

Наум КЛЕЙМАН:

«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КИНО»

Беседу ведут Нина Дымшиц
и Александр Трошин

Эта беседа состоялась летом 2005 года, когда Музей кино готовился к своему последнему сезону в Киноцентре на Красной Пресне. После первой манифестации в Защиту Музея кино, состоявшейся тогда в дни Московского Международного кинофестиваля, на Пушкинской площади, мы попросили Наума Клеймана, создателя и директора киномузея, сесть за стол и рассказать о том, каким он видит Музей кино в принципе. Нарисовать его—на песке. Идеальный. И в то же время очень реальный.

Вслед за этими мечтаниями, которые потом много раз и в разных вариантах им озвучивались в интервью другим изданиям, оформился на бумаге—в виде официального документа—проект Российского Музея кино, который мы также публикуем.

Вначале же мы попросили Наума Клеймана объяснить, что такое вообще Музей кино. Что он собирает? И что его отличает от киноархива? Ведь в 20-е годы, когда впервые заговорили о необходимости киномузеев, эти понятия—«киноархив» и «киномузей»—часто звучали как синонимы.

Наум КЛЕЙМАН: С пережитками той эпохи мы встречаемся до сих пор. К примеру, членом ФИАФ (Международной федерации киноархивов) является Нидерландский музей кино, который на самом деле киноархив, однако называет себя «киномузеем». Позже, чтобы оправдать это название, да и жизнь к этому вынудила, он наряду с пленкой стал собирать киноплатки, документы, освещающие историю создания фильмов, а также материалы, связанные с их рецепцией. То есть идея киноархива стала вырастать до идеи музея. Поначалу многие киноархивы назывались киномузеями. С другой стороны, понятие «синематека» было идентично киноархиву. Идея Анри Ланглуа состояла в том, что Французская синематека—это коллекция фильмов, которая хранится не на студии, как было в первые годы существования кино, а в отдельном хранилище, которое делает это собрание фильмов *доступным* публике. Киноархив традиционно собирался на студиях. Там лежали негативы, с которых делались копии для прокатных контор и которые уничтожались, когда кончался срок лицензии или когда пленка стиралась до дыр. Да и сейчас во многих странах негативы хранятся на студиях, Голливуд даже настаивает на этом. У нас до 1948 года киноархив также был студийным. Таким образом, идея синематеки возникла как некая альтернатива студийному музею. Студийный музей—хранилище негативов, а Синематека—собрание позитивов, притом общедоступное, подобно библиотеке. И кинопрограммы здесь строились по определенным правилам. Это

не просто показ шедевров. Но они как-то структурируются. Синематечные кинопоказы, таким образом, становились компромиссной формой—между системой сеансов как таковых и, скажем, репертуаром театра, осознанно выстраиваемым. Ведь репертуарный театр выстраивается вокруг той или иной концепции. Скажем, «Комеди Франсез»—это одно, «Вью Коломби»—другое, а какой-нибудь там театр авангарда—это третье. Синематека во французском варианте тяготела, в каком-то смысле, к этой третьей модели. Она больше поддерживала авангардное, во всяком случае некоммерческое кино, дистанцируясь от коммерции. Таким образом, из архива в его классической форме, в дополнение к фильмам, которые там хранились, возникла Синематека, а внутри Синематеки как классической формы общедоступного кинопоказа стала прорастать идея музея кино по Ланглуа, т.е. собрания и экспозиции всего, что связано с кинематографом—с его историей, с рождением фильмов, с кинотворчеством... Оказалось, что это третье звено абсолютно необходимо. Так выстроился треугольник.

Фонды

Почему надо сохранять что-то еще, кроме собственно фильма в негативе и позитиве и кроме того, что к фильму тяготеет: материалы, освещающие историю постановки, киноплакаты, рецензии, восприятие критики—современной и более поздней? Оказалось, что кино—это прекрасный сон, который нам снится. И как ни странно, сам феномен этого сна, коллективного сна в зале, требует потом некоей материализации, для того чтобы кристаллизация в нашей памяти произошла в верном направлении. Известно, что каждый видит *свой* фильм. Значит, то, что мы видим на экране, вступает в определенное взаимодействие с тем, что у нас внутри, с нашими вкусами, нашими знаниями, нашим воспитанием, нашим органическим существованием и генами. Каждый получает свой вариант этого призрачного зрелища. Но есть как бы общий знаменатель. И происходит кристаллизация в тот момент, когда... Не только тогда, когда мы читаем критиков. Критика помогает нам разобраться в наших ощущениях, наших впечатлениях, помогает их как-то сфокусировать. Но, оказывается, это делает и выставка. Любая. Даже такая элементарная, как вывешенные в фойе кинотеатра портреты актеров. Я уже не говорю о фотографиях, запечатлевших рабочие моменты и лица тех, кого мы в кадре не видим, а видим лишь их имена в титрах. Вот режиссер, который поставил фильм, вот оператор, который с ним работал. Постепенно стал расширяться круг визуального, статического и динамического материала, который имеет отношение к этому сну, прошедшему перед нами в течение полутора-двух часов. Позже к этому естественным образом добавился реликварий. Вот вещи почитаемой нами Марлен Дитрих, вот вещи другой кинозвезды. Та или иная вещь оказывается таким сакральным предметом (наподобие мощей святых, которые нам показывают), помогающим иначе воспринять тот сон. А потом оказывается, что и кимоно персонажа Куросавы, и модель мельесовской студии—это тоже реликвии. А потом... Оказалось, что если человек проявляет глубокий интерес к кино, то ему хочется понимать и контекст этого фильма. Контекст

культурный, исторический, социальный. Контекст, в котором фильм рождается и существует. Скажем, рядом с фильмами Жана Виго можно выставить картины сюрреалистов или читать стихи французских поэтов, того же Жака Превера и еще кого-то. Мы, несомненно, лучше поймем «Аталанту», если будем знать живопись и поэзию этого времени или музыку, которую писали композиторы в то время—к примеру, Жорж Орик... То есть оказывается, что для того, чтобы фильм был воспринят в полном культурном объеме, необходимо иметь еще что-то, кроме этого фильма, что может быть представлено рядом. Одним словом, идея музея, или выставки, которая потом привела к музею, на самом деле не только помогает фильму кристаллизоваться в чувствах и памяти зрителя, но еще и дает ту общекультурную базу, где Муза кино встречается с другими Музами. Музей кино—это место встречи с музами, будь то муза истории, или любая другая муза.

Какую еще функцию обрел киномузей в отношении фильма? Дело в том, что прокатный вариант фильма далеко не всегда соответствует авторскому. И не по цензурным ограничениям—цензурные само собой, а по требованиям продюсера, у которого свой вкус, или по требованиям прокатчиков. Фильм часто втискивали в прокрустово ложе установленного времени. Так вот у Музея иногда возникает возможность восстановить авторский вариант, который вольно или невольно был искажен в процессе постановки, в прокате и т.д. Если, конечно, сохранились изъятые по тем или иным причинам куски. Как, слава богу, сохранил Висконти эпизоды, изъятые из «Людвиг», или Чаплин, хранивший изъятый киноматериал. Но даже когда это отсутствует, мы можем с помощью экспозиции музейного характера вернуть фильм к его авторскому замыслу. Так что киномузей оказывается очень важным и для всех тех, кто фильмы создавал.

Существует странная идея, что кино стареет быстрее, чем другие искусства. Помните, еще Рене Клер об этом писал? «Нас не должна огорчать эта особенность кино, состоящая в том, что произведения его старятся скорее, хотя время не меняет их вида. Тот, кто стал бы сравнивать искусство фильма с другими видами искусств, произведения которых долговечны, не знают природы кино. От создателя фильма остается не его произведение, а его вдохновение и замыслы, которые передаются его последователям. Тени, проходящие через экран, скорее отходят в область небытия, чем люди, вдохнувшие в них жизнь. Они порхают в лучах волшебного фонаря, как ночные бабочки, и так же быстро исчезают»... Так вот эту идею Музей опровергает, возвращая из забвения фильмы, пережившие свое время. Кинопрокат, как река, текущая в одном направлении, почти не возвращает того, что ушло. А Музей возвращает. Следовательно, это еще и место синхронного существования искусства. Подобно художественной галерее. Нам ведь все равно, в XVI веке написана картина или в XVIII-м, или вообще до нашей эры. Музей есть упразднение идеи линейного времени—там время синхронное. Тем и отличается киномузей от кинопроката, что для него не существуетен год производства фильма. Это прокат бесконечно требует самого нового, самого совершенного, самого передового технически... А в Музее существуют на равных и признанные киношедевры, и фильмы ранние, так называемые «кинопримитивы». А то даже фильм, который вообще никогда в про-

кате не был, или фильм, который в свое время был неправильно воспринят, и, наконец, человечество дозрело, чтобы его понять и по достоинству оценить. Упраздняя линейное время, ставя в равное положение произведения, созданные в разные эпохи, Музей подтверждает пушкинскую идею о том, что понятие прогресса к искусству неприменимо.

При этом, как ни странно, функция общекультурная вдруг оказывается, особенно в нашу эпоху, функцией коммерческой. Потому что киномузей не только вернул к жизни целый ряд фильмов и имен, но и создал им новый коммерческий потенциал. Фильмы, заново открытые музеем, могут выйти затем на DVD, на видеокассетах, пойти на телевидение, и т.д. Так произошло в свое время с Виго, так произошло у нас с Медведкиным. Да и с тем же Ясудзиро Одзу—зрителю его вернули Синематеки. Я не знаю, скольких режиссеров мирового кино вернул музей. Пройдя через музейный тип показа, их произведения заново обрели свою коммерческую значимость и свое воздействие. И в этом смысле музей является как бы и назад, и вперед смотрящим. Выходит, и студии заинтересованы в киномузее. Студия, может, уже загибается, и только шедевр, выпущенный ею сорок лет тому назад, спасает ее.

Как видим, потребность в киномузее растет сразу с нескольких сторон.

Вернемся к самому понятию «музей», как его трактовать, чем вообще музей отличается от архива, где хранятся фильмы.

Архив хранит прежде всего оригиналы. Все считают, что оригинал— это фильм в негативе. Если исходить из этого, музей кино вообще не может показать оригинал. Если мы можем показать живопись, если оркестр может сыграть подлинную партитуру, то мы не можем увидеть негатив, который считается оригиналом. Однако эта дефиниция неправильная. Между тем, само собой разумеется, музей собирает подлинники. Так что же есть в данном случае «подлинник»? Когда определяли, что оригиналом является негатив и фонограмма, из этого следовало, что позитив—это копия, она так и называется: «фильмокопия». И мы обычно говорим: у нас (или у них, в какой-нибудь фильмотеке) имеется «копия фильма». Но выяснилось, что копия копии рознь. Есть копии, напечатанные с негатива, есть копии, напечатанные с контратипа. Авторские копии очень долго не ценили, их даже считали рабочими. Например: под наблюдением Андрея Москвина печатается «Иван Грозный», потом эту первую копию уничтожают, а ведь там были неповторимые вещи: Москвин выставлял свет на каждый кадр. Но нет. Делается новый паспорт, потому что меняется технология, меняется проявка, меняется тип пленки, на которой печатают копии, и никто уже не следует рекомендациям Москвина. Как никто даже не проводил анализ, как Москвин печатал эту первую копию «Ивана Грозного». И мы никогда не увидим той, москвинской, технологии. А ведь это оригинал, где свелось всё, включая обе фонограммы, речевую и музыкальную. И только сейчас, когда появилась цифровая технология, когда появилось видео, когда 35 мм. копия стала дорогой и редкой, только сейчас ее возвели в ранг оригинала. Вы знаете, что сейчас 35мм. копии приравнены к оригиналу? Их все меньше и меньше в мире. Особенно тех, которые напечатаны непосредственно с негатива, еще под наблюдением оператора.

Кстати, возникает попутный вопрос: кинооператор—автор или не автор? Об этом уже давно ведется спор. Что признается оригиналом, на что распространяется авторское право? Сценаристы еще в 30-е годы добились признания сценария родом литературы. Пусть это и имело свои оборотные стороны для нашего кино, но факт остается фактом: сценарист признается «автором» и сценарий считается оригиналом. Его можно напечатать. Как ни парадоксально, и композитор считается автором, его музыка, сочиненная кусками и погруженная в фильм, самостоятельным произведением при ее изъятии из фильма становится лишь в том случае, если композитор ее обрабатывает. Так, Прокофьев берет музыку к «Александрю Невскому» и превращает ее в кантату... Тем не менее, композитора считают автором даже по тем фрагментам, которые звучат в фильме, заглушенные шумами, диалогами и т.д. И режиссер признан «автором»—кстати говоря, в некоторых странах не так давно. А вот кинооператора никак не хотят признать «автором». «Труд оператора,—говорят,—невозможно вычесть из фильма... Авторы только те, чей труд можно вычесть. А оператор и художник—они работают в режиссерской концепции, и результат их труда вычесть нельзя». Наша концепция была скорее склонна признать оператора автором. Является ли работа оператора авторской? Мы склонны думать, что да. Мы же отдаем себе отчет в том, что Урусевский отличается от Екельчика, а Москвин отличается от Тиссе, и каждый из них является полноценным соавтором фильма.

Приведу два примера—как раз к вопросу о том, что следует переводить в статус оригинала, который надо хранить.

Оператор Федор Добронравов уезжает в Америку к своим детям и дарит нам сайнексы. Сайнекс—это срезки пленки, которые предварительно проявляют, чтобы понять, как проявлять весь отснятый материал. Сняли кадр, в темноте отрезают кусочек, проявляют его, выставляют режим проявки, чтобы всё не погубило, и потом уже проявляют всю пленку. Так вот эти самые срезочки операторы собирают, они называются «сайнексы». У Федора Добронравова сохранились сайнексы Урусевского к «Летят журавли». Там есть масса кадров, не вошедших в окончательный монтаж. И когда мы посмотрели их на свет, я ахнул: то была в полном смысле авторская работа Урусевского. В фильм эти кадры могли не войти по разным причинам: может быть, там плохо играла Самойлова или это было неправильно по темпу, или просто потому, что другой вариант больше понравился Калатозову. Здесь же мы увидели композицию по свету, по углу камеры, по использованию короткофокусной оптики. Кадр Урусевского в статике. Как в «Бежином луге». Эти кадры, не вошедшие в фильм «Летят журавли»,—фантастическое доказательство авторского начала оператора.

Второй случай. Я прихожу к Елене Абрамовне Роом. Она говорит: «Я хочу подарить Вам одну вещь. Я знаю: Вы восстанавливали по срезкам “Бежин луг”, а у меня есть срезки из фильма “Ухабы”». Я вытаращиваю глаза. Мы получаем тридцать с лишним срезок несохранившегося фильма «Ухабы», но каких! Кое-что из них было напечатано в «Киноведческих записках». Тут нет игры, нет звука, нет движения, ничего нет. Но уже есть мизансцена, уже есть определенное соотношение первого плана со вторым. Есть костюмы... Ты можешь судить о целом ряде стилевых моментов утраченного произведения.

Одним словом, первое, что мы предложили сделать—пересмотреть понятие оригинала. Признать, что есть целый ряд, так сказать, «промежуточных» оригиналов. Эскиз художника есть оригинал, который подлежит комплектованию. Кадр, не вошедший в окончательный монтаж, или невошедший эпизод подлежат комплектованию—это тоже оригиналы. Даже сайнекс—это оригинал. Или пробы актеров, которые не были утверждены. Для меня фотопроба Станислава Любшина на Рублева—это первостепенный документ истории кино, я уже не говорю о том, что это снято замечательным фотографом и является произведением фотографического искусства, точно так же, как фотографии Виктора Домбровского к «Александрю Невскому» или «Ивану Грозному». Это даже обыкновенные рекламные фотографии, они не повторяют кадры. Эйзенштейн сам их потом отмечал: это надо, это не надо. Так или иначе, он их отбирал. А Домбровский самостоятельно кадрировал. Например, он присутствовал на съемках «Пещного действия». Ему дали вертикальный вариант горизонтального кадра с лучом, которого не видно в кадре, а на фотографии видно. Домбровский снял вертикальный кадр: стоит Иван, склонившись перед Филиппом, за ним пещное действие, а слева стоит чуть отклонившийся Федька Басманов. В кинокадре его нет, он снят отдельным планом, а на фотографии есть. Эйзенштейн выкинул его. Посмотрел, потом взял и прямо по негативу процарапал—отсек Федьку. Для меня этот сохранившийся отпечаток с царапиной Эйзенштейна—первостепенной важности документ для анализа фильма. Значит, это тоже оригинал—как некая фаза. И окончательная печать, которую утвердил Сергей Михайлович, тоже оригинал. И эта авторская фотография замечательного, кстати сказать, фотографа.

Костюм, сделанный по эскизу тоже,—тоже оригинал. А уж тем более, когда Яков Ильич Райзман, который гениально шил фраки, делает из парчи XVIII века костюм боярина. И две великолепные мастерицы находят тот единственный силуэт, при этом не повторяющий силуэт исторический, и делают эти самые рукава Ивану. Для «Грозного» все мужские костюмы шил Яков Ильич Райзман. А женские костюмы делала Мария Тимофеевна Сафонова, дочка академика Сафонова из Киева... Вообще на «Мосфильме» работали мастера экстра-класса. Взять, например, костюмы Людмилы Кусаковой, которые она сделала для фильма Сергея Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа». Какое фантастическое платье было сшито для Марины Влади! Которое потом там же, на «Мосфильме», всё искромсали. Мила плакала. Я ей говорил: «Давай выставим. Где оно?» Оказывается, уже нет его. А Птушко, который костюмы «Грозного» изрезал для «Руслана и Людмилы»?.. Как много всего было уничтожено!..

В чем сейчас состоит первая задача? Сохранить то, что еще не уничтожено. Реликварий—это замечательно. Когда Куросава дарит кимоно, которое носил Тосиро Мифуне в «Семи самураях», или когда, предположим, Николай Черкасов подарил Ланглуа кольчугу и шлем Александра Невского (их можно увидеть в экспозиции в Парижском Музее кино, во всяком случае еще недавно они были там выставлены)—это понятно, это реликвии. Или платье Асты Нильсен... В такого рода собирании есть какой-то религиозный аспект, если хотите, что, впрочем, тоже хорошо. И это вполне

укладывается в концепцию музея. Для нас какой-нибудь там магнитофончик Михаила Ильича Ромма, на котором он записывал свои устные рассказы,—безусловно, реликвия. Или стол, вокруг которого на даче собиралась, чтобы обсуждать свои замыслы, вся кинематографическая поросль конца 50-х—начала 60-х годов. Почти вся наша оттепель за этим столом прошла.

Но все это относится к социальной, я бы сказал, функции кино или к биографии мастеров. Я же говорю сейчас о том, что относится непосредственно к созданию фильма. Мы должны вычлениить все этапы рождения фильма, где на каждом этапе действуют авторы, от рождения сценарного замысла до кинокамер. Кинокамеру тоже нужно рассматривать не как экзотику, пережившую свое время и поэтому замененную другой, более усовершенствованной. На чем вообще держится идея прогресса кинотехники? Ах, раньше, мол, камеры были тяжелые, неподвижные, потом стали ручные и подвижные, а потом пришла цифра... Как хорошо—прогресс! Однако!.. С каждой новой камерой теряется что-то такое, что было возможно только с прежней камерой. Те старые, неподвижные, тяжелые камеры определяли собой эстетику кадра. И какая-нибудь «Жанна д'Арк» снималась так, потому что была такая камера, но из этого было извлечено эстетическое качество.

То же самое с оптикой. Какие-нибудь цейсовские объективы, которые давали возможность только на этой камере достигать того качества рафинеса, который потом никакая другая техника не давала возможность снять. Идет прогресс, техника меняется. Но, может, надо посмотреть на это совсем другими глазами и понять, что каждое приобретение одновременно есть и потеря.

То же с пленкой. Возникает «панхром», и вдруг оказывается, что Флаерти может на этом «панхроме» снять «Табу» так, что от каждого дерева идет излучение и перед нами предстает мистический мир. Это тоже авторское начало, обретение художественного в технике.

Другими словами, надо рассматривать всю цепь преобразований и взаимных обогащений как цепь «промежуточных» оригиналов. Ведь, конечный результат—не просто механический конгломерат или синтез, как было недавно принято говорить. Ну, хорошо, синтез. Но синтез чего? Полуфабрикатов? Или оригиналов? Концепция становится продуктивной в тот момент, когда мы понимаем, что здесь всё, начиная от объектива, конструкции камеры, структуры пленки, техники проявки, найденного силуэта актера, создания облика и грима,—это формы творчества. И, следовательно, нуждается в собирании и комплектовании. Только тогда мы понимаем процесс, и возникает возможность настоящей истории кино. Понимаем, что это есть та кинокультура, которая накапливается веками, и потом уже на этой культурной почве могут вырасти цветы и злаки, и все что хотите. Если же это все вымывается, то, оказывается, что мы каждый раз начинаем с нуля.

—Но ведь практически каждая копия—есть оригинал. Особенно прошедшая через будку киномеханика.

—В общем, да. Почему у нас такое количество разночтений? Потому что каждая копия по-другому прошла, и сейчас сидят люди и сравнивают все сохранившиеся копии, чтобы воссоздать авторский оригинал.

—Технология копирования, она ведь тоже меняется.

—Конечно, меняется.

—Тогда вообще нет копий? Всё—оригинал?

—Я считаю, что да. Каждая напечатанная копия может быть сохранена. Предположим, в центре одна копия—«копия» в кавычках, потому что это оригинал. А если другая копия оказалась в Екатеринбурге или Красноярске, она может быть оригиналом для местного Музея кино. Такие музеи на самом деле надо создавать. Тем и замечателен Музей кино, что, в отличие от Третьяковки, он может иметь равноценное число оригиналов в каждом месте.

Идея комплектования музейных фондов на самом деле растет не от причуд коллекционеров, а от каждого участка—производства, потребления (проката), рекламы, коммерции и понимания зрителем того, что он смотрит. Все эти этапы требуют таких форм, как *музейное хранение*, *музейное описание* и *музейное экспонирование*. Мы только сейчас, в результате нашей работы, начинаем понимать: что мы комплектовали, чего не комплектовали, что мы упустили. Ну хорошо, упустили так упустили, но кино-то не кончилось. Фильмы продолжают сниматься. И мы, понимая, кто есть кто в кино, должны ходить за мастером, как собачки, и подбирать. Я, например, горжусь тем, что в свое время вытащил у Юрия Норштейна из-под носа бумагу, на которой они с Сашей Жуковским, его кинооператором, раскладывали бутерброды, и он нарисовал мне на ней «Сказку сказок», как ее видел. В первый раз! Они тогда еще снимали «Ежика в тумане». Я спросил, когда они, наконец, закончат, потому что у Норштейна процесс создания фильма всегда длился бесконечно. И Юра говорит мне: «Я тут придумал одну штуку. Попробую рассказать—тебе первому». А Саша Жуковский поддержал: «Давай-давай, он не сглазит». И Юра, взяв карандаш, стал рисовать на оберточной бумаге, которая лежала на столе. На ней еще были масляные пятна от бутербродов. Юра нарисовал мне подряд, кадрик за кадриком, будущую «Сказку сказок», с эпизодами, которые потом в картину не вошли. И когда он спросил: «Ну, что думаешь?» Я сказал ему про эту раскадровку: «Ты мне ее сейчас отдашь». Он сказал: «Да ты что! Если тебе нужно, я тебе по-другому нарисую, еще лучше!» «Мне не надо лучше,—сказал я.—Отдай мне именно это: то, что в первый раз...». Я потом вырезал эту раскадровку задуманного фильма, и она очень долго висела у меня дома. А когда мы устраивали выставку Норштейна, я ее притащил в Музей, и теперь она в музейном фонде. Почему она мне представляется важной? Потому что это первый импульс. Тогда он даже с Людмилой Петрушевской еще не обговорил, как надо это строить. А мне уже объяснил: почему так, а не иначе, и почему называется «Сказка сказок» и что тут идет от Хикмета...

Или вот... Марлен Хуциев снимает новый фильм. Понятно, что музейную ценность обретает все, что имеет отношение к процессу его работы. Я видел материал, небольшой фрагмент: как выразительны там Чехов и Толстой!.. Не знаю, какой получится фильм, но мне важно, чтобы эти кадры сохранились, даже если при окончательном монтаже они не войдут в картину.

Вообще музею следовало бы иметь своих агентов на кинопроизводстве и платить им за комплектование. Тогда они по окончании производства фильма будут собирать все, что имело отношение к процессу его создания. Надо собирать эскизы, надо просить художников, чтобы они их не выбра-

сывали, а отдавали в Музей. Надо обязательно договориться с композитором, чтобы перегнали всю музыку, только что им написанную, а потом уже монтировали—чтобы сохранился саундтрек в авторском варианте. И т.д. ...

Понятно, что фондовые материалы должны быть разбиты на жанры и типы. Вот, например, фототека. Раньше у нас была общая фототека, без учета разновидностей фотоматериалов, пока мы, наконец, не поняли, что необходимы разделы. И теперь в фототеке существует—как самостоятельный раздел—портретная галерея деятелей кино. Это же очень важно. Оказывается, нет ни одного места в России, и не только в России, где была бы портретная галерея не только кинозвезд и самых знаменитых режиссеров, но и сценаристов, и операторов, и художников. Попробуйте, к примеру, найти хороший фотопортрет Егорова, великого художника кино. Да и с портретами режиссеров проблемы. Выяснилось недавно, что мы не можем найти портрет Барнета конца 30-х годов. Есть только один парадный портрет, снятый с доски почета. Есть молодой Барнет, периода кулешовской мастерской, есть Барнет поздний, случайно снятый каким-то любителем. Но нет у нас Барнета того времени, когда он снимал «У самого синего моря» или «Старого наездника». Ну не бред ли?! Одним словом, портретная галерея должна быть непременно. Как и рабочие моменты. Это ведь не то же самое, что портретная галерея. А летопись киножизни? Это премьеры, встречи, фестивали... А биографические фотографии? Ну, слава богу, Эйзенштейн был скопидом и всё собрал, всё хранил, и Пера понимала это. А куда делись пудовкинские фотографии, которые были у Анны Николаевны, его вдовы? Половины их нет. Кто-то в свое время присвоил, но поди знай у кого они теперь хранятся. Что-то есть в архивах РГАЛИ, но это десятая часть того, что было. Еще один раздел—рекламные фотографии. И отдельно—кадротека. Потому что кадр, снятый камерой, и рекламная фотография, снятая фотографом, пусть даже с той же точки, но при другом свете, или другим объективом, это не то же, что кадр из фильма, их надо различать. А еще есть открытки—совсем другой жанр. Открытки и рекламные фотографии—гламурные портреты кинозвезд. А еще, оказывается, есть фотографическое творчество кинематографистов—скажем, поиски природы. А еще есть фотопробы... Таким образом, в одной только фототеке обнаруживается целый ряд жанров. С пониманием этого и надо ее комплектовать, как любой другой фонд.

До сих пор каждый Музей кино комплекзует скорее то, что попадает в поле его зрения, что случайно ему подвернулось, потому что кто-то завещал или выставил на аукцион. Планомерного же собирания нет, потому что нет дефиниции *оригинала* и нет понимания того, а что, собственно, надо собирать. Это касается и фототеки, и рукописного отдела. Например, мы знаем, как нам не хватает материалов по истории той или иной постановки или по тому, каким образом складывалась судьба этого фильма после премьеры. Мы, конечно, собираем газетные вырезки, но практически не делаем этого целенаправленно.

Это что касается архивной и фондообразовательной работы. Но за ней начинается проблема описания. Сейчас, когда на помощь музейщикам пришел компьютер, он заставил нас обратить внимание на целый ряд параметров, которых мы сами не принимали во внимание. С произведения-

ми изобразительного творчества вроде бы ясно, что должно входить в их описание. Жанр, техника. Скажем: эскиз, гуашь... А если у нас хранится кинокамера, то что мы должны указать в описании? Из чего она сделана? Надо, скажем, писать: «заклепки—металл», или не надо? А что надо?.. Выясняется, что мы не знаем, как надо описывать музейную кинотехнику. Приходит к нам мастер, знающий в этом деле толк, и говорит: «А вы знаете, что у этой камеры такой рейферный механизм, которого больше нигде нет в мире, и это вот гениальная догадка такого-то инженера?» «А вы знаете, что в этом проекционном аппарате двухлопастной клапан, который перекрывает кадр, когда протягивается пленка?» Сейчас в кинопроекторах используется трехлопастной клапан. А еще есть четырехлопастной. Были десятки вариантов, и некоторые из них—шедевры конструкторской мысли, которая позволяла операторам определенным образом действовать. Но как это описывать? И, конечно же, в описание надо включать соответствующее эстетическое использование всех этих чисто технических приспособлений. Когда появляется трансфокатор, оказывается возможным менять фокусное расстояние... А как описывать всякого рода объективы? Пока мы можем это сделать по чисто внешним параметрам: два стекла, корпус из сплава.. Но этих объективов десятки, и пока киноведы не научатся понимать, почему был сконструирован этот объектив, их понимание процесса развития кино будет недостаточным, неполным. Надо понимать, что, когда был сделан «монокль», Даниил Демуцкий смог снять в «Земле» те поэтические кадры, которые оказались необходимы Довженко. Надо знать, какими характеристиками обладает объектив-монокль или, наоборот, короткофокусный объектив. И как вообще короткий фокус—18 градусов, в отличие от 28—позволил снять «Гражданина Кейна». Если бы не было такого объектива, то, может, и «Кейна» бы не было.

Все эти вещи необходимо осмысливать и описывать. Но как?.. Никто из киноведов ни разу не заинтересовался соотношением объектива, света и полученного кадра. А надо бы, например, узнавать у операторов: чем и как вы руководствовались, когда вы выбирали данный объектив? Мы ведь не знаем, что такое операторская экспликация. Мы выбрасываем карточки, где операторы заказывают для съемок определенных объектов определенные камеры и определенные объективы, и определенные осветительные приборы. Еще до недавнего времени на студиях были так называемые операторские книги, где все это фиксировалось. Но мало кто ими заинтересовался, и теперь они неизвестно где. Это отчасти моя вина, потому что, наверное, мне надо было чаще ходить и кланяться: не выбрасывайте, отдайте нам. Один раз я попросил у Бориса Николаевича Коноплева, главного инженера «Мосфильма», камеру, которой снимался «Иван Грозный», и те журналы, в которых Москвин писал, на какие съемки он брал эту камеру. Всё это было на «Мосфильме». Но Коноплев на меня наорал: «Что за фетишизм? У вас там на Смоленской нет места, вы не повернетесь, никакую камеру не поставите». Ни того, ни другого мы не получили. И всё куда-то кануло. Этого больше нет. Понимаете? Вот в чем ужас.

Так что, с одной стороны, это—отсталость киноведения, не придававшего этому значения, а с другой стороны—отсутствие музейного хранения,

потому что если бы это у нас было, нас бы жизнь заставила это описывать. Если бы мы, описывая это, немножко вдумывались в существующую связь между техникой и творчеством, я думаю, что мы просто иначе видели бы историю кино. И иначе бы учили наших студентов во ВГИКе, причем не только киноведами, но и операторов, и режиссеров.

Одним словом, это на самом деле одна из самых главных проблем: что и как комплектовать и как описывать.

Сейчас нам на помощь пришел Интернет. На самом деле фантастический импульс для музея. Мы сейчас сканируем все, что можно сканировать, или снимаем наши материалы на цифру и помещаем в каталог. Мы даем человеку, в какой бы точке он ни находился, возможность увидеть эскизы, портреты, фотографии и так далее. Мы стимулируем использование музейных фондов в любом разрезе. Тем самым музейное хранение перестает быть кельей, куда заперли исторические документы. А если уж говорить об экономике музейного хозяйства, то она состоит не в том, чтобы за каждую фотографию получить свои 200 рублей, а в том, чтобы стимулировать издание, которое принесет 1000 рублей. Как и входной билет на музейные просмотры надо делать стоимостью в 30 рублей, а не в 300 рублей, чтобы фильм увидело как можно больше народу, и денежные сборы будут в результате больше. Если музейные фонды мы размещаем как можно больше, открываем к ним более широкий доступ, то, как ни парадоксально, мы выигрываем и коммерчески. Потому что тогда к нам начинают обращаться. Нам звонят из Бразилии и говорят: «У вас есть кадры Тарковского, которые нас очень интересуют. Не можете ли вы нам выслать их по Интернету с разрешением во столько-то пикселей или на диске по такому-то адресу, и сколько стоит ваш отпечаток?».

Сейчас в Музее девять подразделений. Я их перечислю.

Рукописно-документальный. Изофонд. Четвертый раздел—*плакаты*. Пятый—*анимация*. *Фототека* (о ней мы уже говорили)—тоже самостоятельный раздел. *Видеофильмофонд* также должен существовать и комплектоваться отдельно. Еще у нас есть *предметно-мемориальный фонд*, который тоже придется разделить.

Я представил здесь очень грубое членение музейных фондов, а оно может быть более тонким. Например, у нас нет фонотеки, что неправильно. Сюда не входит библиотека, что тоже неправильно. Библиотека пока у нас вынесена за пределы фондов. Хотя там есть книги с автографами. Есть уникальные издания, которые вообще уже нигде как у нас не найти. А есть у нас издания, пусть не уникальные, тем не менее единственные в стране.

Кроме того, появляется необходимость в еще одном отделе—отделе *контекстуального*, так сказать, хранения. В Финляндии музей изобразительного искусства предоставляет, например, потрясающую возможность... Висят у них, скажем, три картины Пикассо. Но в этом же музее, через компьютер, вы можете увидеть другие варианты этого сюжета, которые хранятся в Нью-Йорке, во Франции и т.д. Или вообще выйти в Интернет на Пикассо и узнать все об этом художнике. Таким образом, три оригинала, висящие в Музее в Финляндии, встраиваются в контекст. Это считается научно-вспомогательным фондом. Но в тот момент, когда программист

данного музея соединяет эти репродукции в определенную композицию с определенными референциями к ней, это уже становится авторским киноведческим материалом. И почему мы должны к этому относиться, как к чему-то вспомогательному? Я предвижу, что в ближайшее время в работе музея возникнет киноведческий или искусствоведческий аспект в виде электронных DVD, CD-rom'ов и т.д. И это опять коммерческий потенциал музейной деятельности. Потому что продуктом будет являться каталог, который можно купить и унести с собой. Это легко тиражировать, и в интересах музея, чтобы это раскупалось. Если ты делаешь что-то для общей базы данных, то, извлекая из нее определенные конstellляции, ты практически готовишь публикации на DVD.

Как видите, коммерческий потенциал музея растет из каждой точки.

Но главное, что комплектование мы должны понимать как некую основу для будущих историков кино. Мы должны знать, что если мы сегодня это не сохраним, то завтра наши младшие братья и наши дети уже не смогут описать адекватно то, что необходимо сберечь и понять.

—Музей собирает только то, что имеет отношение к истории *наши* и *его* кино? Другими словами, это Музей отечественного кино или мирового?

—Безусловно, мирового. Ведь само кино космополитично. И, естественно, мы должны собирать все, что имеет отношение к общей киноистории. В этом смысле показателен фонд Эйзенштейна в РГАЛИ. Там хранятся письма Кокто, Абеля Ганса, Орсона Уэллса и других выдающихся кинематографистов, написанные Эйзенштейну. Или материалы, собранные Эйзенштейном в Мексике, когда они с Тиссе там работали. Это является на самом деле драгоценностью для всех кинематографий и для всех кинематографистов. У нас в Музее есть подобные материалы—те же самые письма, уникальные фотографии, которые были сняты на Московском фестивале на встрече зарубежных звезд, и т.д. Теперь их стали у нас просить. «Есть ли у вас фотографии Матроянни в Москве?»—к примеру, спрашивают нас. Я привез из Японии какие-то вещи, касающиеся того же Одзу или Куросавы. И мы сообщаем, всем, кто интересуется, что у нас есть уникальные вещи не только Куросавы, работавшего над «Дерсу Узала», но и его рисунки, привезенные из Японии, или рисунки Феллини к «Городу женщин»... Так что мы не ограничиваемся только нашими раритетами. Другое дело, что у нас нет достаточных средств, как у американцев, которые рыщут по всем аукционам и скупают все, что они могут. Может быть, когда-нибудь мы разбогатеем, и наши олигархи захотят для нас купить камеру Люмьера. Естественно, мы с удовольствием это примем. Но, кроме того, есть определенное братство музеев. Когда-то у нас был разговор с Энно Паталасом, немецким историком кино и архивистом. Он стал ко мне приставать: какой, мол, Музей кино лучший из всех, которые я видел? Я сказал: «Лучшего музея нет. Лучший музей—это мы все вместе». Это никакое не преувеличение, я абсолютно в этом уверен. Дело в том, что каждый музей из ныне существующих дает другой срез истории кино. Французский музей Анри Ланглуа—это реликварий, собрание раритетов, расположенных в хронологическом порядке. Этакie бусины, каждая из которых—бриллиант, или изумруд, или еще какой-нибудь драгоценный камень на ниточке времени, на ниточке

истории кино. Лондонский музей движущегося изображения—это история того, как человечество пыталось поймать движение и запечатлеть его. От придворных театров или театра теней, кончая мировым телевидением. С включением того, что было в Советском Союзе в 20-е годы, из Америки они берут Голливуд 30–40-х, а Лондон, то есть лучшее время британской кинематографии—это 30-е или 40-е годы. И т.д. Но главное—это история движущегося изображения во всех его видах. Берлинский музей—это фактически история немецкого государства (кайзеровская Германия, Веймарская республика, потом фашистское время), где было такое-то и такое-то кино. История государства и кинематограф в разные его эпохи. За исключением экспозиции, посвященной Марлен Дитрих,—это уже как бы цитата другого музея, личностного. Но она, в сущности, также вписана в политическую историю—вот ее предгитлеровское время, вот она в Голливуде... Короче говоря, каждый музей дает свой срез или свое понимание кинопроцесса. И ни один музей не может быть исчерпывающим. Весь фокус состоит в том, что все музеи взаимодополнительны. Практически ни один музей не дублирует другой и дает каждый раз новый аспект, что замечательно в смысле экспозиционном. Точно так же, как с художественными музеями. Какое-то число картин Эль Греко ты видишь в Прадо, затем добираться Эль Греко в Будапеште (там хорошая его коллекция), потом еще где-то, и так складывается полное представление об этом художнике. Это нормальное явление.

Я говорил о членении фондов на разделы. Весь же музей членится, грубо говоря, на фондовую, экспозиционную и синематечную части. Синематека—это, в общем, тоже форма экспонирования, но немножко другого. Экспонирование в традиционном понимании может быть постоянным, то есть воплощаться в постоянной выставке, и временным—в сменяющихся друг друга экспозициях. Каждый участок имеет свой потенциал—и культурный, и экономический. И, как ни парадоксально, киноведы должны сыграть ключевую роль, потому что именно они организуют каждый из этих участков—в союзе с дизайнерами, архивистами, компьютерщиками и т.д. Иначе говоря, музей—это целая отрасль киноведческая, отдельная киноведческая дисциплина. Из этого вытекает, чем мы, киноведы, должны заниматься.

—Выращиваемые сегодня киноведческие кадры не очень себе представляют, зачем они. А здесь вот, рядом, такая площадка, такая целина, где столь много работы, притом такой увлекательной.

—Причем каждый может найти себе здесь свою нишу, свое время. В музее сходятся как бы три времени и, соответственно, им необходимы три типа киноведа. Есть киноархеология, которая не менее интересна, чем археология классическая, когда копают землю. Я вообще очень люблю археологов, это особый тип людей. Но ведь и у нас есть киноархеология. Но есть и другая музейная специализация, связанная с повседневным комплектованием. Люди, занимающиеся этим, определяют значимость и ценность материалов, появляющихся сегодня, они как бы ставят диагноз, помогают ребенку родиться сегодня, я их называю повивальными бабками. И, наконец, есть киноведы-прогносты, которые могут отслеживать тенденции и предугадывать, и это тоже одна из функций музея. Музей в этом отношении

паразителен. Мы уже пережили три этапа, когда из киноведения рождалось кино. Во-первых, теоретические гипотезы 20-х годов, из которых родилась вся авангардная кинематография, которая питала кино последующих эпох. Потом мы имели Новую волну с ее киноведческими потенциалами, которая повторилась почти во всех странах. И вот сейчас третий этап, начало электронной эры, когда возникает электронное, компьютерное кино. Сегодня так не хватает киноведов, которые бы помогли понять, что компьютер и цифра нужны не только для спецэффектов, когда взрывается автомобиль и летают космические корабли, что сегодня можно, например, с легкостью осуществить обратную перспективу в кино, которую Эйзенштейн не смог сделать в «Бежине луге». И оказывается, что эстетический потенциал этих новых средств гораздо больше, чем использует даже Голливуд, хотя у них, бог знает, какие фантастические вещи реализуются. Но ведь открывшиеся возможности этим не ограничиваются.

Почему я говорю о киноведческом «прогнозировании»? Кулешов, Эйзенштейн и отчасти представители западного киноавангарда практически все время выстраивали утопию кинематографа, к которой потом тянулись. То есть они выступали сами себе теоретиками и киноведами. Вот это я и называю прогностической стороной дела. Задумал, например, Эйзенштейн экранизировать «Капитал» и придумал теорию интеллектуального кино, которая, предположим, была тогда нереализуема либо не было материала. На самом же деле... У меня давно чешутся руки посмотреть, что из идей, которые Эйзенштейн в «Капитале» выдвинул, потом осуществило, скажем, наше телевизионное кино, привлекая любые материалы из любой точки и из любого времени, создавая свои компендиумы. Есть этому удачные примеры. Если бы киноведы лучше знали технику и более внимательно отнеслись к тому, что делается рядом, в телевизионном кино, они скорее бы осознали свою прогностическую задачу. В телевизионном кино—не в сериалах, конечно, а в публицистических фильмах—можно найти много интересного. А также в документальном и научно-популярном кино. Был, например, замечательный фильм «Что такое теория относительности?» Поразительные вещи в рассказе о философах показал режиссер Александр Косачев. Кто и когда из киноведов анализировал с точки зрения эстетики собственно материал и формы его презентации в фильмах Косачева? А Владимир Кобрин?.. Какой богатый материал для прогностики дают его фильмы! Под киноведческой прогностикой, одним словом, я подразумеваю выявление того эстетического потенциала, который содержат в себе подобные эксперименты и новые технологии. К сожалению, мы не учим этому наших киноведов, а это крайне важная сторона дела.

В принципе, я хочу сказать, что, если музей кино ограничится археологией, это будет ровно треть того, что он должен делать. Музей должен давать возможность современным кинематографистам выставиться с тем, что прокат не приемлет. Именно в музее надо показывать экспериментальные работы. А, с другой стороны, музей, его синематека может стимулировать такой вот, прогностический, тип киноведения или теории кино. Он может побуждать к этому самих творцов—режиссера и оператора. Эпоха DVD, когда есть возможность авторского комментария, авторского осмысления,

подталкивает авторов к тому, чтобы выйти за пределы произведения как такового. Например, в форме выставки. В форме чисто музейных экспериментов. Был такой совершенно одержимый человек, который создал в Дюссельдорфе так называемый «Институт кино». Он не хотел путаться с музеями Франкфурта и Мюнхена и назвал свое детище «Институт кино». Он мне, помню, похвастался, что нашел станок Лотте Райнигер, на котором она работала до войны и сделала «Принца Ахмета» и другие свои замечательные вещи. Пока она была в эмиграции, станок простоял все фашистское время где-то в подвале, потому что станок—не еврей, и его можно было не высылать в Лас-Вегас. А когда Лотте Райнигер после войны вернулась в Германию, этот энтузиаст-музейщик вдруг предложил ей сделать на сохранившемся станке фильм. И она, используя старые технологии, сделала фильм в одном экземпляре, который не подлежит тиражированию, его можно посмотреть только там. Когда он рассказал мне это, я говорю: «Знаешь, это очень хорошо. Но ведь можно сделать по-другому. Давай договоримся, что ты приглашаешь студентов Дюссельдорфской академии, и они, используя... не этот станок, а сами идеи теневой, силуэтной анимации, развивая их, реализуют их на современной компьютерной технике». Ведь сама по себе идея силуэтной анимации никуда не делась—просто никто ее не развивает. Она существует только в виде фильмов Лотте Райнигер. На самом деле музей мог стимулировать обращение к этому уникальному опыту.

То же самое с игольчатым экраном Александра Алексеева. Дочь Алексеева Светлана Александровна предложила мне: «Мы вам подарим маленький игольчатый экран, только если ваши студенты будут пробовать работать по технологии Алексеева». «Боюсь,—сказал я ей,—что они не будут, как ваш отец, стоять часами, выдвигая эти самые иглы. Но сегодня того же эффекта можно достичь, используя компьютер. Мы сейчас не обязаны, как в средние века, вытачивать камень и делать какую-то мельницу, чтобы ее приводил в действие ветер. Это можно сделать другой техникой. Но сама идея—перемолоть зерно—останется. Используя сегодня иную технологию, мы сохраним сам по себе феномен уникальной алексеевской анимации. Когда мы в Музее показываем фильмы Алексеева, аниматор обязательно говорит: «Как же он это сделал?! “Ночь на Лысой горе”—это же фантастический мир. Зачем же мы, такие дураки, выписываем каждый элемент?» А я в ответ говорю: «Ну, вот и сделайте это своими средствами». Я точно знаю, что после выставки и ретроспективы фильмов Алексеева в Музее кино несколько наших аниматоров всерьез задумались о том, как это можно делать сегодня. К примеру, Михаил Алдашин это уже использует. Возрождается эстетическая тенденция... В этом и состоит прогностическая функция киноведения: показать особенности того феномена и стимулировать его продолжение другими технологическими средствами.

Задача музея—это продемонстрировать. И с помощью киноведов эстетически осмыслить (идет ли речь об анимации Алексеева или Лотте Райнигер), дать этому дефиниции. А какие новые средства можно использовать, чтобы возродить и развить эту линию, скажут художники и компьютерщики. Мы должны все время, обращаясь к опыту прошлого, смотреть, что еще может делать кино. Причем опыт прошлого—это не обязательно должна

быть совсем уж архаика. Вспоминаю, как Давлат Худоназаров, посмотрев у нас в Музее Сатъяджита Рея, сказал: «Я нашел своего второго отца». То же самое кто-нибудь из кинематографистов, возможно, скажет, когда мы покажем Йылмаза Гюнея, замечательного турецкого режиссера. Хотя сейчас большинство даже не знает этого имени.

Мы как киноведы должны предугадать, что будет необходимой пищей следующему поколению кинематографистов. На чем они должны и могут формироваться. Это может быть что угодно. Это может быть неореализм, который всем известен. Или японцы. В наших музейных программах было много японцев. Новое японское кино и старое: ретроспективы Одзу, Нарусе, Мидзогути... Я не знаю, понадобится это кому-нибудь или нет. Но надеюсь, что кто-то кое-что почерпнул из них для себя. Или взять, например, Кауриσμαки, которые вдруг оказались всеми любимы. А когда впервые показали программу финского кино—это был 1995-й год, столетие кино,—даже их имени никто не знал, не только финское кино. То же самое с кино Ирана. Чем Музей хорош—он довольно широко раскладывает пасьянс, и потом оказывается, что кто-то зацепился за одно, кто-то зацепился за другое. Андрей Звягинцев мне вдруг говорит: «А Вы знаете, что для меня значила ретроспектива Брессона в Музее? Я у вас Брессона в первый раз в жизни увидел, и имя впервые услышал». Вот вам, пожалуйста: увидел он Брессона, это его так зацепило, что потом, делая «Возвращение», он мог вовсе и не вспоминать конкретно Брессона, но у него перед глазами стоял этот тип кинематографа, этот аскетизм, это умение извлечь метафизическую субстанцию из физического мира.

Музей кино позволяет актуализовать тот пласт кинокультуры, которым ни прокат, ни телевидение заниматься не станут. Даже если телевидение покажет некоторые из этих шедевров, но, конечно же, не в прайм-тайм и, по сути, никому не адресованные. Музейная же синематека—принципиально иной тип показа.

Синематека

Синематека должна строиться по принципу мультиплекса, потому что очень разная публика и очень разное кино, и нельзя оставлять без внимания целые роды кинематографа. Пока в наших программах довольно мало того же научно-популярного кино, почти нет документального кино.

В свое время у меня был спор с Григорием Борисовичем Марьямовым, оргсекретарем Союза кинематографистов, курировавшим строительство Киноцентра и Музея кино. Это было в 1984 году. «А почему вы уверены,—говорил мне Марьямов,—что в ваш музей будут ходить молодые люди? Кому это надо? Разве что каким-нибудь сумасшедшим кинолюбителям». А я предложил выбрать на пробу два самых трудных города—Ригу и Тбилиси и провести там музейные циклы. Тбилиси—это самый снобистский город, потому что в то время там уже смотрели турецкое телевидение, и у многих уже были видеоманитофоны, тогда как в Москве их еще ни у кого не было. И Рига—с ее холодной отстраненностью, которая, как представлялось, не должна ни на что реагировать. И вот мы с Геннадием Курбатовым состави-

ли программу киноуниверситета, которую показали в рижском кинотеатре «Лачплесис». Это была чисто музейная программа, похожая на ту, что сейчас у нас называется «Век Кино». Со мной ездил заместитель директора Бюро пропаганды, который лично проверял, какая реакция публики. Битком набитые залы! С дискуссиями, с вопросами... А в Тбилиси, наоборот, я сказал, что возьму самое трудное кино. Тогда в московском «Иллюзионе» провалилась ретроспектива Росселлини—в зале сидело 5–6 человек. 16 мм. копии лежали в Итальянском посольстве, и я сказал: «Давайте возьму Росселлини».—Чтобы в Тбилиси смотрели Росселлини? Да Вы с ума сошли!—Я сказал: «И все-таки попробую». Я привез Росселлини в Тбилиси, просмотры проходили в Доме кино. Вдруг оказалось, что почему-то всем нравится. На второй день зал уже был набит битком, и все сидели на полу. А во вторую программу вообще входили странные вещи: «Евангелие от Матфея» Пазолини, Сатъятжит Рей, никому не ведомая «Дорога» Йылмаза Гюнея. «Йол» («Дорога») — это история турецких террористов (назовем их так), которых отпускают на волю из тюрьмы на короткий период за примерное поведение, с условием, что в такой-то день в такое-то время они должны вернуться обратно в тюрьму. И они уезжают с ощущением того, что вернуться. И никто из них не вернется. Каждого поджидает своя ловушка. В том числе одного из героев, террориста в прямом смысле слова. Чем этот фильм поразителен? Тем, что он дает тебе почувствовать сострадание, не принимая методы ни государства, ни террористов. Ты оказываешься в ситуации *над* газетной моралью, *над* так называемыми нормами правосудия и т.д. И так... Казалось бы, совсем не зрительский фильм Пазолини, бенгальский фильм, турецкий фильм... Сплошная экзотика! То, что тбилисцам совершенно не должно было понравиться. Так нет же, смотрели и еще как! А «Дорога» перекрыла абсолютно все рекорды. Все просто стояли на ушах. Гениальная картина! Я сам плакал, когда ее посмотрел в первый раз. И весь зал рыдал. Оказалось к тому же, что в зале среди зрителей были курды, я этого не знал... Меня тогда еще к Шеварнадзе пригласили показывать. Правда, Шеварнадзе я не видел—сидел наверху и переводил, читал монтажный лист.

Понимаете, в чем был парадокс? Мало того, что мы доказали, что и в Риге, и в Тбилиси молодые хотят смотреть великое кино. Оказалось, что такой вот принцип показа, пусть в маленьком зале, но определенным образом спрограммированный, предваренный комментарием и сопровождаемый дискуссией после просмотра, не только себя оправдывает в смысле исторического экскурса, но вызывает эмоциональную реакцию.

Синематека—отнюдь не только возможность посмотреть то, что нельзя посмотреть в прокате или на телевидении, хотя и это очень важно, но это еще особые типологии, это попытка типологически мыслить и каждый раз обнаружить в истории кино новые общности, новые сечения, новые сопоставления. Что, естественно, не отменяет национальных ретроспектив, индивидуальных ретроспектив, не отменяет программ, построенных по жанрам, по темам. Тут возможно огромное количество комбинаций. Комбинаторика программирования состоит как раз в том, чтобы в истории кино сделать множество равноправных сечений, и только тогда возникает понятие историзма.

Сейчас мы, когда пишем про историю, берем за основу, как правило, хронологию. То есть пугаем историзм и хронологизм. Мы располагаем историей кино в виде рецензий на определенные фильмы или монографических очерков, которые нанизываются, как ожерелье, на ниточку. Гораздо меньше *технологических* подходов к киноистории, которые могли бы проанализировать синхронные вещи. Я как-то был на одном забавном семинаре. Он проходил в Виладжо—это райское место в Италии на берегу озера, принадлежащее Рокфеллерам. Там периодически проводятся семинары по культурологии, по истории, на которые приезжают исследователи со всего мира. Я был на семинаре директоров музеев и программеров фестивалей. Деловая игра на четыре дня. Ее проводили несколько организаций на деньги Рокфеллеров. Тогда я впервые понял, что такое настоящее программирование. Нам предложили тему: «Новые волны». Мы знаем, что была французская Новая волна, но на самом деле обновление кинематографа в 50-е и 60-е годы произошло всюду—где-то раньше, где-то позже. Эти процессы имели и сходства, и различия. И было очень важно сделать такое сечение, которое бы показало, что, собственно, произошло в 50-е годы. Почему после войны и после периода стабилизации, когда было ни до чего, когда надо было стабилизировать психику и культуру и все прочее, вдруг пришло новое поколение, и прокатилась волна решительных перемен? Не только в Западной Европе—во многих точках мира. В Бразилии было «Чинема нуово», в Польше была «польская школа»... Свое обновление было у нас. Одним словом, феномен Новых волн, рассмотренный со сдвигом, может быть, на несколько лет, но как некий синхронный и общемировой процесс. Как это представить на фестивале, или на ретроспективе, или в музейном цикле? Это оказалось действительно интересно.

То же самое—с понятием «авангарда». Было ли это французским понятием или общемировым? Можно ли говорить об авангарде не только применительно к Франции, с которой мы это понятие традиционно связываем? А экспрессионизм в Германии, а советский авангард 20-х годов, а то, что происходило рядом с Голливудом, что обновило Голливуд?.. Ведь в действительности произошло переманивание в Голливуд очень многих европейцев и обновление Голливуда изнутри без ломки системы.

Другими словами, историю нужно строить на сопоставлении и типологическом, и синхронном. Я предложил, например, рассмотреть Барнета как часть поэтического реализма. Не ограничиваться только творениями Ренуара, Карне, Виго, а включить сюда и нашего Барнета. Он идет из других источников, но это тот же поэтический реализм. Участники семинара удивились, а потом сказали: «А почему нет? Давайте посмотрим, что происходит в это время». И мы тут же вспомнили о Пале Фейоше, который в это время приезжает из Венгрии в Голливуд и ставит потрясающие картины—например, «Одиночество». Потом он приезжает во Францию и ставит «Марию венгерскую», замечательное произведение поэтического реализма. Вот вам пример. Уникальный режиссер, который из этого направления вытчен просто потому, что он венгр, потому что он в это время случайно оказался в Голливуде, а потом во Франции. Что за дискриминация?

Иными словами, если мы рассматриваем явление поэтического реализма, пусть и получившее свое название во Франции, мы должны себе пред-

ставить все возможности и весь потенциал этого направления, собрав все его проявления, где бы они ни обнаруживались, в общемировую картину. Мы увидим, например, что Мидзогути в Японии, пришедший в это время в кино, также тяготеет к поэтическому реализму. И тогда получается, что мы имеем общемировой потенциал направления, из которого спустя три десятилетия возникает новое японское кино, новое французское кино. И станет понятным, почему французская Новая волна открыла для себя Жана Виго, заявив, что она идет от него, а не продолжает Клода Отана-Лара.

Таким образом, музей кино оказывается в каком-то роде исследовательской организацией. Он отнюдь не противостоит академическому или учебному институту. Но дает возможность в процессе показа заново пересматривать все наши представления о прошлом и о потенциале кино для будущего, потому что здесь обнаруживаются именно такие общности, которые дают импульс следующему поколению. Кто знает, что они тут найдут?

Когда мы начинали, у меня тогда были свои представления, на чем Музей кино будет жить. Оказалось, все не так. И кинолюбовцы не пошли в Музей, и наши старые темы, обкатанные в Бюро пропаганды, почти не идут. Нет у нас, по счастью, обязательного цикла «Образ коммуниста» и цикла «Образ положительного героя». Но есть, или может быть, к примеру, тема «Кино как утопия». Утопический мир в кино. В бюро пропаганды нас с такой темой высмеяли бы, а в синематеке это можно сделать. Почему нет?

Синематека осуществляет очевидную образовательную функцию, но это еще и научное изыскание в процессе программирования и одновременно имеет потенциал для коммерции, обнаруживая в толще истории то, что может вернуться в широкий кино- и видеопрокат или на телевидение.

Синематека имеет много разных публик. Неправильно говорить, что у Музея *одна* публика. Музейная публика неоднородна. Есть возрастные членения, есть членения по интересам, есть членения по социальным группам и стратам. Выявить все эти членения—фактически социологическая работа. В данном случае программмер должен очень чутко реагировать на существование и образование этих новых групп, которые неожиданно меняют усвоенную до этого систему интересов и предпочтений.

Вдруг пробудился интерес к немецкому кино. Еще недавно немецкое кино считалось тупиковым. Кто пойдет на него? А сейчас, когда у нас идут немецкие фильмы, не хватает мест, люди сидят на ступеньках. Это, вероятно, связано с одной стороны с активизацией Германии и ее культурной экспансией, и слава богу. Восстановлены контакты—на политическом уровне, на экономическом. В России прошел «Год Германии». У немцев появились деньги на то, чтобы покупать фильмы и оплачивать музейные просмотры. Но как только мы открыли двери всем, и люди получили возможность бесплатно посмотреть немецкое кино, они им заинтересовались и теперь уже готовы платить за просмотр. Они хотят смотреть немецкое кино. Не только Вендерса, который стал культовой фигурой, или Фассбиндера, но и фильмы режиссеров, с которыми наша публика не была знакома. Получается, что синематека участвует таким образом и в политико-экономических процессах.

Синематечный мультиплекс должен ориентироваться одновременно на разные страты, на разные категории зрителей, соответственно располагать

свои программы во времени: детям и пожилым—днем, студентам и работающим—вечером. Показывать параллельно игровое и неигровое кино. И, что очень важно, давать возможность встречи с создателями фильмов и обсуждения. Это существовало в киноклубах, хотя киноклубы были одновременно и всеядными и снобистскими. Но надо отдать им должное, они позволили выжить такому кино, которое иначе бы не выжило. Музей кино наследует традицию киноклубов, но он дает и немножко другую ориентацию, нежели это делали они, исходившие исключительно из своих сложившихся интересов и настроений. Музей же не то что бы навязывает публике, он предлагает ей посмотреть что-то, чего она еще, возможно, не знает. Киноклубы выщипывали изюм, выхватывали шедевры. У них, по сути, не было никакой системы, кроме критерия резонанса, который определенным образом влиял на киноклубовское мышление. Получил фильм премию в Каннах, значит надо обязательно посмотреть его, причем, как можно скорее. Или запретили картину, стало быть, надо сделать все, чтобы ее увидеть... Музейная же синематека работает, как всякий музей—Музей им. Пушкина, Третьяковка, Русский музей или Лувр. Если, скажем, пушкинский Музей предлагает выставку Рембрандта, то не потому, что все одержимы Рембрандтом. Вы считаете, что знаете Рембрандта, видели пять портретов. Но оказывается, что этого мало. Вы должны еще увидеть рембрандтовские иллюстрации к Библии. И тогда у вас возникает другой взгляд на Рембрандта или на Библию. Синематечные программы—та же экспозиция, но экспозиция экранная, т.е. ее экспонаты—фильмы, и в этом состоит некоторая сложность ее работы. Представьте себе, человек пришел в выходной день в художественный музей. У него на это выделено три часа времени. Перед ним гигантская выставка, временная или постоянная. И он ходит по ней, по своему усмотрению распределяя время. Скользнул взглядом по Ренуару, застрял на Ван Гоге. Пробежал быстрым шагом мимо Матисса, или постоял полчаса у какого-то полотна. В случае чего он придет в другой день и посмотрит остальное. С кино так не получается. Это особенность музея кино. Кинопроизведение требует времени. Как в консерватории. Консерватория тоже в каком-то смысле музей. Ты должен прослушать музыку от начала до конца, как полагается. И фильм нужно смотреть с начала до конца, и ты должен потратить на него полтора-два часа. А если тебе нужно сделать ретроспективу, ты должен заставить человека приходить в течение недели, или в течение месяца, или в течение года, чтобы увидеть фильмы одного режиссера или одной национальной кинематографии. Это имеет свой плюс и свой минус. Публика приваживается к музею кино, и есть фанаты, которые уже не мыслят своей жизни без постоянного хождения в музей кино, потому что они знают, что надо посмотреть.

Почему, тем не менее, не киноклуб, а именно музейная синематека? Она структурирует показы, выстраивает их в некую концептуальную систему. У той или иной программы есть, если хотите, автор-составитель, свой куратор, подобно системе кураторства на художественных выставках. Там специалисты-искусствоведы, а у нас—киноведы. Мы должны воспитывать киноведов, которые могут быть кураторами программ. Если Евгений Марголит строит программу «Новости из прошлого», вынимая незаслуженно

забытое кино, он его проецирует на какой-то фон, который мы все хорошо знаем. Вот есть у нас, к примеру, устоявшаяся, академическая картина советского кино 30-х годов, а Марголит нам говорит: «Да, но вы еще не учли Андриевского! И вы еще не знаете, кто такой Гендельштейн». Понятно, что это *второй* этаж. Но его нужно знать. Рядом с тем, что мы хорошо знаем, есть еще такие вещи, которые надо проходить в прямом смысле. Сейчас этнографы предлагают нам сделать программу «Кино как орудие этнографического исследования культуры». Культуры в широком смысле слова. Принцип в том, чтобы пройти по целине и увидеть, как кино может аутентично передать эту культуру, что оно фиксирует, а что не может фиксировать. Можем ли мы сказать о том, что «Нанук с Севера» — это картинка жизни эскимосов? Для меня это фантастика, придуманная Флаэрти. Может быть и такая программа. Для этого нужен куратор-этнограф, а не киновед. А есть масса исторических тем. Мы попробовали, например, развернуть цикл «Мифология Москвы», показали не только фильмы разных эпох о Москве (20-е годы, 30-е и т.д.), но и хранящийся в Красногорском киноархиве редкий материал, который был отсеян при монтаже, либо режиссером, либо цензурой. Там оказались потрясающие вещи. Даже академик Сигурд Оттович Шмидт пришел посмотреть. Фантастический материал, который никогда не показывался публично. Кадры, когда взрывают церкви, и показано, как дрель входит во фреску? Мы знаем, что в 20-е годы разрушали церкви. Но видеть это своими глазами! На поверхность вдруг выносятся немонтированный сырой материал, который для меня уже не только часть истории кино, но и часть культуры, и часть общей истории. Вот функция музейной синематеки, ориентированной не только на изучение кино. Но через кино чего-то другого. Синематека ориентирована, как выясняется, не только на кинообразование и кинопросвещение, но имеет еще аспекты этнографические, исторические. Кино как материал других дисциплин. Гуманитарных и, может быть, не только гуманитарных. Таким образом, музейная синематека является социальной институцией, вовсе не только делом внутрикинематографическим, и в ней должны быть заинтересованы все, начиная от градоначальника (как выглядела Москва, и где сохраняется последний предел, где ее можно разрушать, а где ее дальше разрушать нельзя) и кончая историками и этнографами.

Этнографы предлагают нам сейчас программу «Полярный круг». Мы ее уже два года обсуждаем. Безумно интересно. Есть цивилизации, расположенные по широтам. Это канадские эскимосы, это Лапландия, это наши чукчи. У которых определенный уклад жизни, определенная степень выживания в этих широтах. И появились фильмы о них, снятые не только заезжими путешественниками, но самими аборигенами. Канадские эскимосы стали делать фильмы про себя. Очень интересно. И это не единственный случай обретения самосознания через кинематограф. Я случайно увидел в Торонто фильм, сделанный канадскими эскимосами, о том, как американцы хотят затопить места их обитания, поставить на реке какую-то электростанцию, которая будет через всю Канаду тянуть в Нью-Йорк ток, снабжать его относительно дешевой электроэнергией. Но река в этом случае разольется и затопит места, где кочуют эти самые эскимосы, которые, между прочим,

довольно прилично живут по сравнению с другими северными народами. Так вот эти эскимосы устроили процесс протеста против Нью-Йорка. Сначала у своего парламента митинговали, потом поехали в Нью-Йорк и там устроили потрясающий праздник со всеми эскимосскими обычаями и шаманами—праздник протеста против мультинациональных компаний, обрекающих их на гибель и оскудение. В фильме они пытаются объяснить, почему им нужно жить именно здесь, где жили их предки, а не там, где дуют другие ветры, не там, куда не плавают нерпы. Это и нам напоминая—о том, что мы сделали с нашими чукчами, как мы, переселив их из чумов, якобы цивилизовав этих людей, обрекли их на то, что они вымирают.

Я сейчас говорю о том, что можно сделать в Музее. Мы с Кирси уже договорились сделать фестиваль-семинар северных народов 60-й параллели. Это и кино, которое у них, но это и они сами через кино. И это тоже функция Музея кино, потому что нет другого места, где это можно провести. Конечно, это может сделать Музей этнографии, но только в одном, чисто этнографическом аспекте. Однако именно Музей кино способен привлечь к этому внимание кинематографистов, внимание телевизионщиков, чтобы они направили туда экспедиции и снимали там. И чтобы там зародилось и развивалось свое кино—как форма самосознания. В этом смысле музей кино подобен научному институту. Да, он, конечно, нацелен на сохранение кинокультуры, на кинообразование, на просвещение, но также на актуализацию всех без исключения функций кино, в том числе и телевизионного. И они, эти функции, должны быть непременно включены в программирование музейной синематеки.

Конечно, синематечная деятельность Музея должна проходить рядом с фондами, рядом с экспозицией, на них опираться. Да, желательно, чтобы это было в одном помещении, но не обязательно. Бывает, что это невозможно чисто технически: нет такого здания. Тут я готов идти на некоторые компромиссы, говоря: экспозиционная часть музея и фонды должны быть единым комплексом, а синематека может быть и в другом месте. Но в идеале это должен быть, конечно, единый музейный комплекс, где все три части сосуществуют и взаимно дополняют друг друга.

—Это и возможности Музея расширяет.

—Ну, естественно! Все плюсы понятны. Больше того! Когда мы продумывали музейную синематеку как систему залов, мы представили себе, что при этом нужно иметь? Нужно иметь зал для временных выставок, которые дают возможность синематечную программу оттенить и, если хотите, материализовать—то, о чем я говорил в самом начале. Здесь понадобится художник, он сконструирует экспозицию, которая дополнит проводимую в Музее ретроспективу, подобно той выставке, которая сопровождала у нас ретроспективу Анджея Вайды. Наши зрители часто не хотят сразу расходиться и долго разговаривают о фильме в коридоре. Организовать для этого соответствующее пространство—по-моему, абсолютно правильный принцип... Тут может быть и интернет-кафе, где зрители, заинтересовавшись фильмом, могут после просмотра сесть, заказать себе чашку кофе и тотчас же узнать, какие материалы есть в Интернете или в музейной базе данных об этом режиссере, об этом фильме, о произведении, по которому он снят.

Можно помочь им выбрать то, что нужно. Это уже наша задача. Можно в программке, которую мы выпускаем, посоветовать, чтобы обратили внимание на публикацию в журнале «Киноведческие записки», в «Кайе дю Синема» или в каком-то другом издании, где об этом написано. По старому ли кино, по новому ли кино. Что естественно просится при музейной синематеке, это—библиотека. Библиотека должна быть и при фондах, потому что там она крайне необходима, но она также должна быть и при синематеке. В Москве вообще нет Центральной общедоступной кинобиблиотеки, где было бы собрано все, или почти все, что пишется о кино. Есть приличное собрание книг и периодики в Институте киноискусства, есть хорошая библиотека во ВГИКе, плюс материалы, хранящиеся там в научных кабинетах, есть библиотека Союза кинематографистов, наконец, есть библиотека у нас. Но это все разрозненные островки. Да и в основном закрытые для широкого доступа. А должна быть библиотека, куда любой человек пришел бы, зная, что он здесь может получить книгу или журнал, которые ему нужны, при этом он может заказать чашку кофе или стакан сока или даже пообедать. Ему должно быть здесь уютно и удобно.

Итак, совершенно очевидно, что синематека должна иметь при себе библиотеку, выставочный зал для сменных выставок и, желательно, интернет-кафе. Вдобавок небольшой книжный магазин с литературой о кино. Это непременно. Можно придумать еще кучу всякого рода вещей для синематической деятельности, но важно понять, кто это все соединит в осмысленное целое. Нам остро необходимо воспитывать ребят, которые бы умели программировать.

Программер—отдельная профессия внутри киноведения. Каждая программа—это определенное сечение всей толщи кинематографа. Следовательно, нужны специалисты, которые обладают достаточными знаниями, чтобы это делать. Пора всерьез задуматься о том, как готовить из молодых киноведов квалифицированных программеров, которые бы не только хорошо знали историю кино, но понимали кинематограф как совокупность разных линий и этажей, умели держать всю картину его развития в голове. Но где найти таких универсалов, чтобы они обладали гигантским объемом информации, хорошо знали кино европейское, кино дальневосточное, латиноамериканское и т.д., и т.д., и могли бы это как-то соотносить? А в умении связывать и соотносить и состоит искусство программирования. Конечно, редко кто может соединять в себе все эти знания и умения. Как правило, программированием занимается группа специалистов. Сегодня это одна из самых востребованных киноведческих специальностей. Квалифицированный программер необходим не только киномузею или кинофестивалям, которые сейчас плодятся, но также телевидению—если кинопоказ на телеканале по-настоящему программировать, а не просто хаотично разбрасывать фильмы по эфирной сетке. Да даже тем фирмам, которые тиражируют фильмы на DVD и видекассетах. Их репертуар тоже нуждается в квалифицированной разработке и экспертизе. Между прочим, работа программера—одна из самых высокооплачиваемых во всем мире. Программер крупного кинофестиваля—а составление музейных программ похоже на фестивальное программирование—оплачивается так же, как директор фес-

тиваля. Это только у нас, в Музее, он получает за свою работу 1200 рублей, и другого бюджетное финансирование не предусматривает.

Музейный программист должен обладать не только творческим взглядом по отношению к прошлому, но также чутьем на новое, оперировать интернетовской информацией, уметь вылавливать нужное, заказывать фильмы, обсуждая программы с культурными центрами, с посольствами. Посольства будут навязывать то, что они уже купили, и то, что хорошо, как им кажется, представляет их страну. У меня с Израилем возникают время от времени конфликты. Они говорят: «Нет, этот фильм мы не будем показывать, потому что он плохо представляет Израиль, это будет способствовать антисемитизму». А я им говорю: «Чем больше сладких фильмов вы будете показывать, тем больше будет расти антисемитизм. У людей реакция на мармелад на экране. А это фильмы критические. Они представляют нам реальную страну». Посольства исходят из своей логики. Иногда они говорят: «невозможно», а иногда говорят: «возможно». Ты должен знать, что запрашиваешь. И, возможно, рисковать, утверждая, что музейный зритель будет это смотреть. Ты можешь и ошибиться.

Я говорил о синематеке, существующей в виде мультиплекса из четырех-пяти залов. А можно ли представить себе *рассредоточенную* синематеку? Думаю, что да. Например, нашу программу «Школа зрения» сам Бог велел показывать в ГМИИ им. Пушкина: фильмы о живописи, о культуре народов и т.д. Это началось с выставки «Москва-Берлин», включавшей и кино. Было поставлено несколько мониторов, на которых шли фрагменты из фильмов. Я считаю, что Музей кино может иметь либо партнеров, либо филиалы в других музеях. Например, у нас есть программа «КЛИО: кино, личность, история, искусство». Уверен, что это программа для Исторического Музея, который начал сейчас показывать кино, но делает это пока не очень системно. Синематечная деятельность может идти в других музеях— в Музее Бахрушина, в Музее музыкальной культуры... в Музее Тимирязева, в Музее этнографии. Неважно, является ли это частью Киномuzeя, или кино будет постепенно перетекать туда, и музеи сами заведут свои киноотделы—это их право. Кстати, те же самые программисты, которых мы должны готовить, могут быть востребованы и здесь. Так или иначе, музеи нужно к этому готовить. Внушать им: у вас, в ваших экспозициях не хватает кино. В виде ли отдельного зала, в виде ли мониторов, размещенных в залах. Уже многие музеи стали вводить мониторы. Я недавно был в Перми, говорил с директором их замечательной галереи, и она позавидовала тому, что мы смотрим. Я сказал: пожалуйста, заведите при галерее свою синематеку, мы будем вам давать кассеты и фильмы... Так или иначе, культура кино внутри традиционного музея имеет потенциал, и я думаю, что наша синематека, так же, как и наша экспозиция, приучат другие музеи, что кино можно и нужно использовать для своих задач.

—*А кроме того, вероятно, возможен взаимобмен. Музей кино им фильмы и материалы из своих фондов для конкретных выставок, а те, в свою очередь, давали бы что-то из своих запасников для выставок в вашем музее.*

—Да, естественным образом возник бы этакий пинг-понг.
—*И сложилось бы единое музейное дело в России.*
—Естественно!.. Почему я и говорю, что синематическая деятельность Музея на самом деле имеет потенциал развития—и коммерческий, и культурный. Она приучает другие музеи мыслить кинематографическими образами.

Экспозиция

В самом начале перестройки, когда Музей кино еще был частью Киноцентра, Леонид Мурса вызывает меня к себе и говорит: «Наум, мой приятель стал директором Центрального парка Культуры и Отдыха имени Горького. У них там стоит заброшенное здание в виде шестеренки, которое построил Жолтовский для первой сельхозвыставки 1923 года. Оно объявлено памятником архитектуры, но, по сути, никому не нужно. Сейчас там какие-то склады. Может, какую-нибудь музейную экспозицию в нем развернуть?» Я пошел посмотреть. Типичная индустриальная шестеренка, но построенная в кирпиче, а не в дереве, поскольку архитектором был как-никак академик Жолтовский, а не конструктивист Мельников, который вынужден был строить в дереве. На кирпичном целлобате стоит символ индустриализации—шестеренка: шесть лучей. Я неделю раздумывал и сделал план, который, к сожалению, Мурса отверг, а то у нас уже был бы отдельный Музей кино. Хотя, может, это здание снесли бы раньше, не знаю. По плану, который я тогда придумал, один луч отводился под фонды, а в остальных пяти я предложил дать пять срезов истории кино, которые предполагают разные типы экспонирования, разный подход к кинематографу. Пять разных экспозиций одного музея.

Первая... Что людям интереснее всего? Людям интересно *производство* кино: как делается фильм. Не правда ли? Это интересно детям, это интересно взрослым. И вот в одном луче я предложил сделать модель киностудии. На съемки людей не пускают, они только путаются под ногами, а тут пожалуйста—происходит как бы знакомство со студией. Люди заглядывают в павильоны, в монтажную... Тогда еще не было видео. Теперь же с его помощью можно очень легко имитировать весь производственный процесс. А тогда мы предполагали экраны с механиками, которые будут включать их в нужный момент. Таким образом, человек проходил бы все этапы создания фильма: от продюсера или, как тогда его называли, директора производства, через сценарный отдел, режиссерский кабинет, операторский цех, через художника, гримера, костюмера. Дальше павильоны, потом монтажная, озвучание и—выход фильма с рекламой. Предлагалось сочетать подлинные вещи и систему экранов. Это можно представить себе, как сеанс: сидят люди, и им включают сначала рассказ о процессе создания фильма, это, может быть, скучно. А вот прикосновение к подлинной вещи, и все как бы оживает. Это то, на чем построен музей Анри Ланглуа, где фетишистский, религиозный момент очень важен. Мы показываем, предположим, конторку, за которой сидел Моисей Дмитриевич Алейников, где он принимал посетителей. Мы рассказываем, к примеру, о «Межрабпоме», о Михине, о Ханжонкове. Берем разных хозяев. И вот представим себе систему жидкокристаллических экранов—будто проре-

заны окна. Но это не вид из окна на нынешнюю улицу, а выход в другую эпоху. Вы можете включить любую—с помощью кинохроники. Вот вам 1910-е годы, потом 20-е. Та же Москва, только время за окном сменилось.

Первый рассказ о том, как планируется фильм, как принимается заявка, потом рассказ о сценаристах. Люди могут увидеть, как рождается эпизод. Можно делать специальные экспоролики, которые представили бы процесс рождения сценария примерно так, как сделал это в свое время Бонди, изучавший рукописи Пушкина и показавший нам, как рождается стихотворение. Это вообще серьезная проблема: как рассказать о сценаристах. Трудно, но можно. У нас в музее хранится, например, пишущая машинка Надежды Кожушанной, хранятся подлинные вещи, принадлежавшие Евгению Иосифовичу Габриловичу. Вставляется другой диск, и ты рассказываешь о другом человеке. И на другом языке, в зависимости от того, какая пришла группа—дети или взрослые.

Затем следует рассказ о режиссерах. Мы видим, как режиссер принимает актеров, как он репетирует, каким образом организует съемку... У нас же огромное количество фильмов, где сняты все великие режиссеры мира. И Орсон Уэллс, и Эйзенштейн. Кого только нет! Мы видим, как Абель Ганс снимает «Наполеона» или Вася Пичул—«Маленькую Веру». Переходим к операторскому цеху. Вот камера. Выбор объектива, установка кадра, размещение света. Свет гаснет, зажигается другая. Мы видим, как меняется световой рисунок... Затем вы наблюдаете работу художника, видите, как планируется и строится декорация, как делается костюм. Так вы доходите до павильона. Если бы нам отдали (как одно время предполагалось) здание у Киевского вокзала, где была кинофабрика Ермольева, мы бы знали, как ее представить. В еще существующем павильоне можно было бы восстановить декорацию Рабиновича для «Аэлиты», которая там снималась—по эскизам, по фильму.

На той же системе экранов можно было бы развернуть тему космоса. Вот начало нашего представления о космосе, вот здесь павильон, где начинается съемка. И—кадры съемок разных фильмов: «Космической одиссеи. 2001 год» Кубрика, «Соляриса» Тарковского. Здесь можно выставлять эскизы и заготовки—все, что необходимо для съемок.

Затем монтаж. Тут можно включить маленькую интерактивную игру: чтобы люди могли создать другой порядок. Для этого даже не нужна сложная техника. Нечто подобное мы попробовали сделать в Дюссельдорфе. На стене были расклеены кадры «Встречи с эскадрой» из «Потемкина», а последние двенадцать кадров были на гвоздиках, съемные. И мы предложили людям самим определить их порядок. А за углом, на торце, был эйзенштейновский вариант. Люди могли навесить эти кадрики на картонку по-своему, а потом посмотреть, как это сделал Эйзенштейн. И что вы думаете? Люди стояли и по двадцать раз перекладывали все картинки.

Придумать можно очень много. И дать человеку выбрать. Пойдет ли он этим путем, проходя этап за этапом процесс создания фильма, или где-то задержится и свернет в сторону. Рядом с этим мейнстримом, так это назывем,—экспозиции, организованные по иному сценарию. Предположим, в операторском цехе стоят кинокамеры. Разные. И даже та (или похожая на нее), которой снимали такой-то классический фильм.

Мы придумали очень смешную вещь, но до сих пор не можем ее сделать: *сны, которые сняты камерам*. Нужно было бы подвесить экранчики над камерами, где идут кадры, которые были сняты этой или точно такой же камерой. Тогда камера становится уже не просто техникой. «Сны» кинокамеры, дополненные материалами об операторах, которые эти кадры снимали, могут быть собраны в каталог. Его можно будет приобрести на DVD и унести домой. И это окупает всю экспозицию. И те маленькие фильмики, экспоролики, которые мы намонтировали для экскурсии, собраны на диске, их даже гораздо больше, потому что человек не успевает все посмотреть во время экскурсии, но дома он может включить и посмотреть больше, чем он видел в Музее...

Итак, первая экспозиция: как делается кино.

Другое крыло нашей шестеренки: история кино. Как кино становится искусством, как оно обогащается. Классическая историческая перспектива: от Люмьера до наших дней. Крупнейшие режиссеры, открытия в области эстетики... Люди переходят из дореволюционного кино в двадцатые годы, в авангард, в тридцатые годы. Это классический тип музейной экспозиции. И тут тоже много чего можно выставить. Эскизы, рисунки, рукописи, портреты творцов. Все дается в исторической последовательности: люди постигают, как развивалось отечественное кино. Впрочем, это может быть и мировое. Историческую последовательность—вот вам военное кино, вот послевоенное и т.д.—можно дополнить параллелями. К примеру, системой звезд. Вот вам Любовь Петровна Орлова, а вот в это же время Марлен Дитрих или Марика Рёкк.

Третий луч: это история человечества в XX веке, запечатленная кинематографом. Я однажды предложил японцам очень сложную, надо сказать, систему. Впрочем, сложную для нас—для японцев она несложная. У них есть огромные просветные экраны, которые работают, как фрески. Через них можно войти, скажем, в двадцатые годы. События 20-х годов в документальных кадрах. Но впереди—мониторы, на которых люди, в это время жившие. Ты можешь увидеть Эйнштейна, дающего интервью, ты можешь посмотреть, что происходит в это время в обыкновенной семье. Историческая фреска и конкретные, знаменитые или обыкновенные люди, они рассказывают о своей жизни. У посетителя наушники, и он сам выбирает себе звук: либо того события, что на исторической фреске, либо эти конкретные человеческие монологи. На большом экране речь Гитлера на нюрнбергском стадионе—в это же время у нас, к примеру, ОСОАВИАХИМ, и в это же самое время американцы запускают гёрлс, которые танцуют. Такая вот картина мира. И в это время что-то происходит на маленьких экранах. Люди проходят через XX век, отраженный кинематографом. Это история человечества и одновременно история документального кино.

Четвертый луч: кинематограф как телескоп и микроскоп. Это наше научно-популярное кино, культурфильмы и т.д. То, что люди практически не могут увидеть, но кино дает им эту возможность. Это ковер-самолет, который переносит в другие страны. Это подводный мир, который открыл Кусто. Или потрясающие космические съемки. Восхождение на Тянь-Шань, откуда путешественник Шнейдеров впервые снимает панораму. Это расцветание цветка и жизнь клетки. Это теория относительности, представленная наглядно. Здесь кинематограф предстает в ином качестве—как новое ору-

дие познания мира. Представляете, какой стимул здесь для ребят, которые интересуются наукой? Тут можно увидеть великих ученых и поговорить с ними. Вообще это можно было бы развернуть в едином пространстве, не деля его на комнаты и залы, а сделать одну комплексную экспозицию с тропинкой, этаким движущимся тротуаром или лифтом. Ты поднимаешься в космос, опускаешься в подводный мир, переходишь в лабораторию физика. Всюду расположены экраны, погружающие тебя в другой мир. Эта функция кино сейчас существует только в прикладном значении и, кстати, имеет огромный потенциал. На этом работает целый телеканал «Дискавери».

Пятый луч: анимационное кино. Сюда приходят дети с родителями. Они могут купить себе маски рисованных персонажей. Девочка покупает себе зайчика, а мама становится волком. Не Диснейленд, а просто такой аттракцион, который запомнится детям на всю жизнь. Посредством огромных экранов люди входят в рисованный, кукольный мир. Я как-то говорил с мультипликаторами об этом, у них глазки загорелись.

И, наконец, последнее. То, что мы называем «Дом Мастера». Экспозиционные залы, посвященные тому или иному творцу. Мир Эйзенштейна. Мир Ромма. Мир Ренуара. Или какого-нибудь кинооператора. Индивидуальные сменные и постоянные выставки. Постоянная экспозиция, посвященная Эйзенштейну. Здесь тоже можно много интересного придумать. Всем же хочется войти внутрь мемориального кабинета Смоленской. Хорошо, у нас привилегия, мы вошли, а публику не пустишь. И вот мы придумали, как сделаем эту эйзеновскую анфиладу. Мы можем сделать детскую, можем восстановить комнату на Чистых Прудах. Или сделать условный отель. Напоминание о том, что Эйзен путешествует по Мексике, по Америке. Выставка может строиться в данном случае по принципу зеркального отражения. Вот у нас комната 20-х годов, вот квартира на Путьихе, а здесь—экспозиция того, что Эйзен делал в это время. Мы можем показать рисунки, кадры фильмов и все такое. Компьютер позволит прикоснуться к любой книге, к любой картинке. Вот гравюра Пиранези, и компьютер тебе расскажет, почему Эйзен купил Пиранези, каким образом Пиранези входит в «Пафос» или как это отразилось в его фильмах.

Одним словом, перед посетителем музея разворачивается целое действо. Поистине театр—вещей и экрана. Дорого? Наверное. Но это абсолютно окупается!

—*А временные выставки?.. Где будут они?*

—Естественно, должно быть предусмотрено пространство для временных выставок—тематических или персональных. Да и в любом отсеке могут быть временные экспозиции, уточняющие, расширяющие основной рассказ.

—*Что-нибудь из этих идей реализовано где-нибудь в мире? Скажем, в роскошном берлинском Музее?..*

—В берлинском музее представлена фактически синхронная история Германии и кино. Там очень много хороших придумок. И, конечно, замечательное технологическое решение.

Во Франкфурте—иначе. Там в центре—модель кинопроизводства. Немного про режиссеров, немного про художников. Стоят декорации. Экспонированы костюмы. Словом, все, что у них в фонде.

В мюнхенском Музее кино вообще нет своей экспозиции. У них маленькие фонды. И главное там—само кино. Синематечный принцип, в отличие от Франкфурта и Берлина, где потрясающие фонды. Они тратят на это миллионы марок, получая из федерального и муниципального бюджетов, а также пожертвования благотворительных фондов.

В Париже у Ланглуа, когда эта экспозиция помещалась еще в Музее Человека во дворце Шайо, она была собранием знаковых вещей и через них представляла историю кино—от изобретения перфорированной пленки и фоторужья Маре и Мейбриджа вплоть до раритетов, которые ему дарили в последние годы. Там была декорация «Калигари», восстановленная самими художниками фильма, была модель студии Мельеса в Монтрё. Это такой фетишистский, я бы сказал, принцип.

У американцев в Нью-Йорке главная тема—влияние кино на промышленность. По Энди Уорхолу: консервные банки, майки с эмблемами кино, с портретами кинозвезд. Плюс сменные выставки.

В Японии в Музее Дзibuри имитируется мастерская художника. Кстати, там развешаны норштейновские рисунки. А кроме того, там дети могут подойти к компьютеру и рисовать. Еще есть различные игровые установки, и дети могут залезать в каких-то огромных насекомых...

—В Берлине на Потсдамеритрассе такое тоже есть.

—Да, в берлинском музее существует сразу несколько моделей...

—А предусматриваете ли вы возможное партнерство с киномузеями мира, подобно тому, как сотрудничают, временно обмениваются экспонатами художественные музеи?

—Ну, конечно! Я, например, мечтаю о том, что, если когда-нибудь у нас все-таки будет музей со своими экспозиционными площадями, мы вместе с венграми устроим выставку декорации и костюма, поскольку венгерская школа в этой области—одна из самых серьезных в Европе. Я бы тогда обратился с просьбой к Иштвану Сабо привезти в Москву исторические костюмы к его фильмам «Мефисто», «Полковник Редль», «Хануссен» и другим, где выразительно и достоверно представлен австро-венгерский мир. Надо сказать, что у каждой страны своя традиция документировать историю. То, что мы видим в фильмах Сабо, решительно отличается от того образа Австро-Венгрии, который дает, например, Голливуд. У Штрогейма так, у Теренса—по-другому. А Сабо это чувствует изнутри австро-венгерской культуры. Между прочим, когда он в Лейпцигской опере ставил «Отелло», он сильно ругался на немецких художников. Я в тот год был в Лейпциге, и он мне жаловался: и костюмы не те, и декорации не те. Я ему говорю: «Иштван, у тебя просто другое начало. Ты от них требуешь то, что естественно в Будапеште. У немцев с их уже таким отстраненным, более брехтовским, что ли, началом проявляется склонность к обобщению. От Байрейта они уже вот как устали...» А Иштван выстраивает очень достоверный мир—в том же «Хануссене», например. Он делает очень просеянный и довольно рафинированный, но чрезвычайно правдоподобный мир той Австро-Венгрии, которая отличается от того, что делал Офюльс, от того, что делал Штрогейм. И вот у меня появилась такая странная идея. Попробовать показать—на экране и в экспозиции,—как меняется австро-венгерский мир от страны и от эпохи.

—Ну, тогда и наша «Сильва» подойдет...

—А что? Между прочим, должен вам сказать, что наша «Сильва» режиссера Ивановского—не худшая «Сильва» в мире. Она очень русская. И в отношении Австро-Венгрии у нее довольно скептический и сатирический взгляд—кстати, близкий к чешскому. По-моему, Гашек определил наше представление об Австро-Венгрии гораздо больше, чем, скажем, Йозеф Рот или кто-то другой из австрийских писателей. У нас свое представление об Австро-Венгрии.

—А гастрольные выставки? Какой-нибудь музей в гостях у Музея кино со своей выставкой. Это предполагается?

—Конечно!.. Вот центр Помпиду приглашает, например, фирму «Парамаунт», и та привозит им свои сокровища. Центр Помпиду устраивает грандиозную выставку: там и игровое пространство, и рисунки Эйзенштейна, и костюмы Висконти. Я видел потрясающий каталог. Знаете, что они сделали? Данило Донати, который, слава богу, сохранил все костюмы Висконти, после смерти режиссера развернул выставку. Были представлены костюмы, начиная от «Senso» и кончая последним фильмом. Причем, хитро сделали. Где-то они образовали однородные группы, взяв из одного фильма женский и мужской костюмы. А где-то перемешали эпохи костюмами из разных фильмов. И получился безумной красоты зал, заполненный этими говорящими костюмами.

Возвращаясь к общему проекту Музея кино... Как вы понимаете, я ничего радикально нового не придумал. Кусочки того, что нафантазировал я, можно найти везде. Сделать же комплексный музей, наверное, безумно дорого. Дорого даже для Америки. Хотя кто знает! Может быть, дорого, а может быть—нет. Современные технологии наверняка могут легко реализовать какие-то, на вид сложные, вещи.

В чем еще состоит идея? Оглядываясь назад, в историю кино, нужно одновременно смотреть и вперед. Музей является не только отражением былого, но и прогностикой. Он должен работать с компаниями, которые производят новейшее кино- и видеооборудование. Для них это возможность демонстрации новейших разработок, запускаемых в серию: экранов, проекторов, DVD-плееров и т.д. Сейчас они снимают плохие павильоны в экспоцентре, платя гигантские деньги за аренду, и в течение двух недель демонстрируют свои новейшие разработки, а потом распродают их по дешевке. И в качестве демонстрационного материала у них там виды горы Фудзи, новые модели японских автомобилей, моды, или прогулка по Японии—красивые картинки. Я понимаю, им все равно, что показывать, главное—чем ты показываешь, на каких носителях. Вот и можно было бы, к взаимному интересу, соединить: их новейшее оборудование и наше содержательное наполнение. При этом музей обретает еще одну тему: перспективу развития кинотеатра, даже, может быть, видео-театра, съемочной аппаратуры, теперь уже цифровой, и вообще разнообразных репрезентационных технологий. Тогда эти компании были бы заинтересованы обновлять экспозицию своими новейшими разработками, которая для них—лучшая форма рекламы. Это могут японские компании, это может быть «Филипс» или какая-нибудь американская фирма.

Разумеется, это дело требует хорошего менеджмента, требует консолидации усилий. Но в любом случае такого рода взгляд в будущее важен.

Что из этого, что я сейчас рассказал, опираясь на давний проект со зданием-шестеренкой, сохраняет практический смысл? Конечно, не обязательно строить новую «шестеренку», подобную той, что построил Жолтовский. Это было сейчас наивно. Этаким псевдоконструктивизм... Можно представить себе все описанные мною блоки в едином параллелепипеде, с разными входами, чтобы человек сразу попадал в свой блок. Должен сказать, что бывает такое архитектурное решение, где все блоки размещаются друг над другом, и, поднимаясь на другой этаж, ты еще раз оглядываешь то, что только что посмотрел—самое основное. Если принять такую, вертикальную, разверстку, то на первом этаже должны быть кинозалы, чтобы было удобно всем, включая пожилых людей и инвалидов. Здесь же должна быть анимация для детей. Здесь же, предположим, библиотека и прочее. А второй этаж (он представляет собой надстройку) займет киностудия. Сюда войдет история кино. На третьем этаже будет другой аспект. Главное, чтобы на каждом этаже были взаимосвязанные блоки.

—А издательский комплекс?.. Издание большого музейного каталога. Издание информационных материалов к ретроспективам. Издание книг. Хорошо бы иметь, между прочим, и свою маленькую типографию, которая бы печатала как минимум музейные программы, информационные материалы, открытки.

—И не только типография нужна. Целесообразно было бы иметь и собственное производство DVD. И еще... Помимо издательского и производственного комплекса, необходим учебный. Что-то вроде киношколы. Во всяком случае, свои аудитории. Почему нет? По согласованному плану с учебными заведениями—со ВГИКом, с РГГУ, где с недавних пор также готовят киноведов, с факультетом журналистики МГУ, в учебном плане которого есть курс истории кино,—можно было бы непосредственно в Музее проводить занятия студентов этих вузов. А возможно, и учащихся некоторых средних школ, специализирующихся в области кино.

Я понимаю: план максималистский. Будем считать, что это предел, к которому надо стремиться. Пока же он нереальный.

—Нереальный по чему? По экономике?

—Ну, да. Это фантазия, которая в реальности может быть очень дорогой.

—Не скажите! Сегодня и не такие громоздкие проекты осуществляются. А ваши очень даже реален. А главное—нужен. Им вполне можно было бы заменить, к примеру, государственную программу по патриотическому воспитанию, на которую в федеральном бюджете запланированы немалые финансовые средства.

—Принципиально важно, что такой Музей может себя окупать. Нужен только разумный спонсор, который бы подсчитал все выгоды этого проекта.

Мамонтовка, август 2005