



Историко-культурные предпосылки создания Фестиваля архивного кино «Белые Столбы»

В.С. Малышев

доктор искусствоведения,
кандидат экономических наук, профессор

В статье раскрывается история создания фестиваля архивного кино «Белые Столбы», анализируются историко-культурные основания его возникновения — одной из авторитетнейших институций в области архивного кино.

История кино как часть истории культуры складывается из настоящего и прошлого, и это прошлое хранится в архивах, которые изредка открываются.

Госфильмофонд,
фестиваль,
архивное кино,
история кино,
реставрация,
реконструкция,
киноведы,
историки кино,
кинокритики

Еще на заре кинематографа вставал вопрос о качественной оценке фильмов помимо кассового сбора с проката. Так возникли кинофестивали, которых в наше время насчитывается множество. У каждого фестиваля со временем складывается своя особая репутация, своя история, свои события, раскрывающиеся через содержательный контекст, через глубину уважения к кинематографической культуре, к историческим достижениям.

Именно поэтому первые строчки фестивальной иерархии по праву принадлежат смотрам, обращенным в далекое прошлое, — Сачиле, Порденон, Болонья, Париж. Эти форумы становятся ежегодными местами встреч киноведческой элиты, для которой присутствовать на них не менее интересно и престижно, чем, скажем на кинофестивалях в Венеции или Сан-Себастьяне.

Этой традиции следует и госфильмофондовский Фестиваль архивного кино в Белых Столбах. Интерес к нему специалистов и любителей кино повышается с каждым годом: только здесь можно увидеть абсолютные раритеты из истории кино, среди которых фильмы-находки и фильмы, восстановленные благодаря новейшим компьютерным технологиям. В этом году фестиваль отметил свое шестнадцатилетие — конечно, в сравнении с более чем столетней историей кинематографа дата скромная, но фестиваль уже имеет свою историю...

¹ Из Пресс-релиза фестиваля «Белые столбы — 2012» // Url: <http://www.gosfilmofond.ru/fest/>; (дата обращения 03.02.2012).

Госфильмофонд России — место рождения фестиваля

Период перестройки привнес в развитие отечественного кино и в деятельность Госфильмофонда немало парадоксов: чем больше снималось картин, тем меньший процент из них передавался на хранение в Белые Столбы. Рыночные отношения, призванные для спасения плановой экономики, на деле оборачивались разрывом налаженных хозяйственных связей.

У режиссеров или продюсеров времен перестройки возникало ложное убеждение в том, что они могут являться единственными обладателями и распорядителями оригинала фильма, в то время как Госфильмофонд должен приобретать фильмокопию на коммерческой основе, так же, как и любой другой пользователь. Были и такие участники кинопроцесса, физические и юридические лица, которые ни до, ни после создания фильма к кинематографу не имели никакого отношения и не стремились к тому, чтобы продукт их «творческой» деятельности становился предметом общественного достояния. Наконец, для кого-то существенным фактором становилась даже стоимость печати лишней фильмокопии: в случае с «самодеятельным» кинопроизводством на это просто не хватало средств.

Ситуация усугубилась с распадом СССР и последовавшей за ним волной скоропалительных заявлений о перераспределении общесоюзной собственности: увлеченные процессом «раздачи суверенитетов», делегаты II Съезда кинематографистов России стали выступать за возврат Госфильмофондом исходных материалов фильмов, созданных на республиканских киностудиях, бывшим союзным республикам².

Соглашение представителей кинематографических организаций государств-членов СНГ Азербайджана, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Молдовы, Таджикистана, Узбекистана, Украины заложило серьезную основу для устранения взаимных претензий и налаживания взаимовыгодного сотрудничества. Госфильмофонд становился не только хранилищем фильмов, сделанных в СНГ, но и творческой, научной и учебной базой для кинематографистов этих стран.

Еще более солидные правовые гарантии сохранения коллекции государственного киноархива в ее полном объеме появились после принятия в 1993 г. двух важных государственных документов — «Основ законодательства Российской Федерации об Архивном фонде Российской Федерации и архивах» и Указа Президента РФ о включении Госфильмофонда в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов России. В частности, в разделе II Основ законодательства об Архивном

² См. об этом: Малышев В.С. Госфильмофонд: земляничная поляна. — М., 2005.



«Комиссар»
А. Аскольдова через
20 лет после
постановки стал
одной из главных
сенсаций «пере-
строечного кино»

фонде однозначно определялось, что «в состав Архивного фонда Российской Федерации входят находящиеся на территории Российской Федерации архивные фонды и архивные документы *независимо от источника их образования*, вида носителя, места хранения и формы собственности»³. В разделе III («Защита права собственности на архивы») подчеркивалось, что «ни один архивный документ не может быть без согласия собственника или уполномоченного им органа или лица изъят иначе, как на основании судебного решения»⁴, а передача права собственности на архивные фонды и архивные документы государственных архивов передавалась на уровень компетенции Верховного Совета Российской Федерации.

Статус особо ценного объекта культурного наследия народов России переводил учреждения и памятники культуры⁵ к высшей категории охраны и учета с приобретением особых форм государственной поддержки. В частности, Госфильмофонд, так же как и Государственный Эрмитаж и Государственный Академический Большой театр, был выделен отдельной строкой в государственном бюджете. Но главное — коллекция была объявлена федеральной собственностью и не могла отчуждаться (для этого требовалось решение правительства).

Кризисная ситуация с пополнением фонда потребовала поиска новых подходов и методов комплектования. С некоторыми обладателями авторских прав заключались договоры о передаче фильмов на хранение. Стали изыскивать средства и для приобретения исходных материалов у киностудий (в частности, было заключено крупное «пакетное» соглашение с «Ленфильмом»), у кинокопировальных фабрик. В итоге, благодаря кропотливой настойчивой работе, к концу 90-х гг. основные лакуны в списке несданных на хранение отечественных фильмов «перестроечного» периода были закрыты.

В 1997 г. коллекция Госфильмофонда насчитывала 55 тысяч названий фильмов только на киноплёнке (свыше 800 тысяч частей, или рулонов). В дополнение к этому образовался и стал довольно быстро пополняться фонд видеокассет, который к концу 2000 года превысил 10 тысяч названий. Более тысячи из них — это кассеты в формате Betacam, оригинальные версии фильмов, которые не существуют и никогда не существовали на киноплёнке.

³ Российская газета, 14 августа 1993 г. С. 1.

⁴ Там же.

⁵ По состоянию на конец 2003 г. к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации было отнесено 63 организации, находящиеся в ведении Министерства культуры, РАН, Минобразования, Росархива, Минпромнауки. Из них в ведении Министерства культуры находилось 40 таких объектов. — Прим.авт.

Реставрация и реконструкция

Пополняя фонд за счет новых поступлений, одновременно важно было восстанавливать старые фильмы, пострадавшие от вредного воздействия химических процессов и плохого хранения, неправильной эксплуатации, а также варварской цензуры. Для этого с начала 90-х гг. в Госфильмофонде начала реализовываться специальная программа по восстановлению старых лент. Упомянув об этом, не обойтись без одной существенной оговорки. *Реставрация старых фильмов* принципиально отличается от реконструкции. При реставрации имеется в виду точное и скрупулезное восстановление того варианта фильма, который реально существовал и сохранился в первоначальном метраже, но потерял свои технические кондиции.

Так, в 1997 году была восстановлена оригинальная, цветная версия фильма И. Савченко «Иван Никулин — русский матрос» (1944). Эта военно-патриотическая лента, рассказывающая о нескольких морях-краснофлотцах, которые пробиваются в свою часть через боевые порядки немцев, примечательна тем, что ее цветной позитив создавался способом сведения трех цветоделенных негативов (проще говоря, фильм снимался на трех разных пленках, изображение с которых потом, при печати, сводилось на одну). После войны цветные фильмы стали снимать по новой технологии, на одной пленке, а старая технология была утрачена. Инженерно-техническими специалистами Госфильмофонда была проделана сложнейшая работа по восстановлению



Каждый фильм в Госфильмофонде не просто лежит на полке, а требует заботливого и профессионального отношения

утраченной технологии цветной печати. Негативы не могли совместить, поскольку их фрагменты были сняты на пленке, имевшей разную степень усыхания. В конце концов эта работа все-таки увенчалась успехом. Вскоре был восстановлен в цвете и «Конек-горбунок» (1941) — полнометражный сказочный фильм А. Роу с Петром Алейниковым в главной роли. Данные реставрационные проекты ценны тем, что восстановление цвета происходит здесь естественным для оригинала образом, а не с помощью компьютера. Последняя технология достаточно широко применяется в США, но ее результаты не удовлетворяют многих киноархивистов и историков кино; цвета при этом теряют первозданные нюансы, становятся неестественными. «Я вспо-

минаю, что на... конгрессе ФИАФ в Лос-Анджелесе я увидел замечательно восстановленный цвет в фильме «Бекки Шарп» Рубена Мамуляна, — отмечал по этому поводу в одном из своих выступлений заместитель директора Госфильмофонда В. Дмитриев. — В Госфильмофонде сохранилась оригинальная версия этого фильма на горючей пленке, и я могу поручиться, что цвет оригинальной пленки не совпадает с восстановленной. Цвет [восстановленной] «Бекки Шарп» очень яркий, насыщенный, но это уже искажение того оригинального цвета, которого могли добиться на пленке «Техниколор» в 1935 году»⁶.

⁶ В поисках утраченного. // Международная конференция «Сохранение и реконструкция киноклассики» // Киноведческие записки № 28, 1995. С. 154.

Несмотря на трудности перестроечного периода, Госфильмофонд сохранил в своей структуре крупнейший цех по реставрации фильмов, где было собрано редчайшее оборудование и работали уникальные специалисты. Консервационно-реставрационная обработка заключалась в дополнительном фиксировании материала, позволявшем сохранить качество фильмов — избежать пожелтения, сохранить цвет, нейтрализовать укусный синдром. При этом не изменялось фотографическое качество, не применялось ретуширование или подкрашивание.

Что касается реконструкций, то здесь главную роль были призваны сыграть не технические, а научные сотрудники — историки фильма, исследователи-киноведы. Чтобы лучше представить саму концепцию этой работы, позволим себе довольно пространную цитату из публикации В. Дмитриева:

«В кино, как правило, первые варианты, не вошедшие в фильм материалы и дубли выбрасываются. Когда картина по какой-то причине оказывается незаконченной... она какое-то время лежит на полке в студии, а потом нередко тоже уничтожается.

Так пропал фильм Жалакявичуса «В августе 44-го» («Момент истины») по роману Богомолова. По настоянию писателя съемки прекратили и все материалы уничтожили, что.. было большим грехом и перед Жалакявичусом, и перед самим Богомоловым. Независимо от того, нравится или не нравится автору картина, она является предметом искусства и имеет право на существование. Да и в отдельных фрагментах незавершенных картин есть что-то такое, что может быть интересно и важно...

Процесс реставрации старых лент





Видео и телевидение предоставляют архивному кино новые возможности и нового зрителя

⁷ «Река»: от устья до истока. // Киноведческие записки №63, 2003. С. 348.

...Самый известный опыт Госфильмофонда в этом плане — «Прощай, Америка!» Александра Довженко, в свое время запрещенная. Она долго лежала на «Мосфильме», потом мы забрали ее к себе. Сначала хотели выпустить чисто архивный вариант (Довженко успел снять шесть частей), с минимальным текстовым сопровождением и с пояснительными надписями, но потом решили делать полнометражный фильм со специально снятым комментарием Ростислава Николаевича Юренева⁷.

В феврале 1996 года в рамках программы «Панорама» 46-го Международного кинофестиваля в Берлине состоялась премьера реконструированной картины. Ее показ стал одной из главных сенсаций фестиваля и вызвал целую волну откликов. Данный успешный опыт показал, что киноархив, обладающий фундаментальной научно-исследовательской базой и квалифицированным научным персоналом, может и должен осуществлять реконструкции незавершенных или утраченных фильмов. Вскоре это нашло новое практическое подтверждение в авторской реконструкции незавершенных фильмов.

Сохранить и приумножить сформированную за полвека коллекцию — такова была главная задача, стоявшая перед Госфильмофондом в описываемый период. Преодолев полосу экономических и социальных трудностей, Госфильмофонд сохранил свой статус одной из крупнейших сокровищниц отечественного и зарубежного киноискусства в мире.

Рождение кинофестиваля

Деятельность Госфильмофонда повышала его профессиональный авторитет и значимость в системе отечественной культуры. И не только отечественной: Госфильмофонд всегда пользовался заслуженно высокой репутацией в международном сообществе киноархивов. Вместе с тем, между заслуженно высокой репутацией «российской кинематографической Мекки» и ее публичным имиджем существовало серьезное несоответствие.

В отличие от Третьяковской галереи, Эрмитажа, Большого театра имидж Госфильмофонда зачастую формировался на основе весьма устаревших впечатлений. Среди представителей кинематографического сообщества, особенно у молодого поколения

журналистов и критиков, бытовало мнение, что Белые Столбы — это отдаленное от Москвы, провинциальное по уровню комфорта и не престижное с точки зрения делового общения место. Соответственно, и писать о «классике» и «архивном кино» было, по сложившемуся стереотипу, непрестижно и неинтересно.

Идея проведения фестиваля родилась на очередной «оперативке». И даже название пришло сразу. Надо сказать, что к этому времени в Госфильмофонде сложилась команда, способная решать самые сложные задачи: за новое дело брались азартно, придумывали, импровизировали на ходу. На время фестиваля специалисты Госфильмофонда обретали новые амплу⁸.

Первый фестиваль архивного кино «Белые Столбы» состоялся в конце января 1997 года. Понятно, он был самым трудным. Его подготовили всего за три недели. В программе кинопоказов сенсацией стал восстановленный одночастевый фрагмент фильма «Иван Никулин — русский матрос». На редкость живо и неформально прошли заседания «круглого стола» киноведов, где для обсуждения было предложено несколько тем — «Зачем нужны киноархивы?», «Может ли Россия в ближайшем году вернуться в мировое кинематографическое пространство?», «Что такое монтажный фильм на материале истории кино?», «Телевизионная передача о кино — пересмотр стереотипов или утверждение общенациональных мифов?».

Стало ясно, что для фестиваля найден правильный формат и сделана ставка на правильную аудиторию — киноведов, историков кино, серьезных критиков. Людям было интересно общаться друг с другом, и — что тоже важно — сама атмосфера была дружелюбной, комфортной, располагающей к общению. Так получилось, что относительный недостаток Госфильмофонда (удаленность от города, оторванность от привычных атрибутов городской жизни) стал очевидным достоинством: русская зима, красивая природа, возможность отрешиться от привычной суеты позволяли гостям в полной мере переключиться на фестивальную программу, провести время и с пользой, и с удовольствием. Интригу фестивальной программе добавили призы — лучшей монтажной картине на основе архивных материалов («Остров мертвых», О. Ковалев), лучшей телепередаче о кино («Кинескоп», П. Шепотинник), за сотрудничество с Госфильмофондом (киновед Н.М. Зоркая). Госфильмофонд взял на себя функцию объединения киноведческого сообщества, когда оно в этом крайне нуждалось (семинары в Болшево, Репино ушли в прошлое), и это было по достоинству оценено. «Закрытый до недавнего времени Госфильмофонд постепенно становится открытым для

⁸ «Я стал его президентом, В. Дмитриев — руководителем программ, другие заместители — руководителями фестивальных служб, а некоторые реставраторы, хранители и бухгалтеры — членами штаба фестиваля». — Прим. авт.



«Эхо» фестиваля архивного кино «Белые Столбы» проходит в кинотеатре «Иллюзион»

всех учреждений культуры, — писал И. Кокорев. — В 1997 г. в нем впервые был проведен фестиваль архивных фильмов, собравший изысканный букет киноведов, критиков и знатоков истории кино. <...> Фестиваль... был назван критиками лучшим фестивалем года и с тех пор стал ежегодным»⁹.

То, что первый опыт стал успешным, доказало и резко возросшее количество заявок на аккредитацию в 1998 г. С этого года стали

вручаться новые призы — историку/теоретику кино и кинокритику/журналисту, присуждаемые в последний день фестиваля по итогам опроса всех гостей (в 2001 г. список призов был дополнен спецпризом имени Виктора Демина — «За вклад в отечественное киноведение»). А в 1999 году в строй был введен современный, просторный и вместе с тем уютный фестивальный киноцентр.

Фестиваль широко освещался прессой и, по свидетельству аналитиков издания «Кинопроцесс», получил высший рейтинг среди кинофестивалей 1999 г. в номинации «культурное своеобразие». Постоянными гостями фестиваля стали кинорежиссеры Э. Рязанов, С. Ростоцкий, В. Абдрашитов, М. Хуциев, И. Дыховичный, В. Хотиненко, О. Ковалев, знаменитые актеры Л. Куравлев, И. Макарова, З. Кириенко, А. Михайлов и др. Но основной костяк участников фестиваля составляют киноведы и историки кино, ведущие телепередач о кинематографе, пишущие о кино журналисты.

При всем обилии и многообразии кинофестивалей, которые проводятся сегодня в России, фестиваль архивного кино «Белые Столбы» прочно занял свою нишу в фестивальном движении и стал по-своему уникальным событием, у которого пока нет конкурентов. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кокорев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. — М.: Русская панорама, 2001. — 488 с.
2. Мальшев В.С. Госфильмофонд: земляничная поляна. — М.: Паишков дом, 2005. — 320 с.
3. Орлов А. М. Госфильмофонд сегодня: проблемы консервации и реставрации. // Техника кино и телевидения, 2001, №2.
4. «Река»: от устья до истока. // Киноведческие записки. № 63, 2003.
5. Сохранение и реконструкция киноклассики. // Киноведческие записки. № 28, 1995.

⁹ Кокорев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. — М., 2001, с. 187.