше, чем окончательный. Есть три версии фильма Хуциева: первая—«Ты помнишь, товарищ?», вторая—«Застава Ильича», третья—«Мне 20 лет». Разные фильмы!

Есть фильм «Тугой узел», первый вариант. Есть его второй, прокатный вариант—«Саша вступает в жизнь»—и третий, восстановленный впоследствии самим Швейцером—снова «Тугой узел». Тоже три разные версии.

И как жаль, что есть вещи, которые уже не восстановишь, так как порезан негатив.

—*Неужели такое было возможно?*

—Это наша большая боль—но их резали! Причем, к сожалению, зачастую это делали сами режиссеры—резали по живому негативу, по живой фонограмме, и нередко потом мы просто не могли восстановить картину. Я уважаю наших классиков, но, допустим, Ромм порезал негатив фильма «Ленин в Октябре», убирая Сталина (к счастью, у нас сохранились эти вырезанные куски). Герасимов порезал «Молодую гвардию», убрал целую сюжетную линию (у нас сохранилась полная лаванда, так что мы смогли картину восстановить). В прокат, кстати, первый вариант вообще не выходил.

Контроль государства был очень жестким—вырезали «врагов народа», в 1960-е убирались из титров имена людей, уехавших за рубеж... Правда, тогда резали все-таки в основном позитивные копии, негативы старались не трогать. И фильмы, положенные «на полку», как правило, уже не уничтожались, отправлялись в наш, так называемый «спецхран», в котором находились картины, которые по политическим и моральным соображениям не должны были быть показаны. Во время «перестройки» его сразу отменили.

Ну, а о невосполнимых утратах еще до госфильмофондовских времен вы все знаете—«Бежин луг» Эйзенштейна, «Женитьба» Гарина... Полочные же фильмы 1960-х—1970-х годов благополучно лежали у нас—и «Комиссар», и «Интервенция», и «Проверка на дорогах»...

Мы всегда смеялись, слушая ошеломляющие истории, которые очень любили рассказывать режиссеры,—о том, как они спасали свои фильмы в сырых подвалах, на дачах. Это все басни. Почти все полочные фильмы находились у нас. Считаю, что их спасла советская бюрократия,—советский чиновник, наученный тем, что ситуация меняется чуть ли не ежедневно, боялся, что при перемене власти ему может попасть за уничтоженный фильм. Лучше было не уничтожать, а просто отправить в Белые Столбы. На всякий случай. Даже после Постановления ЦК о фильме «Большая жизнь» (2-я серия), он сохранился, так же, как и «Иван Грозный» (2-я серия). Даже недоснятый фильм Довженко «Прощай, Америка!» (шесть смонтированных частей) нам прислали на хранение.

Лежит у нас и материал (несмонтированный негатив) фильма про ансамбль Александрова—«Наши песни» режиссера Сергея Васильева, где играют знаменитейшие наши актеры—Кадочников, Крючков, Борисов. К сожалению, не были сняты центральные, самые интересные эпизоды—концерты ансамбля Александрова. Фильм закрыли в самом разгаре съемок. Почему—угадать невозможно. То ли наверху сочли, что это не будет ни-

кому нужно, то ли вдруг решили, что слишком много фильмов-концертов делается, то ли у Сталина просто было плохое настроение...

—Значит, когда производство фильма прекращалось на уровне съемок, материал тоже сдавали в Госфильмофонд?

—Нет, «Наши песни» и «Прощай, Америка!» в этом плане, скорее, исключение.

Например, к нам часто обращались в надежде найти картину Жалакявичуса «Момент истины» по повести «В августе 1944-го». Он успел снять довольно много. Но, думаю, все уничтожили, поскольку картина не была закончена и формально как бы не существовала. Также уничтожались все дубли и все пробы, если только самому режиссеру не хотелось что-то сохранить, и он это прятал.

—На «Ленфильме» сохранилось 40 минут смонтированного материала последней картины Арановича «Agnus Dei». Получился своего рода цельный фильм. Не хотите его попросить?

—Если его собственники решат отдать его нам на хранение, мы с радостью возьмем. И вообще, думаю, такие варианты стоит показывать хотя бы узкому зрителю, специалистам. Так, по нашей просьбе Балабанов сделал «Реку», и мы с большим успехом показали ее на нашем фестивале. Она существует, и это главное. Пусть не для широкого проката, но для Балабанова и для его судьбы сам факт, что эта принципиальная для него картина все-таки состоялась—очень важен. Этот фильм обязательно нужно показывать на его ретроспективах.

Вообще, идея реконструкции частично (или даже полностью) утраченных фильмов кажется мне весьма плодотворной. Первой такой реконструкцией стал «Бежин луг». Тогда как раз был очень популярен фотофильм под названием «Взлетная полоса» Криса Маркера. И когда мы его посмотрели, сразу возникла идея сделать нечто подобное.

Наум Клейман на нашем оборудовании размножил сохранившиеся срезки (если не ошибаюсь, они сначала хранились у монтажера, а потом попали к Пере Аташевой) и вместе с Сергеем Юткевичем смонтировал фотофильм. Вполне, на мой взгляд, достойный.

Крупным проектом стала и реконструкция картины «Прощай, Америка!». Материал долго лежал на «Мосфильме», потом его сдали нам. Когда началась «перестройка», мы подумали, что фильм восстановит Украина, и передали материал на киностудию имени А. Довженко. Но они так ничего и не сделали, и мы взялись за эту работу сами.

Первоначально предполагалось сделать чисто архивную работу. Довженко успел снять примерно половину картины—американское посольство, некоторые эпизоды, действие которых происходит в Соединенных Штатах (декорация). Натуру—Украину, Армению, поездку по стране—он не снял. Сначала мы хотели восстановить фильм простейшим способом, то есть дать несохранившиеся куски в титрах, включив часть сохранившихся кинопроб (у нас есть два ролика, в том числе кинопроба с финальным монологом со словами «Прощай, Америка!», давшими название фильму).

Но потом мы от этого отказались, решили все-таки восстановить его как цельный фильм. Ростислав Юренев взялся прокомментировать картину.



Правда, у нас с ним были некоторые споры по поводу того, как это делать, включать ли хроника с Довженко. Это ведь довольно грустная история, а в кинохронике улыбающийся Довженко ходил по полям. Нелепица—картину запретили, режиссера погубили, а он радостный гуляет.

В результате получилась картина, достаточно близкая к тому, что делал Довженко. Она может нравиться или не нравиться, но она есть, ее можно обсуждать, о ней можно писать. Между прочим, у нее сразу появились большие противники (особенно на Украине), заявляющие, что мы оскорбили светлую память Александра Петровича. Но мы считаем, что в данном случае правда важнее, и выбрасывать этот фильм из биографии Довженко и из истории отечественного кино нельзя.

Не оставляем мы желания реконструировать и картину «Наши песни». Я уже говорил с продюсером Сельяновым, может быть, он сможет взяться за эту сложную работу. Материала много—негатив, отдельные фонограммы. Мы сами уже смонтировали пару эпизодов. Но в принципе нужна большая съемочная группа, профессиональные монтажеры, которые смогли бы собрать все эти разрозненные кусочки вместе.

Много у нас планов и по восстановлению старых фильмов. Например, была интересная работа по восстановлению цветной картины «Иван Никулин—русский матрос», снятой во время войны по системе, близкой к «Техниколору»—на трех разных негативах (американская довоенная система). Цветной позитив не сохранился, и мы попытались на основе цветного негатива путем совмещения трех пленок сделать цветную копию. Результатом довольны, хотя многие говорят, что мы могли бы восстановить фильм и на компьютере—сделать колоризацию, но, мне кажется, это было бы уже не то...

Так же мы восстановили и игрового «Конька-горбунка». Адская работа—печатать с трех негативов. Ведь усыхание пленок идет по-разному—маленький сдвиг—и все, ничего не получится. Есть у нас и старая анимация, снятая в этой же технике, так что будем думать, как восстановить и ее.

И еще проблема—фильмы, снятые в широком формате (например, у нас есть 70-ти миллиметровый негатив «Первороссиян»). Проекционных аппаратов для просмотра таких фильмов уже давно нигде нет. Но мы собираемся приобретать аппаратуру, с помощью которой переведем изображение на цифру, а с цифры напечатаем 35-ти миллиметровую копию. Тоже дорогостоящая работа.

Со стереофильмами проще. Ничего особого с пленкой делать не надо—пленка обычная, нужна только специальная аппаратура для демонстрации, я знаю, что в Москве в некоторых кинотеатрах (один из них находится недалеко от Речного вокзала) она есть. Какой-нибудь «Робинзон Крузо» там вполне может быть показан. Надеваешь на себя шлем и смотришь. Лучше всего так, конечно, смотреть документальные видовые картины, типа «Галапагоссы». Большое впечатление производят. Или про спорт. Анимация тоже эффектно смотрится.

А вот картину «Широка страна моя родная», снятую по системе «Кинопанорама» («синерама») тремя аппаратами (в Москве такие фильмы демонстрировались в кинотеатре «Мир»), зритель уже вряд ли когда-нибудь увидит. Слишком сложно, да и не думаю, что кого-то эта система заинтересует. Когда

такие фильмы только-только появились, они производили эффектное впечатление (еще бы—демонстрация на трех экранах!), но потом пришел широкий формат, и интерес к «синераме» утих, а теперь, когда есть совершенно замечательная пленка и замечательная аппаратура, это вообще оказалось забыто.

—*А что вы можете рассказать о международных проектах по реставрации фильмов?*

—В рамках международных проектов по восстановлению фильмов синемаатеки работают довольно активно, особенно в последние годы, после того, как лет 10 назад в европейском сообществе был утвержден так называемый «Проект Люмьер». Если не ошибаюсь, на него было выделено полмиллиона долларов, распределенные между синемаатеками европейского сообщества. Конечно, мы чувствовали обиду, потому что синемаатеки для своей работы активно использовали наши копии, ничего нам не платя, потому что по положению выделенные деньги не могут быть переданы организациям, не являющимся членами сообщества. Наши коллеги-архивисты нам сочувствовали, но ситуацию изменить не могли.

Что они сделали? «Mater Dolorosa» Абеля Ганса, «Улицу» Карла Грюне и кое-что другое.

Сейчас Мюнхенский Киномузей восстанавливает старую немецкую картину 1916 года «Гомункулус». Мы в этом деле тоже поучаствуем—предоставим им материал, которого нет у них. А недавно Тулузская синемаатека (Франция) вместе с Италией сделала компьютерную реставрацию «Папиросницы от Моссельпрома» Желябужского. Но я бы не сказал, что это так уж замечательно. Как я уже говорил, я не большой сторонник компьютерной реставрации—ведь это не реставрация в строгом смысле этого слова, а улучшение.

—*«Проект Люмьер» еще работает?*

—Нет. Сделано было около 20-ти фильмов. Это был хороший проект, но ведь многие западные синемаатеки и помимо него получали и получают какие-то деньги на восстановление, прежде всего, конечно, национальных картин.

—*Интересно, насколько сегодня фонды Госфильмофонда востребованы?*

—Вы знаете, к сожалению, новое поколение кино не любит и смотреть его не хочет. Это поколение воспитано на видео и привыкло пропускать на скорости все, что не интересно. Соответственно, и профессиональный уровень большей части молодых режиссеров оставляет желать лучшего. Конечно, есть режиссеры (как правило, уже немолодые), которые следят за кинопроцессом—Михалков, Кончаловский, из среднего поколения—Балабанов, из молодых—Звягинцев, но таких немного.

—*Ну, почему такой суровый приговор, сейчас как раз все постоянно качают фильмы из Интернета.*

—Фильм надо смотреть только в кинозале, на большом экране, другого просмотра быть не может—ни Интернет, ни DVD, ни домашний кинотеатр не заменит кинозал, так же, как фильм-спектакль, показанный по телевизору, никогда не даст полного представления о спектакле, который вы можете увидеть в театре. В кинозале складываются совершенно особые взаимоотношения человека с экраном, это не заменить ничем. А сейчас даже во ВГИКе все чаще студентам показывают фильмы на видео.

—Наверное, это им дешевле, чем брать у вас кинокопии.

—ВГИК за это не платит.

—Насколько сейчас фильм может быть доступен для исследователей? Может Госфильмофонд выдавать им видеокассеты?

—Это связано с авторскими правами, которые мы жестко соблюдаем—если будем их нарушать, нам тут же перестанут давать картины. Пожалуйста, приезжайте сюда, смотрите, что вам надо. Хотите записать кассету—сначала получите разрешение на это у ее владельца.

—Значит, в ближайшем будущем создать библиотеку видеокассет невозможно?

—Ее можно создать только при условии, что владельцы прав на фильмы разрешат это сделать. Мы подчиняемся законам.

—Я имею в виду не запись кассет, а показ в Госфильмофонде—это же может быть дешевле, чем просмотр кинокопии?

—Что касается просмотров в наших залах—все решаемо. Пока еще никто не обижался.

—В последнее время одним из видов работы Госфильмофонда стала и работа над монтажными картинками...

—Материалы Госфильмофонда и раньше активно использовались—в фильмах «Обыкновенный фашизм», «Семнадцать мгновений весны», «Если дорог тебе твой дом», «Зима и весна сорок пятого».

Недавно мы стали делать свои монтажные ленты. Я, в частности, тоже участвовал в создании нескольких картин. Мы исходили из двух соображений. Первое—я как-то с удивлением прочитал в одном интервью, что, мол, все использовали, ничего нового уже не найти. Просто странно слышать! Использовано всего несколько процентов из той зарубежной хроники, которую мы храним. Есть огромный пласт совершенно неизвестной хроники. И мы хотели доказать это.

Кроме того, нам казалось важным показать известные исторические периоды с другой точки зрения, изменить представление о них. Я очень люблю картину Ивана Твердовского «Большие каникулы 30-х». Что обычно показывают в фильмах про 1930-е годы? Гитлер, Сталин, парады. А у него—течение жизни в ее повседневности. Своего рода полемика с Михаилом Роммом, который говорил, что, просматривая хронику для «Обыкновенного фашизма», он не нашел хроники быта. Хотя на самом деле ее было много, в чем зрители и могли убедиться, посмотрев фильм Твердовского, куда мы специально и принципиально ввели быт (для меня всегда самое интересное и важное).

В результате у нас сложилась своеобразная трилогия монтажных фильмов Твердовского: 1920-е, 1930-е, 1940-е годы. И, кроме того, Иван Дыховичный сделал монтажный фильм «Прикосновение к бездне. Роковая война» о Первой мировой войне. Конечно, хотелось бы сделать еще фильмы и о 1950-х, и о 1960-х годах, но, боюсь, на них уже не набрать материала. Началась эпоха телевидения, почти вся хроника стала сниматься на видеоносители и храниться на каналах (а то и просто стираться)...

—А почему Госфильмофонд прекратил выпуск бюллетеня «Кино и время»?

—Каждый должен заниматься своим делом. Синеотека должна заниматься делом синеотеки. И человек, который пишет теоретические статьи,

должен это делать вне работы в синемаатеке, как частное лицо. Его основное дело—работа с фондом или над каталогами.

*—Но мы же знаем много людей, успешно работавших в Госфильмофонде и при этом активно писавших. Пример—тот же Виктор Дёмин.*

—Дёмин был человеком ярким, в Госфильмофонде он очень быстро занял ведущие позиции—охотно выступал на собраниях, на дискуссиях типа «круглых столов», которые мы тогда часто устраивали. Но самой работой в фонде он тяготился. Она его не очень интересовала. Вот когда он «вытащил» Медведкина, то это было для него счастьем—ему удалось, наконец, совместить архивную деятельность и деятельность киноведа-искусствоведа.

Дёмин первым вспомнил о «Счастье»—сделал подробную монтажную запись фильма, написал статью о Медведкине и тем как бы вернул ему творческое имя. Ведь Александр Иванович был совершенно никому не известен, хотя он был нашим другом и постоянно приезжал в фонд, потому что снимал документальные фильмы и делал монтажные картины. Но как режиссера игрового кино его никто не знал. Дёмин сделал на него ставку и не проиграл. «Счастье» послали за границу, и там оно произвело ошеломляющее впечатление.

Вскоре Виктор Петрович ушел в издательство «Искусство», там ему было гораздо интереснее. Он был редактором высшего класса.

Но знаете что плохо? Его забывают. Мы даем премию имени Виктора Дёмина на нашем фестивале, и я вижу, что для подавляющего числа молодых людей его имя абсолютно ничего не значит. Они не читали ни его книг, ни его статей.

Я вообще не уверен в том, что киноведение—та наука, которая может рассчитывать на бессмертие. Бывают, конечно, такие крупные исследователи, как Кракауэр. И то, я думаю, его не очень-то помнят. А кто сегодня читает Андре Базена? Или Белу Балаша? Только специалисты. Поэтому, если хочешь обрести бессмертие с помощью киноведения, лучше выпусти какой-нибудь максимально полный каталог или словарь. К каталогам постоянно обращаются. И не нужно по этому поводу комплексовать. Что есть, то есть.

*—Но зато в Госфильмофонде появился свой собственный фестиваль!*

—Это была идея Владимира Сергеевича Малышева. Первый фестиваль мы провели в 1997-м году. Когда он поручил мне разработать концепцию фестиваля, я долго думал и понял, что это должны были кинопоказы с семинарами, что-то вроде тех семинаров, что проводились когда-то в Болшево, потому что теперь у киноведов не стало места, где они могли бы собраться, поговорить, что-то обсудить.

Самая обижаемая категория людей в кино—киноведы и критики. Их даже за людей часто не считали. Да, их иногда боялись, но чаще не любили, и они с горечью ощущали, что нет такого места, где они могут ощутить себя значимыми фигурами.

То, что наша программа была правильной, сразу подтвердилось, хотя первый фестиваль был очень маленьким, были разные сложности, накладки. Но мы поняли, что нашим коллегам у нас интересно. Позже мы придумали всякие циклы, типа «Великие столетия» или любимую всеми «Кон-

фронтацию». Стали отмечать различные исторические даты—юбилеи, годовщины значимых исторических событий, давая самые разные материалы по этому поводу, зачастую никому не известные. Замечательная программа у нас получилась, посвященная 40-летию «новой волны»—мы смогли получить редкие картины из Франции, показали кое-что интересное и из нашего фонда. Отметим мы и юбилей неореализма...

Постепенно фестиваль разрастался. В нем стало появляться больше зарубежных гостей, хотя мы настаиваем, что это фестиваль только для киноведов и кинокритиков. Не всегда нас устраивают и те, кто приезжает—в буфете наши гости зачастую сидят с удовольствием, а в зал идти не хотят, хотя не знают большинства показываемых картин. Мы понимаем, что им приятно устроить что-то вроде пикника на свежем воздухе. К сожалению, это те издержки, с которыми мы вынуждены мириться.

На фестивале мы стараемся не показывать новых картин, только на открытии—так, у нас прошла премьера «Федота-стрельца» Сергея Овчарова, на которую приехал Леонид Алексеевич Филатов, большой друг Госфильмофонда и мой.

Как будет развиваться фестиваль дальше—пока не знаю, но то, что мы по-прежнему будем избегать разных развлечений, карнавалов—это точно. У фестиваля изначально очень жесткая структура—с 10 утра до 12 ночи показ фильмов и один «круглый стол». Были любопытные дискуссии по неореализму, по «новой волне», по цензуре. Нам предлагают устраивать дискуссии по современному кино, но мы пока отказываемся—не уверен, что это нужно, к тому же для этого придется показывать современные фильмы, что тут же разрушит структуру фестиваля.

Будем ли мы и в дальнейшем проводить фестивали? Трудно сказать, что будет впереди, но пока он оправдывает то, ради чего был создан.

—*Что Вы думаете о будущем Госфильмофонда?*

—У меня давно есть идея отделить пленочный архив от архива с другими носителями. Собрать всю пленку вместе, все отреставрировать, привести в надлежащий вид. И пусть она лежит как великий раритет, великое национальное сокровище. А все, что будет записано на цифровые носители, будет лежать отдельно, с другой системой инвентаризации, другой системой хранения. Правда, повторюсь, не очень понятно, долго ли все это может храниться...

Что касается чисто архивной работы, вряд ли она сильно изменится. Будет каталогизирование, разумеется, компьютеризированное. Будет работа над разными справочниками. В общем, останется вся наша повседневная работа. Что-то еще довосстановим, что-то дореставрируем, как делают все синематеки мира. На наш век работы хватит...