



Социокультурные функции синематек и киноархивов

В.С. Малышев

доктор искусствоведения,
кандидат экономических наук, профессор

В статье рассматриваются социокультурные принципы функционирования синематек и киноархивов в процессе эволюции киноархивного дела, главным образом, на примере истории ФИАФ, в идеологии и практической деятельности которой нашли отражение основные тенденции киноархивистики.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.067.2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

архив,
депозитарий
информации,
киноархив, сине-
матека,
фильмофонд,
художественно-
исторические
реликвии,
киноплёнка,
киноколлекции

Человеческое общество функционирует и развивается на основе исторической памяти — передаче социального опыта от одного поколения людей к другому поколению, то есть того, что в науке называют историей (историческим развитием). Таким образом, в каждый данный момент своего существования общество руководствуется не только результатами текущей социальной практики, но, прежде всего, непрерывно пополняемым архивом этой практики, сцепляющим между собой людские поколения, формирующим человеческую историю и не дающим прерваться культурной традиции.

Отсюда — фундаментальное значение архивных «банков данных» для нормального общественного развития. Подобные банки данных призваны накапливать и распространять в обществе информацию, необходимую для обеспечения коммуникации поколений, преемственности исторического опыта и, в конечном итоге, развития человеческой цивилизации — как на глобальном уровне, так и на уровне отдельного индивида. Иными словами, архивные банки данных создают общественное пространство информационного обмена, питающее человеческую коммуникацию в историческом времени, человеческую коммуникацию как историю.

Вместе с тем, сам процесс развития человеческой цивилизации предопределил наличие двух типов информации или двух типов сообщений, из которых могут быть сформированы глобальные банки данных. Так, если к первому типу относятся сообщения (семантические структуры, тексты), предполагающие рационально-понятийный, интеллектуальный способ восприятия

(усвоения), то ко второму — сообщения, апеллирующие прежде всего к интуитивно-эмоциональной сфере воспринимающего субъекта. Нетрудно понять, что сущность сообщений второго типа наиболее адекватно выражает художественные тексты, или произведения искусства.

Исторически данная типология нашла непосредственное выражение в типологии самих банков данных, или депозитариев информации. Информация первого типа стала аккумулироваться в архивах, хранилищах эталонов и стандартов (палатах мер и весов), естественно-научных, исторических и научно-технических музеях, специализированных научных библиотеках. С другой стороны, библиотеки общего профиля стали самой распространенной формой хранения художественной литературы, а среди музеев повсеместное распространение получили художественные галереи, то есть собрания произведений живописи и скульптуры.

Способность выступать в качестве информационного медиума стала одним из главных факторов социальной востребованности фотографии и появившегося вскоре после нее кинематографа — способность тем более ценная для общества, что, в отличие от своих предшественников, фото и кино воспроизводили явление жизни в наиболее адекватной этому явлению форме. Кинематограф в этом смысле превзошел и фотографию, поскольку в отличие от последней — статичного «зеркала, наделенного памятью» (Кракауэр)¹, копировал событие не только в координатах пространства, но и в координатах времени. Информационная емкость кинематографического текста также превосходила аналогичный показатель всех его предшественников. «По сравнению с другими средствами массовой коммуникации, например, печатной страницей, кино обладает возможностью хранить и передавать больше информации, — писал М. Маклюэн. — За секунду оно изображает драматическую сцену или целостный ландшафт с человеческими фигурами, описать которые можно лишь на многих страницах»². Эволюция кинематографа и его социокультурных функций должна была необходимым образом стимулировать потребность в коллекционировании и хранении фильмов. Реальные, практические условия сохранности киноленты, а одновременно — ее виртуальную атрибуцию как художественно-исторической реликвии в системе общечеловеческих культурных ценностей мог дать только соответствующим образом организованный депозитарий — киноархив, синематека³, фильмофонд.

¹ Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности/ Пер. с англ. — М.: Искусство, 1974. С. 27.

² Маклюэн М. Кино. Мир киноленты // Киноведческие записки. № 31, 1996. С. 67.

³ Синематека — киноархив, предоставляющий фильмы из своих фондов для регулярных публичных показов. — Прим. авт.

Синематека и киноархив

Социокультурные процессы, характеризующиеся неуклонным возрастанием роли визуальной информации, приводят к росту количества национальных синематек и киноархивов.



Фильмохранилища
Британского
национального
киноархива

В отличие от традиционного архива, социокультурная функция синематеки не сводится только к обеспечению механизма исторической памяти. Традиционное назначение архива — хранить документы прошедшего времени с целью их использования в качестве юридического свидетельства или источника исторического знания. Для этих же целей существуют и киноархивы,

работающие исключительно с киноматериалами документального характера. Что же касается игрового кинофильма (или шире — кинодокумента, отвечающего критериям произведения искусства), то он, даже созданный много лет назад, продолжает оказывать эстетическое воздействие на зрителя. Соответственно, реализация эстетического потенциала сохраняемых кинопроизведений становится одной из принципиальных функций уже самого киноархива-синематеки, в силу чего в регламент его практической деятельности входят различные формы и способы демонстрации сохраняемой коллекции зрителю, прежде всего, публичные показы. Собирая фильмы как исторические источники и одновременно вводя их в социальный обиход как произведения искусства, киноархив-синематека по своей функциональной природе сближается с художественным музеем, объекты коллекции которого также выступают в обеих вышеупомянутых ипостасях. Не случайно, что слово «синематека» (в изначальном употреблении — «синематографотека») морфологически сходно и с «библиотекой», и с «пинакотекой» — терминами, используемыми как синонимы понятий «собрание произведений литературы» и «собрание произведений живописи» («художественная галерея»).

Однако функциональные аналогии с архивом и музеем также не являются исчерпывающими. Приобретя статус национального фильмофонда, синематека становится хранилищем эталонных версий (оригиналов) произведений киноискусства, созданных в данной стране или при ее участии. Подобные функции есть у книжной палаты и ее аналогов — учреждений, аккумулирующих в национальном масштабе эталонные (юридически верифици-

рованные) версии полиграфических изданий, произведений звукозаписи и т. д. Кроме того, подобно музею, библиотеке и традиционному архиву, архив-синематека органично выступает в роли научно-исследовательского центра и материальной основы для широкого спектра гуманитарных наук.

Вместе с тем, особая художественная природа кинофильма, специфика его восприятия зрителем не позволяет демонстрировать фильмы в форме постоянной экспозиции в зале музея или просматривать его, как книгу, в общем читальном зале библиотеки. Специфическим условием восприятия является проекция фильма на экран, требующая специального отдельного помещения (кинозала) или достаточно сложного технического устройства (монтажного стола) даже для ознакомления одного зрителя с одним фильмом⁴.

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

Принцип формирования киноколлекций

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

Несовершенство принципа селекционного накопления фильмов обуславливается прежде всего относительностью и подвижностью самих критериев оценки экранного материала, что, в свою очередь, связано с доминированием разнообразных функций фильма в различные периоды его потребления и восприятия. Так, развлекательный экранный шлягер представляет в глазах обще-

⁴ Просмотр фильма на видеокассете или лазерном диске в специальных кабинках, установленных в общем просмотровом зале, вполне может применяться (и применяется) в практике деятельности киноархивов, однако в этом все же следует видеть вынужденный компромисс. — Прим. авт.

ства наибольшую ценность в период его первого проката, затем он может быть предан забвению на несколько лет или даже десятилетий, а после «реанимирован» аудиторией как культовый или раритетный киноматериал. Точно так же фильм, почитаемый в некую эпоху при некоем тоталитарном режиме как шедевр исключительно из-за его пропагандистской ценности, может быть предан анафеме следующим поколением зрителей, но впоследствии обретет непреходящее значение как исторический документ, образец формальных решений или определенного художественного стиля, существенного для истории кинематографа и всей культуры в целом (лучшим подтверждением этому может служить судьба фильмов Лени Рифеншталь или Михаила Чиаурели).

На несовершенство селекционного принципа в формировании фильмотек указывал еще Кракауэр: «В своей заметке о принципах отбора фильмов, хранящихся в Библиотеке Конгресса, фильмограф Барбара Деминг развивает такую мысль: «Если даже знаешь... какие фильмы были самыми популярными, может оказаться, что, сохраняя их в первую очередь, ты сохраняешь одну и ту же грезу на целлулоиде... и теряешь другие грезы, которые не появились в самых популярных картинах больших мастеров, но запечатлены в более дешевых и менее знаменитых лентах»⁵.

Принцип «равенства и свободы всех фильмов» в рамках фильмотечной коллекции, провозглашенный в свое время А. Лантлуа, сохранил для мировой культуры не один десяток шедевров. Неудивительно, что роль киноархивов и задачу сохранения кинофонда лучше других осознали крупнейшие режиссеры мирового кино. «Без архивов и преданных своему делу архивистов большая часть наследия первого века кинематографа исчезла бы навсегда», — отмечал выдающийся британский кинорежиссер Ричард Аттенборо⁶. Не менее определенно высказался американец Мартин Скорсезе,

известный не только как режиссер с мировым именем, но и как энтузиаст и популяризатор архивного кино: «Мы доверяем спасение нашего кинонаследия мировым киноархивам, но мы все — постановщики фильмов, деятели киноиндустрии, архивисты и просто любители кино на всем земном шаре — должны неустанно поднимать и поддерживать планку общественного осознания категорической необходимости сохранения кинофонда»⁷.

⁵ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 17.

⁶ This Film Is Dangerous. P. IX.

⁷ Там же.

Целый грузовик непрокатных версий фильмов Чаплина — находка английских киноведов в студийных подвалах в 80-х гг. XX в.



Исторические этапы возникновения кинофондов



Дзига Ветров — автор выдающихся монтажных экспериментов

Первый, самый ранний этап развития мирового кинематографа (1895–1902 гг.) принято называть «ярмарочным» или «балаганным», что отнюдь не является просто метафорой. Как известно, основным местом демонстрации кинолент в то время являлись крупные ярмарки. Показываемые в ярмарочных павильонах ленты были довольно разнообразны — там присутствовали и хроникальные сюжеты, и примитивные инсценировки, и съемки

научных опытов, однако их социокультурная функция в принципе сводилась к аттракциону, в котором «медиум» (само техническое устройство, позволявшее демонстрировать изображения реальной жизни на целлулоидной пленке) представлял больший интерес, чем «месседж» — сообщение (т. е. изображение, картинка, сюжет). «На ярмарках фильмы заняли место рядом с икс-лучами, бородастыми женщинами, беспроводным телеграфом, аэрожирами», — писал один из крупнейших историков мирового кино Ж. Садуль⁸.

Пересмотр отношения к кинематографу и фильму начинается уже в первом десятилетии XX века. Количество снимаемых кинофильмов оборачивается резким повышением художественного и технического качества, развитием их социальных функций. «Кинематограф — это газета, школа и театр завтрашнего дня», — писал в это время один из служащих фирмы братьев Пате инженер Дюссо⁹.

Среди деятелей науки и культуры, ставших современниками зарождения кинематографа, кинофильм достаточно скоро получает признание как исторический источник, или историческая реликвия. В своей книге «Природа фильма» немецкий киновед Зигфрид Кракауэр приводит пророческие слова астронома и математика Джона Гершеля, еще до появления кинематографа предсказывавшего, что в будущем в распоряжении человечества появится «... живая и точная репродукция всего, что происходит в реальной жизни, — баталий, диспутов, публичных торжеств, кулачных расправ, которая будет передаваться из рук в руки каждому следующему поколению, вплоть до самого отдаленного»¹⁰. То же предположение, но уже в качестве научной концепции, основанной на изучении опыта первого десятилетия кинематографа, высказал на

⁸ Садуль Ж. История киноискусства до наших дней. — М.: Иностранная литература, 1957. С. 41.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1974. С. 53.



«Нетерпимость»
(1916), Д. Гриффит

¹¹ Магидов В.
Итоги кинемато-
графической
и научной
деятельности
В. Матушевского
в России // Пер.
Киноведческие
записки. № 43., 1994.
С. 268.

¹² Кракауэр З.
Психологическая
история немецкого
кино. От Калигари
до Гитлера / Пер.
с англ. — М.:
Искусство, 1977.
С. 31.

«Броненосец
Потемкин» (1925)
С. Эйзенштейн



исходе XIX столетия поляк Болеслав Матушевский, приравнявший кинофильм к такому же источнику исторической науки, как архивный документ или музейный экспонат¹¹.

Киноленты с кадрами, имеющими уникальную историческую ценность, начали демонстрироваться еще в ярмарочных балаганах. Хроникеры фирмы «Люмьер» запечатлевают в 1896 г. коронацию русского императора Николая II. Примерно в то же время в Америке снимаются эпизоды строительства Панамского канала, а

также фильм под названием «Выражения лица президента Вильсона». Несколько позднее сюжетами кинохроники становятся похороны Э. Золя и Олимпийские игры 1908 г. в Лондоне. Перед кинокамерой позируют кайзер Вильгельм II, Ллойд-Джордж и Клемансо, Лев Толстой, Бернард Шоу, Герберт Уэллс. Можно добавить, что с исторической точки зрения стали уникальными даже простые видовые киноленты, запечатлевшие городские площади, праздничные гуляния или военные парады того далекого времени.

Эпохой подлинного расцвета хроникального кино становится Первая мировая война, когда по обе стороны фронта появляются десятки съемочных групп, фиксирующих окопный быт, артиллерийские и воздушные дуэли, газовые атаки, военную технику, мирные переговоры и т. п. Однако, что не менее важно, война в полной мере раскрывает агитационно-пропагандистский потенциал фильма. Воюющие стороны уделяют особое внимание созданию агитационно-пропагандистских лент, которые демонстрируются и в тылу, и в расположении боевых ча-

стей, на фронте. Немецкий киновед Зигфрид Кракауэр упоминает, что сделанная в кайзеровской Германии «кинохроника... распространялась... в нейтральных странах,... а в придачу показывались пропагандистские фильмы, где статисты, переодетые в английские мундиры, сдавались до блесным немецким войскам»¹².

Именно в военное время в мировом кино начинает широко практиковаться купирование (изъятие кад-

ров) и перемонтаж кинолент, преимущественно хроникальных, с целью изменения их агитационно-пропагандистских акцентов. Эта же тенденция получает новый импульс в послереволюционной России, на почве чего рождаются новые средства и формы кинематографической образности (Э. Шуб, Д. Вертов). Впрочем, если быть исторически точным, то надо сказать, что первые опыты использования фильмотечного киноматериала появились еще в самом начале XX века. «Первая частная кинобиблиотека с набором киносюжетов была основана в первом десятилетии XX века неким Абрамом Стоуном в США, который начал покупать старые фильмы, в особенности те, где были запечатлены исторические события. Среди них были кадры инаугурации президента Мак-Кинли, много кадров с Теодором Рузвельтом, виды Нью-Йорка и изображения водеvilных звезд... Имелось большое количество фрагментов с прибывающими пароходами, взрывами, закатами, развалинами, парадами, животными, иностранными городами и сценами туземной жизни, благодаря которым любой режиссер мог укрепить слабый сценарий»¹³. Таким образом, фильм становится не только документальным свидетельством реальности, но и «строительным материалом» для новых экранных произведений.

Развитие игрового, или постановочного кинематографа приводит к тому, что заметно усложняются сюжеты, возводятся монументальные декорации, появляются первые знаменитые актеры, рождаются новаторские приемы съемки и монтажа. Все это вызывает новую вспышку зрительского интереса и, в свою очередь, отражается на росте прибылей, получаемых крупнейшими кинопромышленниками. «За исключением военного производства, — с гордостью писал Шарль Пате, — я не думаю, чтобы во Франции существовала отрасль промышленности, развитие которой происходило бы столь же быстро, как наша, и которая давала бы своим акционерам такие высокие дивиденды»¹⁴. Рост доходов позволяет увеличивать и постановочные расходы. По свидетельству Ж. Садуля, еще в начале первого десятилетия XX века (то есть более чем за десять лет до появления «Нетерпимости» Гриффита) С. Блэктон в США ставит фильмы с бюджетом в «несколько миллионов долларов»¹⁵, например «Жизнь Наполеона», для съемок которого в Европе закупались подлинные предметы обстановки наполеоновской эпохи. Понимая, что французский историк явно и беззастенчиво преувеличивает (по сегодняшним меркам — это чуть ли не бюджет фильма «Титаник»), надо все же признать, что по объему средств, вложенных в отдельный творческий проект, кино уже в первом десятилетии XX века сравнивается с архитектурой.

¹³ This Film Is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film / Ed. Roger Smither, Associate Ed. Catherine A. Surowiec/ FIAF, Fish Books. London, 2002. P. 93.

¹⁴ Цит. по: Садуль Ж. История киноискусства до наших дней. С. 41.

¹⁵ Там же. С. 57.

Грандиозные декорации и монтажные решения Гриффита («Не-терпимость», 1916 г.), игра Асты Нильсен («Черная мечта», 1911 г.) и Ивана Мозжухина («Пиковая Дама», 1916 г.), комические «гэги» Чаплина («Бродяга», 1916 г.) окончательно утвердили за кинематографом право называться «десятой музой», раскрыли его эстетический потенциал. Значение перечисленных выше и многих других фильмов не могло исчерпываться периодом их проката. Такой фильм, подобно живописному полотну или скульптуре, приобретал статус памятника культуры или художественной реликвии.

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

На заре кинематографа организация хранения и коллекционирования фильмов не получила подлинного развития в силу нескольких причин. Во-первых, опыт создания удачной киноленты мог быть легко воспроизведен под другой «маркой», в другом киномателе (так, известно, что Мельес, вдохновленный опытами братьев Люмьер, снял свои варианты «Прибытия поезда» и «Политого поливальщика»). Во-вторых, хранение кино-

лент на горючей пленке было небезопасным ввиду возможности пожара. Фото- и кинопленка на нитратной основе, внедренная в широкий обиход Джорджем Истменом в 1889 г., могла самовозгораться при температуре всего 49 градусов Цельсия. Памятный пожар 4 мая 1897 г. на Благотворительном базаре в Париже, когда во время кинопросмотра заживо сгорели 120 человек¹⁶ (в том числе родная сестра австрийского императора Франца-Иосифа),

¹⁶ Причиной возгорания, правда, была не кинопленка, а эфирная лампа, использовавшаяся в проекционном аппарате. — Прим. авт.

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





«Оборона
Севастополя» (1911),
В. Гончарова

породил мнение, во многом обоснованное, что обращаться с проекционной аппаратурой и кинопленкой не менее рискованно, чем с порохом. Это, однако, не привело к забвению кинематографа — равно как и не исключило новых пожаров (так, один из крупнейших пожаров в истории мирового кино произошел в России в марте 1911 г., в поселке Бологое

Новгородской губернии, когда в кинотеатре сгорело около 100 человек).

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

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

Несколько иные мотивы формирования киноколлекций возникают в учреждениях иного рода — университетах, музеях и библиотеках, где уже в 90-х годах XIX века начинают собирать

фильмы научной тематики, по преимуществу научно-популярные и учебные короткометражные картины, представляющие собой изобразительный материал по широкому спектру областей знания.

Свойство фильма сохранять точную копию эпизодов повседневной реальности или даже исторического события заставило современников раннего кинематографа задуматься над созданием фонда хроникально-документальных дент, представляющих собой визуальную летопись эпохи. В 1906 г. британский журнал «Рефери» предсказывал, что «когда-нибудь в будущем каждый из нас сможет пойти в Британский музей и своими глазами увидеть то, что когда-то происходило, а не читать об этом... Фильмы, отбираемые для хранения, должны быть актуальной хроникой, показывающей современную политическую, экономическую и общественную жизнь»¹⁷. Любопытным диссонансом этому прогнозу прозвучало мнение великого английского драматурга Бернарда Шоу, считавшего, что сохранять надо прежде всего фильмы, запечатлевшие игру великих театральных актеров. Известно, что того же мнения придерживалась и великая актриса Сара Бернар, утверждавшая, что «кино — мой единственный шанс на бессмертие»¹⁸.

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

При всем уважении к собиранию данных коллекций их нельзя было назвать фильмотеками или киноархивами в пол-

¹⁷ This Film Is Dangerous. P. 87.

¹⁸ Там же. P. 88.

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

Подлинной вехой в истории киноархивов становится стык 1920-х и 1930-х годов — эпоха, когда мировой экономический кризис совпадает с мировым кризисом немого кино. Именно в это время на киностудиях повсеместно начинают уничтожать копии и даже негативы немых фильмов. «Немые фильмы (созданные с 1896 по 1930 годы) уничтожались тоннами просто потому, что они более не обладали никакой коммерческой ценностью», — отмечает в одной из своих публикаций директор Шведского киноархива Анна-Лена Вибум¹⁹. Одним из самых драматичных эпизодов истории мирового кино по праву считаются воспоминания о старом и разорившемся Жорже Мельесе, продававшем негативы своих фильмов на вес для переработки их на целлулоид. В это же время в США крупнейшие киностудии (например, «Коламбия») отправляли на переработку целые вагоны немых картин. Когда в 1948 г. Американская киноакадемия решила отметить двадцатилетие премии «Оскар» гала-показом всех картин-лауреатов, то из 15-ти фильмокопий немого периода удалось найти только 10. Те же, которые все-таки были обнаружены, оказались в катастрофическом состоянии: так, копии фильмов «Два арабских рыцаря» Льюиса Майлстоуна, «Путь всякой плоти» Виктора Флеминга и «Патриот» Эрнста Любима были показаны всего лишь один раз, после чего оказались непригодными для дальнейшей проекции.

Вместе с тем, было бы неверно видеть в американских киномагнатах варваров, цинично обрекающих на уничтожение шедевры мирового кино. До 1928 года в США было произведено порядка десяти тысяч игровых полнометражных фильмов. Для сохранения этой огромной киноколлекции требовались значительные площади и специально оборудованные помещения, а их критически не хватало для хранения новых, коммерчески востребованных фильмов. С каждым годом возрастали взносы по страхованию огнеопасной кинопродукции. Владельцы киностудий представляли себе уникальность многих кинолент прош-

¹⁹ 50 ans d'Archive du Film (1938-1988) / FIAF. Bruxelles, 1990. P. 26.



Анри Ланглуа —
один из основателей
ФИАФ

лого, но, являясь коммерсантами, они были вынуждены руководствоваться коммерческими соображениями и не могли быть создателями киноархивов. Создание киноархивов становится инициативой общественных и государственных организаций, а также отдельных энтузиастов, сумевших по достоинству оценить историческое значение утрачиваемого кинофонда. Так, во Франции таким человеком стал Анри Ланглуа, основавший в 1935 году киноклуб «Круг кино», а годом спустя (совместно с режиссером Ж. Франжо) Французскую синематеку. Хотя первой в мире синематекой, в современном значении этого слова,

считается Шведский киноархив, возникший в 1933 г. на базе Шведского киноинститута. В 1934 году создается государственный Рейхсфильмархив в Берлине, в 1935-м Национальная кинобиблиотека в Лондоне и Кинобиблиотека Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Особо надо сказать об СССР, где решение об организации специального архива для кино- и фотонегативов датируется 1926 годом. Реально такой архив (Центральный архив кинофото-документов РСФСР) стал функционировать с 1928 года, однако в нем сосредоточивались только хроникально-документальные материалы. Следует сказать, что его фонды не были открыты для широкого общественного доступа. Идея же создания фонда отечественных игровых фильмов с целью их бессрочного хранения была реализована только в конце 1930-х годов — т. е. с созданием

Всесоюзного кинохранилища в Белых Столбах (в дальнейшем — Госфильмофонда).

Объединившись в 1938 году в ФИАФ (Federation Internationale des Archive du Film — Международную федерацию киноархивов), немногочисленные киноархивы и синематеки всего мира начали целенаправленную деятельность по сохранению и приумножению фонда произведений



Киноархив — это
не только фильмы,
но и коллекции
фотографий,
киноплакатов,
монтажных листов



Новое хранилище
Государственного
фонда кинофильмов
Российской
Федерации

мирового кино. Несмотря на серьезнейшие проблемы и препятствия, в том числе глобального характера (Вторая мировая война), ФИАФ удалось переломить тенденцию к безвозвратной утрате сотен уникальных кинолент и поднять репутацию кинематографа на соответствующую высоту. «В период с 1935 по 1955 годы мы весьма преуспели в розыске, сохранении

и восстановлении десятков тысяч фильмов и документов, без которых было бы невозможно представить историю киноискусства», — говорил стоявший у истоков ФИАФ директор Французской синематеки Анри Ланглуа²⁰. Вместе с тем, основоположник киноархивного дела сетовал, что «синематеки появились на десять лет позднее, чем нужно; появившись они в 1925-м, они могли бы все спасти»²¹.

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

- создать киноархивы в тех странах, где они еще не были созданы;
- предусмотреть обязательное сохранение всей национальной кинопродукции;
- предусмотреть добровольное (выборочное) сохранение иностранной кинопродукции²².

²⁰ Langlois Henri. Trois Cents Ans de Cinema / Cahiers du Cinema — Cinematheque Francaise — Fondation Europeenne des Metiers de l'Image et du Son. Paris. 1986. P. 19.

²¹ Там же.

²² 50 ans d'Archive du Film (1938–1988). P. 26.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974.
2. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М.: Искусство, 1977.
3. Магидов В. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки, № 43, 1994.
4. Маклюэн М. Кино. Мир киноленты // Киноведческие записки. № 31, 1996.
5. Садуль Ж. История киноискусства до наших дней. — М.: Иностранная литература, 1957.