

# ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОССИЙСКОГО МУЗЕЯ КИНО

## Вступительные замечания

0.1. *Музей кино*, как Земля в представлении древних, держится на трех китах.

Эти «киты», друг от друга неотрывные и вместе с тем относительно независимые (по структуре, по содержанию работы, по возможному местоположению, по формам и источникам финансирования и т.д.), суть

- 1) *фондовые коллекции*,
- 2) *синематека* (система просмотровых залов с кинохранилищем),
- 3) *экспозиции* (постоянные и временные).

0.2. Музеи кино не следует путать с *киноархивами*—государственными, а также региональными и ведомственно-студийными, которые находятся в подчинении и часто на территории киностудий или иных «производителей» фильмов—игровых, документальных, анимационных, научно-популярных, учебных, телевизионных и т. п.

Основными киноархивами России являются Госфильмофонд России в Белых Столбах, Государственный архив кинофотодокументов в Красногорске, Государственный телерадиофонд в Реутове.

Главной целью государственных киноархивов является собирание, хранение и реставрация максимально возможного числа (в своей области) максимально полных комплектов фильмов (негатива изображения и фонограммы, промежуточного позитива, совмещенного (изо и звука) дубль-негатива, эталонного позитива, а также в последние годы—оцифрованной версии изображения и звука). Архивные коллекции фильмов призваны отражать всю историю национального кинопроизводства. Иностранные фильмы в архивах представлены, как правило, позитивными кинокопиями в оригинале и в дублированном (или субтитрованном) варианте. Они поступают в архивы от киностудий и фирм, производителей фильмов, либо по обмену с родственными (архивными) зарубежными организациями.

0.3. Киноархивы вовсе не обязаны иметь кинозалы для регулярных и публичных кинопоказов, экспозиционные залы для выставок или архивы материалов, не связанных непосредственно с фильмографической документацией. Однако многие архивы в процессе своей деятельности начали собирать не только фильмы, но и другие документы по истории кино (фотографии, плакаты и т.п.), разворачивать постоянные и временные выставки, устраивать регулярные кинопоказы в собственных кинотеатрах. В результате этой многофункциональности произошла «диффузия» названий. Однако Бельгийская Королевская *Синематека в Брюсселе* или Нидерландский *Фильммузей в Амстердаме* являются в действительности прежде всего *национальными киноархивами*.

В России исторически сложилось так, что Госфильмофонд РФ, крупнейшее в мире собрание фильмов, работает в кинотеатре «Иллюзион» в Москве, имеет небольшой архив рукописей, фото и плакатов, но не занимается экспозиционной деятельностью. Государственный архив кинофото-документов ограничивается собиранием и хранением отечественных хроникально-документальных фильмов, его киноматериалы (на видеокопиях) участвует в выставках, которые организуют родственные ему учреждения и ведомства (Росархив, Исторический музей, Музей кино, Московский центр фотографии и т.д.).

Единственный в России Музей кино, учрежденный Союзом кинематографистов СССР в 1987 и ставший в 2002 государственным, во всех смыслах слова *дополняет* киноархивы и активно сотрудничает с ними как самостоятельное Федеральное учреждение культуры в системе Министерства культуры РФ (справка о его истории и современном состоянии: приложение 1).

### **Фондовые коллекции**

1.1. Музейное собрание документов, материалов и вещей призвано отражать

- а) изобретение и историю кинематографа во всех его видах и жанрах,
- б) его структуру и функционирование в обществе и в системе культуры, производственные организации и творческие объединения, важнейшие события киножизни (фестивали, премьеры и т.п.),
- в) процесс создания фильмов разных видов, многообразие профессий, занятых в кинопроизводстве,
- г) творческий и жизненный путь крупнейших мастеров кино,
- д) художественные направления, школы и стили киноискусства, его поиски и эксперименты, потенциал и перспективы развития.

1.2. Огромный объем кинопроизводства, его причастность одновременно к промышленности, искусству и рынку, множество занятых в нем творческих, технических и экономических профессий, разнородность материалов чрезвычайно усложняет процесс комплектования фондов Музея кино и требует для их сохранения специализированных хранилищ с особыми режимами температуры, влажности, вентиляции и т.п.

Многообразие форм производства, юридических норм собственности и авторских прав требует разработки специальных правовых документов по вопросам приобретения материалов для фондов и их дальнейшего научно-го, публикационного и экспозиционного использования.

Неравномерное развитие киноведения (науки о кино—молодого искусства, его история насчитывает немногим более ста лет) создает определенные проблемы для структурирования фондовых подразделений и научной каталогизации единиц хранения. В процессе становления и развития Музея кино дважды уточнялась структура фондов, а внедрение компьютерных технологий привело к изменению принципов описания коллекций.

1.3 Сейчас **коллекции** Музея кино членятся на следующие подразделения:

1) **фонд рукописей и документов** на бумажных носителях (заявки, либретто и сценарии, режиссерские разработки и операторские экспликации; документы постановочного процесса; стенограммы художественных советов, выступлений, дискуссий и лекций; личные документы кинематографистов, их дневники и письма; ноты композиторов кино; рукописи книг о кино, мемуарные свидетельства, пресса и т.п.);

2) **фонд изобразительных материалов** (эскизы декораций, костюмов и реквизита для игрового и научно-популярного кино, раскадровки, живопись и графика художников кино и кинематографистов, портреты деятелей кино, шаржи и карикатуры на них, и др. изоматериалы, связанные с кино);

3) **фонд анимации** (эскизы к мультфильмам, персонажам и фонам, раскадровки, мультипликация, детали перекладок, куклы и марионетки, декорации, технологические разработки и т.д.);

4) **фототека** (кадры из фильмов, рабочие моменты, рекламные фотографии, фотопробы актеров, фото выбора природы, портреты кинематографистов, открытки, «фотолетопись киножизни», «стереопары», фотографии эпохи, фотоработы деятелей кино— всё это на разных носителях: в негативах, отпечатках, срезках киноплёнки, на слайдах и электронных дисках);

5) **фонд плакатов, афиш и рекламных материалов;**

6) **фонд костюмов и реквизита** для игровых постановок;

7) **фонд кино- и фототехники**, предкинематографических аппаратов и приспособлений («волшебных фонарей», стереоскопов, объективов и т.п.);

8) **предметно-мемориальный фонд** (личные вещи знаменитых кинематографистов, призы и памятные знаки и т.п.);

9) **научная библиотека** (с фондом редкой книги, книг с автографами и периодики по кино— на русском и иностранных языках);

Особым подразделением является комплекс **Научно-мемориального кабинета (музея-квартиры) Сергея Михайловича Эйзенштейна**, в котором хранятся его личные вещи, подлинная мебель, уникальная библиотека, собрание изобразительных материалов, часть архива, а также собрание вещей и книг XIX—начала XX века, типологически соответствующих детству великого режиссера и теоретика кино.

К фондовым подразделениям относятся также **отделы комплектования и учета с компьютерным обеспечением электронного каталога**, которое было оснащено и финансово поддерживалось в течение 6 лет Фондом Форда (см. приложение 2).

1.4. Начав буквально с нуля, Музей кино располагает ныне обширными коллекциями—общее число единиц хранения составляет около 400 000, из которых более 100 000 относятся к основному хранению. Многие фондовые материалы отражают жизнь и деятельность крупнейших мастеров, а также создание фильмов, вошедших в историю не только отечественного, но мирового кино.

Электронный каталог Музея кино доступен исследователям, студентам и всем любителям кино—благодаря Интернету, позволяющему в любой точке Земли войти на музейный сайт ([www.museikino.ru](http://www.museikino.ru)) и через функцию «поиск» найти материал по названию фильма, по фамилии режиссера или по годам.

Фондами Музея кино ныне активно пользуются средства массовой коммуникации (в том числе все телеканалы России), издательства книг и журналов, киношколы, а также музеи нашей страны и зарубежных стран—и как информационно-справочным, и как экспозиционно-выставочным источником

1.5. Фондовые коллекции растут буквально по экспоненте, во многом за счет личных коллекций и семейных архивов. При этом их пополнение сдерживается тремя факторами:

- 1) ограниченностью места хранения;
- 2) ограниченностью средств на приобретение новых материалов;
- 3) ограниченностью штата научных сотрудников.

Вместе с тем фондовое собрание Музея кино—одно из самых быстро растущих среди музеев Москвы и России.

### Музейная Синематека

2.1. Основой Музейной Синематеки являются **отдел хранения и реставрации киноvideофонда** (последним является собрание позитивных копий российских и зарубежных, полнометражных и короткометражных фильмов на 35 мм, 16 мм и 8 мм пленке, кассет систем Betacam, U-matic, VHS и superVHS, дисков DVD, а также комплекты соответствующей аппаратуры для научных просмотров)

и **отдел кинопрограмм**, предполагающий **систему кинозалов**, относительно небольших (от 80 до 500 мест), но с универсальным проекционным оборудованием: кинопроекторами обычного и узкоплечного формата с редукторами, которые позволяют менять скорость проекции киноплёнки от 16-18-ти кадров в секунду (характерной для показа немого кино) до 25-ти кадров в секунду (принятой для телефильмов), а также видеопроекторами и плеерами всех действующих форматов для коллективных сеансов.

2.2. Синематечные сеансы являются специфической для Музея кино формой *экранного экспонирования конечного оригинала кинотворчества—фильма*—в его полном и (желательно) адекватном авторскому замыслу виде.

Синематека показывает в своем, как правило, многозальном помещении *фильмы разных видов и жанров, разных эпох и стран, снятых в разной метраже* и записанных на *разных носителях*.

2.3. В отличие от следования за кинопроизводством коммерческого кинопроката, в котором новые фильмы вытесняют с экранов (чаще всего—навсегда) предшествующую продукцию по мере падения посещаемости, т.е. исходя из соображений доходности сеансов,—

Синематека показывает фильмы организованными в *тематические циклы и ретроспективы, национальные «фестивали», «недели», «панорамы» и «клубы»*, в состав которых включаются как новые, так и старые фильмы.

При этом используются не только фильмы из собственной коллекции, но и картины, полученные во временное пользование из киноархивов и студий, от Посольств и культурных центров зарубежных стран, киноузов, прокатных и производственных кинофирм и т.д.

2.4. Ежемесячно Музей представлял в своих залах от 110 до 140 фильмов.

Сеансы посещали в основном молодые зрители (от 16 до 28 лет)—каждый день было от 300 до 500 посетителей (за сезон от середины сентября до конца июня через «экранные экспозиции» проходило до 120 000 человек).

Цена билета в 30–50 руб. делает возможным неоднократное посещение синематечных программ в месяц даже для студентов и малоимущих «бюджетников». В сочетании с уникальностью репертуара это сделало Музей кино «культурным местом» молодежной аудитории и утвердило его высокую репутацию не только в столице и за рубежом, но и в региональных центрах России, где по примеру этого подразделения Музея кино стали создаваться региональные синематеки (см. приложение 3).

Синематеки из них уже начали работать в Перми, Беслане и Владикавказе, Норильске—при непосредственной методической помощи московского Центрального музея кино. В Санкт-Петербурге в тесном контакте с ГЦМК работает Общественный фонд «Петербургский Музей кино». На очереди—создание региональной Нижегородской синематеки.

2.6. Не менее актуальной (в ситуации утраты Музеем кино своих кинозалов) является задача учреждения и регулярного функционирования Московской Синематеки, совместно с которой Музей мог бы проводить свои кинопрограммы. Однако и после обретения Музеем кино собственных залов отличительной и фундаментально важной для этого типа музеев, в которых для города задачи—просветительские, культурно-досуговые, методические (для системы «Московского кинопроката»), туристические (в программах «История и мифология Москвы», «Киноклассика России» и т.п.).

### **Экспозиции и выставки**

3.0. *Постоянные* (хотя и регулярно обновляемые) *экспозиции* в зданиях, специально построенных для музеев кино (как в Берлине, Лондоне, Шанхае или Токио) либо определенным образом переоборудованных (как в Турине, Потсдаме, Париже или Франкфурте) для них, являются характеристикой, отличительной и фундаментально важной для этого типа музеев, в которых предполагается *использование современных «высоких технологий»*.

*Выставки* (временные, передвижные, комплексные и т.д.) на те или иные темы, связанные с кино, могут быть развернуты на определенный срок в самых разных помещениях: в специальных залах самих киномузеев, в других музеях и учреждениях культуры, в фойе кинотеатров и т.п. Они могут быть как самостоятельными (например, «Графика С.М.Эйзенштейна» в ГМИИ им. Пушкина, «Искусство российского киноплаката» в московском Музее современного искусства, «Фронтовые кинооператоры (1941–1945)»

в Музее Великой Отечественной войны, «Школа анимации Федора Хитрука», «Изобретение кинокамеры» и т.п.), так и частями большей выставки (комплекс киноэкспонатов в составе выставки «Москва-Берлин» в ГИМе, «Русский киноавангард» на выставке живописи 1910–1920-х годов «Великий эксперимент» в Музее Гугенхайма и т.п.).

Масштабы музейных экспозиций колеблются от миниатюрных (в Брюссельской синематеке) до гигантских (когда представлены копии декораций популярных фильмов и восковые фигуры знаменитых персонажей в Китайском музее кино либо фантастические аттракционы в Диснейленде в США).

В каждом из киномузеев в разных пропорциях демонстрируются статические объекты (аппаратура, рукописи, рисунки, фотографии, предметы—в подлинниках или моделях, копиях, муляжах) и динамические изображения (на экранах, видеомониторах, компьютерах).

И постоянные экспозиции, и временные выставки по кино обладают большой притягательностью для публики всех возрастов и образовательных цензов. У них есть значительный коммерческий потенциал за счет продажи входных билетов, сувенирной продукции, печатных изданий (каталогов, открыток, фотографий кинозвезд и кадров «культовых» фильмов, репродукций плакатов и т.п.), аудиовизуальных видеокассет и DVD. Они входят во многих странах в программы правительственных и региональных (муниципальных) грантов и субсидий по культуре и образованию. Вместе с тем, их включает в свои программы также туристический бизнес.

3.1. Постоянные экспозиции могут быть построены на основе самых разных принципов, в равной мере оправданных самой природой кино.

Экспозиция первого в мире Музея кино Анри Ланглуа при Французской Синематеке в Париже строилась как своего рода «пещера Али-Бабы» с сокровищами из истории кино. На ней были в хронологическом порядке представлены, например, первая перфорированная киноплёнка, первая кинокамера братьев Люмьер, модель первой киностудии Жоржа Мельеса, платье первой кинозвезды, датской актрисы Асты Нильсен, кольчуга и шлем Александра Невского из фильма Эйзенштейна (подарок Н.К.Черкасова), киноно Акиры Куросавы и т.п.

Экспозиция лондонского Музея движущегося изображения (Museum of Moving Images—МОИ)—это рассказ об изобретении и использовании разных систем движения на экране: от индонезийского «теневого театра» до мирового телевидения. В экспозицию включены модель французского придворного театра, имитация (в натуральную величину) советского «агитпоезда» с киноустановкой, лондонского кинотеатра 1930-х годов, двора голливудской киностудии с кусками декораций, гримерным «цехом», съёмочной площадки и т.д.

Экспозиция Берлинского музея кино отражает историю Германии от времен кайзера Вильгельма через эпохи Веймарской республики и нацизма до современности. Наряду с «цепочкой» стендов о самых знаменитых личностях и фильмах каждого периода в ней сделаны детально разработанные «острова», посвященные фильму Фрица Ланга «Метрополис» или биографии и личности Марлен Дитрих...

Итальянский Музей кино в Турине академически полно представляет «археологию кино» и остроумно обыгрывает жанровую систему фильмов, восприятие кино обществом, «мифологию» киножизни...

Замечательная коллекция киноаппаратуры обусловила характер экспозиции о кино в Пражском техническом музее...

3.2. *Главным принципом постоянных экспозиций российского Музея кино* представляется сочетание множества реальных экспонатов (подлинных предметов, рисунков, документов, костюмов и т. д., отражающих тот или иной аспект кинопроцесса) со множеством виртуальных экспонатов на специально построенной системе экранов разной величины—от больших проекционных до малых электронно-мониторных.

Прообразом такого принципа является *не анфилада* ренессансного дворца, предопределившая структуру большинства классических музеев, а *единое пространство храма* с «приделами», «часовнями», «хорами» и «криптами». Структура этого пространства тесно связана с витражами, фресками, иконами или картинами, скульптурами, реликвиями, интимными исповедальнями и т.п.

В так организованном пространстве естественно сочетаются коллективное (групповое) и индивидуальное восприятие экспозиции, представление экспозиции «общим», «средним» и «крупным» планами,

реальность и воображение,  
феномен и обобщение.

Благодаря этому становятся достижимы оба принципа «культурного отдыха»:

захватывающее напряжение аттракциона (развлечение)  
и спокойное созерцание, «работа духа» (постижение).

3.3. *Общая концепция постоянной экспозиции* российского Музея кино предполагает сочетание пяти *взаимодополнительных комплексов*, каждый из которых дает свой «срез» такого многосложного феномена, как кинематограф.

Эти пять комплексов могут находиться в одном здании или нескольких блоках в одном месте, но могут также быть развернуты в различных зданиях и местах.

К ним примыкают еще два экспозиционных комплекса, для каждого из которых безусловно нужно свое автономное пространство.

Кроме того, для полноценного функционирования Музея кино необходимы несколько дополнительных «служб» и структурных подразделений.

## I.

*Первый из комплексов* должен представить зрителю, как поэтапно и какими профессиями создается игровой фильм.

Это—своего рода *модель киностудии*, «схема» которой определилась сто лет назад и сохранилась по сей день при всех изменениях в технологи-

ях кинопроизводства и в условиях восприятия фильмов (в кинотеатрах, по телевидению или Интернету, на видеоустановках).

В данном комплексе посетители музея пройдут путь от заявки на фильм до рекламы. На этом пути ему встретятся:

**«офис продюсера»**, сопоставляющего эстетический и экономический потенциал замысла (возможные затраты и доходы будущего фильма), таланты «заявителей» и возможных участников постановки, интересы и запросы потенциального зрителя (здесь можно увидеть подлинные вещи и документы А.Ханжонкова, увидеть «экспоролики» о директорах «Мосфильма» или о французском продюсере Анатоле Домане, услышать отрывки из мемуаров руководителя студии «Межрабпом-Русь» М.Алейникова и «пролистать альбом» знаменитого голливудского продюсера Дэвида Селзника);

**«сценарный отдел»**, где рассматривают работу сценариста во всех ее измерениях—от темы и общей ритмической композиции до зрелищности ситуаций, разработки характеров, точности диалогов (тут также можно увидеть в оригинале, например, историческое развитие сценария от «записи на манжете» до киноповести, сценарные «графики» Дзиги Вертова и автограф кинопоэм Александра Довженко, «кинопортреты» Евгения Габриловича, Жака Превера или Геннадия Шпаликова, напряженную работу автора над рукописью и цензурную правку, а на экранах—сцены из фильмов разных жанров: комедий, детективов, мелодрам, сказок для детей и для взрослых, которые основаны на сценарных шедеврах);

**«мастерская режиссера»**, где наряду с режиссерскими экспликациями и разработками, подготовительными материалами, пробами актеров, вариантами тех или иных решений можно будет увидеть на экранах работу постановщика фильма (например, съемки Ледового побоища из «Александра Невского» Сергея Эйзенштейна и Бородинской битвы из «Войны и мира» Сергея Бондарчука, репетиции Сергея Герасимова и Жана Ренуара с актерами, варианты сцен из фильма Марлена Хуциева «Мне 20 лет» и кадров из комедий Чарли Чаплина, эпизоды, не вошедшие в «Солярис» Тарковского или в «Дерсу Узала» Акиры Куросавы, и т.п.);

**«мастерские художников»**, разрабатывающих декорации в павильонах и на натуре, костюмы персонажей фильма, реквизит, комбинированные съемки («спецэффекты») и т.п. (зритель может увидеть эскизы, раскадровки, архитектурные проекты, макеты и т.д.), к которым примыкают *костюмерные, реквизитные, архитектурные мастерские* с изготовленными ими реальными предметами (на экранах—экспоролики о творчестве крупнейших художников кино, репортажи со съемочных площадок, аналитические этюды о том или ином конкретном решении художников);

**«операторский цех»** и связанный с ним **«цех кинотехники»**, в которых можно узнать о разных съемочных камерах и операторских кранах, тележках, стадикамах, о типах объективов и фильтров, о видах киноплёнок и о разных художественных эффектах, достигаемых с их помощью, увидеть на экранах такие «экспоролики», в которых зритель увидит богатство и разнообразие эстетических направлений и школ в операторском искусстве, индивидуальных стилей великих операторов (от эпохи Люмьеров и Мельеса до эры цифровых технологий);



«**звукоцех**» с его мастерами и звукозаписывающей техникой, с коллекцией фонограмм композиторов и шумотекой;

«**актерский отдел**» с его картотеками «звезд», «эпизодников» и масовки, с его мифологией и анекдотами (что может стать «сюжетами» виртуальных экспонатов) и примыкающий к нему «**эримерный цех**» с мастерскими париков, усов и бород, с которыми зритель может быть «втянут» в интерактивную игру с возможностью реально сняться на «кинопробу», когда зритель перейдет в

«**павильон**», где сходятся в работе все упомянутые выше профессии,— потенциально один из самых увлекательных отделов экспозиции (можно представить себе в этом разделе восстановленную декорацию, например, «Марсианского дворца» из «Аэлиты» Якова Протазанова с системой экранов, на которых будут как сцены из этого фильма, так и кадры «космических фильмов» от «Соляриса» Андрея Тарковского до «Космической Одиссеи» Стенли Кубрика, или «Ивана Грозного» Эйзенштейна и лучших исторических картин отечественного и зарубежного производства);

«**монтажный цех**» с его техникой—от примитивной «моталки» и раннезвуковой «мувиолы» до компьютерной монтажной «линейки», с мониторами, на которых демонстрируются варианты монтажа (с разным порядком и ритмом одних и тех же кадров, с различным музыкальным и шумовым оформлением),

и, наконец, «**рекламно-маркетинговый отдел**» с выставкой плакатов, фотографиями и съемками исторических премьер, призами фестивалей, мнениями критиков и зрителей и т.п.

## II

Совсем другая концепция—и по теме, и по цели, и по дизайну—положена в основу комплекса второй экспозиции:

### ***история развития киноискусства.***

Тут зрителям предоставляется возможность пройти за 3–4 часа путь эволюции нашего кино на протяжении всего XX века, одновременно с развитием других искусств, в глубокой зависимости от перемен в государстве, в обществе, в политике, в экономике.

На этом пути (он как будто предполагает «анфиладно-хронологический» принцип построения классического музея, но в реальности может быть даже «спирально—сферическим» со свободным переходом из любой эпохи в любую другую) зрители соприкоснутся с самыми выдающимися и характерными фильмами отечественного (и, при желании, мирового) кино, встретятся с крупнейшими мастерами и легендарными «звездами», познакомятся с основными конфликтами и противоречиями каждого периода, смогут получить (через мониторы компьютеров из единой базы данных) сведения и даже впечатления о деятелях или явлениях, интересующих отдельного посетителя лично.

Экспозиция также строится на сочетании подлинных вещей (реликвий истории кино—предметов, принадлежавших классикам кино, их рукописей, рисунков, наград, костюмов и реквизита из самых знаменитых филь-

мов, плакатов и т.п.) с виртуальными «экспонатами» (сценами из фильмов, документальными кадрами, запечатлевшими «хронику киножизни» и облик классиков) на системе разнородных и разноформатных экранов (проекционных и мониторных), часть которых рассчитана на коллективное, а часть—на индивидуальное восприятие.

Основные этапы этого пути (названия периодов, конечно, условны):

**Раннее русское кино (1896–1919)**—от первых съемок французских операторов в России и личных операторов императора Николая II, через становление российского кинопроизводства и первые шедевры Якова Протазанова, Евгения Бауэра и Владислава Старевича, до советского декрета о национализации кино;

**Русское кино в изгнании (1919–1929)**—история творчества российских кинематографистов-эмигрантов (режиссера Александра Волкова, аниматора Владислава Старевича, художника Андрея Андреева, актеров Ивана Мозжухина, Григория Хмары, Ольги Книппер-Чеховой, Ольги Баклановой и многих других) в Париже, Берлине, Голливуде;

**Раннее советское кино: «новаторы» и «традиционалисты» (1919–1929)**—так называемый «героический период», связанный с именами, открытиями и утопиями Льва Кулешова, Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Абрама Роома, Бориса Барнета, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Александра Довженко, Николая Шенгеля, с одной стороны, и, с другой, фильмами вернувшегося из эмиграции Якова Протазанова, жанровыми картинами Ольги Преображенской, Александра Ивановского, Александра Цуцунавы и многих других кинематографистов, оставшихся на родине после революции;

**Победа звука, «сумерки богов» (1930–1941)**—приход нового поколения (братьев Васильевых, Григория Александрова, Ивана Пырьева, Михаила Ромма, Николая Экка, но и Александра Медведкина, Игоря Савченко, Ивана Кавалеридзе, Альберта Гендельштейна), насаждение «социалистического реализма» в кино, появление новых актерских «звезд» и национальных кинематографий, утверждение идеи «советского Голливуда» на государственном уровне;

**Кино Великой Отечественной, «украденная победа» (1941–1954)**—эвакуация центральных киностудий в Среднюю Азию, объединение всех направлений в битве с фашизмом, «стихийная демократизация» в кино, появление жанра «живых паноптикумов» («кино полководцев» и историко-биографических фильмов), неоклассицизм и период малокартинья;

**«Оттепель» (1955–1968)**—новации «хрущевского этапа»: дебюты «поколения лейтенантов» (Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Василий Ордынский, Александр Алов и Владимир Наумов, Сергей Бондарчук, Яков Сегель и Лев Кулиджанов) и их сверстников (Михаил Швейцер, Владимир Венгеров, Марлен Хучиев, Тенгиз Абуладзе), преображение учителей (Михаила Ромма, Юлия Райзмана, Михаила Калатозова, Сергея Герасимова), первые фильмы «детей оттепели» (Андрея Тарковского, Элема Климова, Ларисы Шепитько, Александра Митты, Андрона Кончаловского, Толомуша Океева и других);

**Плодотворный закат советского кино (1969–1985)**—противоборство цензуры и свободного творчества в период «застоя», ростки нового кино в

союзных республиках и попытки заглушить их, подвиги и провалы 1970-х и 1980-х;

**Кино «перестройки», начало нового кино России (с 1986)**—панорама последнего периода истории отечественного кино в его новых противоречиях.

### III

Третий экспозиционный комплекс—*Сквозь время*—может быть построен целиком на материале документального кино.

Здесь эволюция кино подчинена реальной истории нашей страны и всей планеты с конца XIX до начала XXI века. Истории, взятой и общим планом (это—глобальные события, касавшиеся всего нашего государства и даже всего человечества: от мировых войн и революций до космического полета Юрия Гагарина и катастрофы в Чернобыле), и средним планом (локальные процессы и перемены, политические и государственные кризисы, гигантские стройки и т.п.), и крупным планом (портреты государственных лидеров, крупнейших деятелей культуры и науки, «простых» людей и их судеб).

В этой экспозиции зритель может оказаться «свидетелем» военных сражений и судьбоносных конгрессов, увидеть и услышать выступления вождей и великих поэтов, принять участие в параде на Красной площади и в Нюрнбергском суде над нацистскими преступниками, в карнавале в Венеции и в Олимпиаде в Токио,

попасть на концерт Сергея Рахманинова и спектакль МХАТа с участием Ивана Москвина, в лабораторию Ивана Павлова и на лекцию академика Тамма, в мастерскую Пикассо и на Байконур с академиком Королевым,

послушать рассказы о своей судьбе мировых знаменитостей и никому не известных граждан...

«Многослойная» система экранов даст возможность сочетания и контрапункта этих «планов», в которых отдельные фигуры и «точки» сливаются в исторические линии;

к каждой точке истории нашей страны могут быть проведены «перпендикуляры» из параллельной истории других стран;

компьютерная память позволит включить любую группу событий и имен, интересующую ту или иную аудиторию...

В этом комплексе Музей кино вплотную соприкасается с Историческим музеем. Но способы и степень переживания исторических процессов здесь принципиально иные, чем в классической музейной экспозиции.

Вместе с тем третий комплекс вовсе не отстранен от развития кино как такового и дает достаточное полное представление не только об участии кино в жизни человечества, но и о развитии самого документального кино, его технике и эстетике.

Отдельные экспонаты могут быть посвящены содержанию и форме классических документальных фильмов. Так, можно на 54 видеомониторах (сгруп-

пированных в блок из 6×9 экранов) показать специально обработанный для такого показа фильм Дзиги Вертова «Шестая часть мира», который при симультанном показе на всех мониторах пройдет полностью за 10 минут, а каждая «вертикаль» из 6 мониторов представить «монтажные секвенции» кадров...

#### IV

Четвертый экспозиционный комплекс представляет разнообразие и богатство того вида кино, которое до недавнего времени было принято называть «научно-популярным», а по сути является *естественно-научным, просветительским и (в высоком смысле слова) приключенческим*.

Его концептуальная тема: ***Природа глазами кино***.

Тут зрители получают возможность подняться на вершины гор и проникнуть в чашу джунглей, погрузиться на дно океана и улететь в космос, оказаться в кратере вулканов и среди пустынных песков; они могут увидеть в тысячи раз увеличенную живую клетку и снятую с помощью экранного моделирования модель Галактики, наблюдать рядом с собой жизнь диких животных и участвовать в ритуалах первобытных племен, за секунды пережить «спрессованный» многомесячный процесс роста растений и «замедленное» мгновение взрыва...

В этой экспозиции система экранов должна располагаться не только слева и справа от зрителей, но и над ним, и под ним, буквально окружая собой ту узкую «пандусную тропинку», по которой зритель пройдет сквозь мир природы. Да и сами экраны должны быть уникальными: отражающими и просветными, плотными и «дымовыми» (через которые можно пройти насквозь), «круговыми», купольными, стереоскопическими (современная техника позволяет использовать десятки технологий кинопроекции).

Недоступные обыкновенному восприятию процессы открылись человеческому зору не только благодаря технике кино, но и благодаря мужеству, терпению и находчивости кинематографистов, совершающих буквально героические подвиги при съемках. В качестве виртуальных экспонатов могут использоваться съемки наших и американских космонавтов и первые кадры, снятые советско-немецкой экспедицией с вершин Тяньшаня, подводные кадры Жака Ива Кусто, съемки Лорана Терзиева в кратерах вулканов и кадры «бескровных охот» Фредерика Россифа в Африке, лабораторные опыты с электронными микроскопами, соединенными с кинокамерой, и компьютерную анимацию...

Не меньше сюжетов и тем, шоковых «аттракционов» и «полей созерцания» предоставляют для экспозиции мир техники и мир этнографии...

#### V

Наконец, пятый экспозиционный «срез» кино представляет искусство анимации во всех его видах—рисованной, кукольной, компьютерной...

*В мире живых рисунков и кукол*—таким является если не название, то тема экспозиции, рассчитанной на детей и их родителей.

Такая экспозиция может быть гигантским аттракционом (как «Диснейлэнд»), но может быть и гораздо более скромной, но столько интерактивно-игровой.

Взрослые и маленькие зрители могут войти буквально внутрь этого искусственного мира, надев легкие бумажные маски и костюмы анимационных персонажей.

А могут и сами тут же нарисовать и снять на цифровую камеру крошечный мультфильм.

### **Общие соображения об экспозициях Музея кино**

1. Все типы виртуальных экспозиций, в том числе исторически-ретроспективные, должны строиться на новейших технологиях.

Иначе говоря, Музей кино представляет собой одновременно постоянно действующую и обновляемую выставку перспективных разработок самых передовых стран. Это должно быть выгодно фирмам, разрабатывающим данные технологии и аппараты.

2. «Экспороники» и виртуальные экспонаты являются частями видео-каталогов, более длинными и полными, чем на экспозиции. Зрители могут (и будут) покупать DVD с этими каталогами, чтобы «досмотреть» музей дома. Это—еще один коммерческий резерв Музея и производителей видео-экспонатов.

3. Такого рода экспозиции выносят на поверхность сокровища всех видов кино—и огромное множество фильмов, сейчас хранящихся в киноархивах невостребованными. Данные фильмы могут продаваться в киосках Музея кино—их коммерческий потенциал пробуждается и возрастает. Это должно быть выгодно студиям-правовладелицам и архивам фильмов.

## Приложение 1

### МУЗЕЙ КИНО КАК ПРОБЛЕМА

Может показаться странным, что в СССР кино, официально провозглашенное «*важнейшим* из всех искусств» (лозунги с соответствующим высказыванием В. И. Ленина висели во всех киноорганизациях и в любом кинотеатре), было *единственным* из всех искусств, которое не имело своего музея.

Случайно ли это? Или за явным парадоксом скрывалась закономерность?

Быть может, для кино сама идея музея является неорганичной?

Попытки создать музей кино в нашей стране предпринимались неоднократно, но не «сверху», а «снизу».

Еще во второй половине 1920-х годов киновед Григорий Болтянский организовал в рамках Государственной Академии Художественных Наук музейное подразделение, так и названное—Музей кино. За несколько лет он успел собрать значительную коллекцию документов и памятников кинокультуры. Но в 1932 году ГАХН, а вместе с ним и первый (вероятно, в мире) музей кино был упразднен, его фонды частично пропали, частично разошлись по различным учреждениям.

Проблема создания Музея кино обсуждалась в кинопрессе в конце 1930-х годов, но письма за подписью С.М.Эйзенштейна, Л.В.Кулешова и других видных кинематографистов не привели к практическим результатам. К этому времени на родине кинематографа, во Франции, два молодых энтузиаста—Анри Ланглуа и Жорж Франжю—уже создали Французскую синематеку, ставшую колыбелью будущего Musée du Cinéma.

После войны Эйзенштейн начал хлопотать о создании триединой государственной организации: научно-исследовательского института кино, архива фильмов и киномузея. В 1947 году под его руководством был учрежден Сектор теории и истории кино Института истории искусств Академии наук СССР (из него затем вырос ВНИИ киноискусства, ныне входящий в систему Министерства культуры России). В 1948-м, уже после смерти Сергея Михайловича, кинохранилище в Белых Столбах реорганизовали в Госфильмофонд СССР. До Музея кино опять «руки не дошли». Паллиативом его стали так называемые студийные музеи, собиравшие в основном стенограммы, материалы для рекламы и призы за фильмы.

В 1979-м в так называемом «монреальском» павильоне ВДНХ силами всех киностудий и киноорганизаций страны была развернута огромная выставка к 60-летию советского кино. Несмотря на критическое отношение многих историков к ее концепции, Союз кинематографистов СССР предлагал сохранить экспозицию для будущего музея—хотя бы как основу его фондов. Но на каких-то этажах «руководящих инстанций» предпочли выставку попросту демонтировать, и собранные по крупицам или специально сделанные экспонаты были разрознены, расхищены или попросту выбро-

шены на свалку. Вновь проявилось нежелание государственных ведомств создать Музей кино.

Сдержанное, если не пренебрежительное отношение к идее киномузея было следствием нескольких разнородных факторов.

Некоторые из них были, безусловно, связаны с причинами идеологического характера. В частности, на протяжении неполного века истории отечественного кино много раз менялись не только ориентиры будущего развития «важнейшего из искусств», но и оценки его прошлых достижений, его «ошибок», его классиков, кумиров, «неудачников». Сегодня очевидно, что не только общая историография нашего государства, но и историография кино отличалась крайним неисторизмом.

Так, после революции было подвергнуто остракизму все раннее кино России как «мещанское», «упадочное», «игнорировавшее нужды народа». Его огульное осуждение было тем более острым, что большинство дореволюционных кинодеятелей оказалось в эмиграции— вместе с негативами фильмов и наспех вывезенными документами. Уничтоженное и пропавшее как на родине, так и за рубежом не поддается исчислению.

«Золотой век» советского кино (1924–1929) отмечен подобием «классовой борьбы» между «новаторами» и «консерваторами», что способствовало лишь усилению партийного руководства киноотраслью, но отнюдь не осознанию и укреплению многообразного единства кинокультуры как общенародной ценности. К тому же игнорировался удивительный феномен нашего кино: фильмы, создававшиеся русскими кинофирмами во Франции и в Германии, хоть и прокатывались в эпоху НЭПа в СССР, но в историю отечественного кино не включались и не изучались (это продолжалось и десятилетия спустя, когда неотъемлемой частью российской культуры были признаны Бунин, Рахманинов, Дягилев, Сомов и другие эмигранты).

«Борьба с формализмом» в середине 1930-х годов была направлена против корифеев 1920-х и эстетики революционного «штурма и натиска»; послевоенное «культовое» кино подавляло гуманистические тенденции предыдущего десятилетия; хрущевская «оттепель» и брежневский «застой», подвергая лишь цензурным вырезкам многие фильмы 1930–40-х, отнюдь не способствовали объективному изучению кинопроцесса сталинской эпохи; в период же «перестройки» кинематограф всей советской эры оказался объектом конъюнктурной спекулятивной «критики». При установке на игнорирование или искажение фактов во имя сиюминутных задач архивные и музейные фонды не только не нужны—они мешают...

Другого рода причиной, не способствовавшей созданию музеев кино (впрочем, не только у нас, но и во всем мире), было распространенное мнение, будто кино стареет быстрее, чем другие искусства. Мнение это, которое родилось еще в эпоху стремительно развивавшегося (эстетически и технически) «немного» кино и которое лишь утвердилось с внедрением звука, а затем цвета, привело к тому, что все достижения предшествующих периодов воспринимались как «примитивные» и «преодоленные», а потому сохранению не подлежащие. «Феномену быстрого старения» подыскивались даже «научные обоснования».

Лишь с развитием движения кино клубов и появлением синематек, где можно было посмотреть старые фильмы, устоявшееся предубеждение по отношению к старым фильмам стало преодолеваться. Веским контраргументом «теории быстрого старения фильмов» оказалось их появление в репертуаре телевидения и на рынке видеокассет. Возвращение старого кино на экраны вызвало широкий интерес не только к истории «десятой музыки», но и к процессу создания каждого фильма, к его социальному и культурному контексту, к его создателям и к его рецепции «дедами и отцами»...

Не случайно именно Союз кинематографистов СССР—организация общественная, а не государственная—хлопотал о киномузее. Еще в середине 1960-х годов Секретариат СК создал Музейную комиссию, которую возглавили режиссеры-классики Л.З.Трауберг и С.И.Юткевич, главный инженер киностудии «Мосфильм» Б.Н.Коноплев и оргсекретарь СК Г.Б.Марьямов и в которую вошли представители «музеев» киностудий всех союзных республик и историки кино. По инициативе Музейной комиссии началось проектирование, а затем строительство Всесоюзного Киноцентра, где должны были разместиться Центральный музей кино и Центральный кинолекторий. Филиалы Музея предполагались в столицах всех республик, а также Ленинграде и Свердловске с их студиями игрового кино.

В 1986 году, когда первая очередь Киноцентра на Красной Пресне вошла в строй, Союз кинематографистов в рамках своего подразделения—Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства—учредил Музейную группу, ставшую вскоре Музейным отделом. Наконец, в 1989, с завершением строительства здания, отдел был реорганизован в Центральный музей кино СК СССР. Его основными целями были

1) разработка концепции деятельности музея, специфичного для кинематографа,

2) выявление типов фондовых материалов и начало собирания коллекций,

3) определение характера экспозиционно-просветительской работы и ее экспериментальное осуществление в Москве, а затем в других регионах страны.

(Заметим в скобках, что к этому времени уже были открыты для зрителя экспозиции Музеев кино в Париже, Турине, Дюссельдорфе, Брюсселе, Музея движущихся изображений в Лондоне, постоянная выставка кинотехники в Праге, готовились проекты берлинского Музея кино, вскоре осуществленного, и музея в старых нью-йоркских киностудиях, на очереди был Музей анимации в Токио...)

Распад СССР и последовавший за ним раскол Союза кинематографистов привели к изменению не только первоначальных планов, но и юридического статуса музея. В апреле 1992 года Конфедерация Союзов Кинематографистов, Союз Кинематографистов России, Госкино РФ и Министерство культуры РФ учредили самостоятельную некоммерческую культурно-просветительскую организацию «Музей кино» (на основе прежней—общественной). Собственник здания—СК России—закрепил за Музеем кино на правах безвозмездного пользования помещения, в которых он до тех пор



работал: хранилища фондов, систему из 5 малых залов, выставочный зал и несколько рабочих кабинетов (около 3 000 кв. метров).

Тайно созданное акционерное общество «Киноцентр», захватившее большую часть здания на Красной Пресне и странным образом получившее свидетельство о собственности на него («параллельное» свидетельству СК) в течение 15 лет безуспешно пыталось то изгнать Музей кино из Киноцентра, то включить его в свой состав. Даже компромиссное «замирение» ЗАО и СК РФ лишь на время прервало эти попытки.

После слияния Госкино и Министерства культуры Музей кино (по инициативе бывших руководителей Союза кинематографистов СССР и России—Льва Кулиджанова, Александра Караганова, Элема Климова, Давлата Худоназарова и Сергея Соловьева, поддержанной Администрацией Президента России) получил в конце 2001 года статус ФГУК—Федерального государственного учреждения культуры «Государственный центральный музей кино» под эгидой Федерального агентства по культуре и кинематографии.

Однако новый статус не смог защитить Музей кино от потери построенных и переданных ему в безвозмездное пользование помещений. В 2005 году новый руководитель СК России Н.С. Михалков, пренебрегая решением VI Съезда СК России о сохранении за музеем его помещений, продал акции СК России закрытому акционерному обществу и этим актом прервал действие «Договора о безвозмездном пользовании площадями».

С марта 2006 года фондовые подразделения Музея кино временно размещены на площади около 900 кв. метров, дружески предоставленной киноконцерном «Мосфильм», а музейный фильмофонд—в помещении Опытного производства Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ).

Кинопрограммы Музея кино временно показываются в государственном детском кинотеатре «Салют» (ул. Кедрова 14, корп. 3, ст.м. «Академическая»).

## *Приложение 2*

### **ПРОБЛЕМА «ОРИГИНАЛА» И ФОНДЫ МУЗЕЯ КИНО**

Многочисленные и многообразные «перестройки», «реформы» и новации последнего десятилетия не повлияли на концептуальную часть работы Музея кино, но затруднили, разумеется, его деятельность—особенно в той ее части, которая касалась комплектования фондов. Многие киноорганизации прекращали свое существование либо катастрофически быстро и хаотично преобразовались, в одночасье уничтожая свое копившееся десятилетиями хозяйство—от уникальных киноматериалов до старой киноаппаратуры. Лишь некоторые из них сочли необходимым или возможным передать в музей кое-какие из хранившихся у них материалов. Количество (и качество!) погибших за это время исторических документов и памятников сравнимо с потерями во времена войн или сталинских репрессий и реорганизаций.

Показательно, что государственные органы при этом «сохраняли нейтралитет». Впрочем, нужно отдать должное руководству Госкино: оно выделяло из своего, в то время скудного бюджета пусть весьма небольшие, но жизненно важные для Музея кино денежные средства на мизерную зарплату сотрудникам и на некоторые мероприятия. Однако для Кинокомитета как правительственной организации, сохранявшей еще какое-то влияние на киностудии, а тем более для Министерства культуры (к кино до последнего времени не причастного) Музей кино по-прежнему представлялся организацией в лучшем случае «странной» и «несущественной». Значительную роль в этом играла инерция старого времени. Сказывалось и резкое падение авторитета и влияния кино во всей стране. Но были, разумеется, и другие причины, заставлявшие не только чиновников, но и коллег—кинематографистов и музейщиков—сомневаться в необходимости и самой возможности существования музея кино.

Сомнения в правомочности киномузеев продиктованы и еще одним типом предубеждений, который господствовал в науке о кино и в практике кинопроизводства на протяжении десятилетий. Он связан с пониманием и определением в киноискусстве *оригинала (подлинника)*, который является для музея необходимой единицей основного хранения.

Кажется очевидным, что единственным и окончательным результатом творчества в кино—оригиналом—произведением—является *фильм*, исходный комплект которого (негатив с речевой, музыкальной и шумовой фонограммами, а также, желательнo, промежуточный позитив, дубль-негатив и эталонный позитив) должен храниться в киноархиве или на киностудии-производителе.

Все то, что предшествует фильму (от сценария до записи музыкальной фонограммы), что сопутствует процессу его создания (от режиссерских экспликаций, эскизов декораций и костюмов, производственных планов съемок и экономических смет до стенограмм художественных советов и цензурных или продюсерских поправок) и что отражает его прокатную судьбу (от рекламы и статистики кинопоказов до рецензий и писем зрителей),—относится, согласно этим представлениям, к «полуфабрикатам» либо к документам хозяйственной деятельности и социальной «рецепции», а значит, в лучшем случае подлежит комплектованию в «научно-вспомогательных фондах». И если документы на бумажных носителях и фотографии (а также плакаты, призы и памятные знаки) более или менее сохранялись в тех или иных архивах либо на студиях, то множество других «артефактов» безжалостно уничтожалось, чтобы «освободить место для новой продукции».

Между тем проблема оригинала и в случае признания *фильма единственным законченным и дефинитивным произведением кино* оказалась чрезвычайно сложной. Негатив недоступен для непосредственного восприятия, а в звуковом кино оптическая лента существует отдельно от фонограмм—они совмещаются лишь в напечатанном позитиве, который даже в названии своем—*кинокопия*—несет уничижительный оттенок не только для уха догматика-архивиста, но даже для правил хозяйственного учета: копию легче уничтожить, ведь где-то есть подлинник. Так тиражированные

копии истирались в прокате и перерабатывались как «вторсырьё», а негативы гибли при банкротстве или реорганизации кинокомпаний, плесневели или ссыхались в хорошо оборудованных киноархивах из-за несовершенства самого «носителя».

При этом даже в самых благополучных случаях на хранение отправлялись *прокатные* варианты фильмов. На студиях сразу после завершения постановки первым делом смывался «рабочий материал»—в том числе целые эпизоды, вырезанные из уже смонтированного и озвученного фильма по цензурным соображениям, по вкусам продюсера, худсовета или директора, а чаще всего потому, что фильм не уместился в прокрустовом ложе стандартного сеанса. Понятие *авторской версии* фильма в кинопроизводстве юридически отсутствовало.

С другой стороны, в коллективном искусстве кинематографа стали определяться авторские права отдельных его участников—прежде всего сценаристов, затем композиторов и режиссеров. Так статус оригинала обрели сценарий и музыка к фильму, а также (более теоретически) режиссерская композиция кинозрелища. Со временем частные коллекционеры, а за ними и художественные музеи стали собирать эскизы декораций и костюмов, часто создававшиеся крупными художниками. А сами кинокостюмы, для изготовления которых иногда приглашались выдающиеся кутюрье, обратили на себя внимание благодаря росту популярности «высокой моды». В 1970-е годы на аукционах подскочили в цене старые киноплакаты. Возросший музейный статус фотографического искусства привел к переоценке не только рекламных портретов кинозвезд, но репортажных «рабочих моментов съемок» как полноценных фотожанров. Появление в альбомах и на выставках фотограмм—отпечатков с «клеточек» классических фильмов—возродил дискуссии об искусстве светописы и авторском праве оператора...

Музей кино, отказавшись от устоявшихся предрассудков и псевдо-профессионального снобизма, с первых дней своего существования начал собирать самые разнообразные материалы и артефакты, так или иначе отражающие процесс создания фильмов всех видов и жанров и эволюцию кино как эстетического, социального, технического и экономического явления

Иначе говоря, то, что считалось «полуфабрикатом», стало обретать статус «промежуточного», но эстетически полноценного результата творчества.

Три примера из опыта нашего Музея кино позволяют показать историческую, научную и экспозиционную ценность подобных материалов.

В частных архивах многих кинематографистов хранятся срезки позитивных кадров: операторы их срезали как «сайнексы» (для нужд светоустановки при печати), режиссеры—для иллюстрирования будущих статей и мемуаров, актеры—просто на память о своих ролях. Никакой музейной или архивной ценности срезкам не придавалось. Когда в квартире С.М.Эйзенштейна были обнаружены срезки кадров недоснятой и уничтоженной третьей серии «Ивана Грозного», когда наследники А.М.Роома передали нам срезки пропавшего фильма «Ухабы», а в архиве Л.В.Кулешова—найденны фотопробы к незавершенной картине «Дохунда», стала возможной стендовая реконструкция пропавших произведений и неосуществленных замыслов, которая существенно заполнила лакуны в истории кино.

Художник Петр Галаджев сохранял рабочие «почеркушки» с замечаниями режиссера и оператора. Их научная ценность и экспозиционная выразительность превосходили так называемые «станковые» эскизы, которые делают художники часто после завершения постановки специально для выставок «прикладного искусства». Персональная выставка наследия Галаджева, сохраненного его дочерью и переданного в дар музею, стала открытием не только таланта выдающегося кинематографиста, но подлинного характера творчества целой профессии.

Выставка Юрия Норштейна и Франчески Ярбусовой, прошедшая под девизом «Сказке сказок»—20 лет», позволила зрителю как бы войти в творческую мастерскую аниматора. Она была построена на набросках, черновых раскадровках, мультфазах и макетах—на том «соре», из которого, по словам А.А.Ахматовой, «растут стихи». После экспонирования в Музее кино в Москве выставка была приглашена в Париж и Токио, а затем с огромным успехом демонстрировалась в Музее личных коллекций ГМИИ им. Пушкина.

Изобретение цифровой записи движущегося изображения оказалось не только технической революцией—оно привело к выпуску необыкновенно емких дигитальных видеодисков (DVD), в которых фильм может быть окружен и дополнен комплексом разнородных материалов, предшествовавших постановке, сопровождавших ее и отражавших судьбу снятой картины, а также информацией о создателях фильма. Экономический спрос на эти материалы разрешает, кажется, споры о том, что именно (если не фильмы) должны собирать музеи кино и будут ли соответствовать их фондовые коллекции «музейным канонам».

Общий каталог фондов на 1 июля 2005 года содержал **110 815 паспортов**, в том числе **70 253 паспорта Основного фонда** и **40 562—Научно-вспомогательного фонда**.

В электронную базу данных Музея по программе КАМИС введено **50 309 паспортов**, **6 108 библиографических паспортов** по фонду редкой и научной книги и **1 685 фильмографических паспортов** по киноvideофонду. **15** сопутствующих **справочников** по фондовым коллекциям (из которых **8**—на русском и английском языках) обеспечивают ускоренное заполнение паспортных рубрик и научный поиск информации. В основных из них отражены представленные в коллекции Музея кино личности, названия, организации и страны: «**деятели кино**» (**7 407** имен), «**деятели других искусств**» (**796** имен), «**игровые фильмы**» (**5 878** названий), «**неигровые фильмы**» (**571** название), «**анимация**» (**1 109** названий), «**киностудии и фирмы**» (**1 385**), «**спектакли**» (**251**), «**театры**» (**88**), «**страны**» (**117**), «**рубрикатор**» (**130** рубрик).

По справочникам транскрибированы или переведены на английский язык практически все имена и названия фильмов, а также часть рубрикатора.

На 01.07.2005 сканировано **87 425** единиц хранения: практически все описанные эскизы декораций и костюмов к фильмам, выцветающие рукописи и документы, «гаснущие» фотографии и негативы, большинство уникальных материалов по истории анимации, фото с мемориальных пред-

метов, кинокадры многих классических фильмов, киноплакаты 1910-х–1960-х годов.

Уже сейчас фонды активно используются учеными, средствами массовой информации и родственными организациями (кино- и телестудиями, музеями, издательствами). Их описи доступны любому исследователю или заинтересованному лицу через музейный сайт в Интернете.

## Приложение 3

### ЧТО ТАКОЕ СИНЕМАТЕКА?

(справка о задачах, структуре и функционировании)

Сегодня представляется бесспорным, что и киноархивы, и музеи кино в равной степени могут и должны иметь в своем составе синематеки—системы кинозалов, где зрители получают возможность знакомиться с лучшими фильмами всех времен и народов, сгруппированными в персональные, тематические или национальные циклы, ретроспективы, панорамы и т.п. Это специфическая для кино форма экспонирования своих произведений, аналогичная музеям изобразительного искусства или филармоническим залам.

Однако именно музеи специализируются на создании постоянных или временных *экранных экспозиций*, помогающих зрителю глубже понять эти произведения. Они также дают зрителю возможность представить себе развитие этого искусства и процессы художественного творчества в нем.

1. СИНЕМАТЕКА—одна из активных форм культурно-просветительских организаций, работа которой основана на воздействующей (суггестивной) силе кино и коллективного киносеанса.

2. В отличие от прокатного кинотеатра (мультиплекса), Синематека имеет собственную коллекцию фильмов, копии которых (на кино- или видеоносителях любых форматов и систем) легально куплены у студий, дистрибьюторов, коллекционеров и т.п. либо официально получены в дар от них или продюсеров, режиссеров, других членов творческих коллективов, а также от спонсоров. Чаще всего это не освобождает Синематеку от обязанности согласовывать показ собственной копии с ее правовладельцем на данный момент.

3. Синематека предлагает зрителю фильмы, которые сгруппированы в *тематические циклы и ретроспективы, национальные «фестивали», «недели», «панорамы» и «клубы»*, используя при этом как новые, так и старые картины (принцип времени создания фильмов играет роль лишь в так называемых временных циклах, характеризующих эпоху, и не является признаком «устарелости» или тем более «ущенности» произведений).

Благодаря этому принципу кинопоказа Музей кино впервые в России представил зрителям *полные ретроспективы* творчества классиков отечест-

венного кино—Якова Протазанова, Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова, Бориса Барнета, Александра Довженко, Игоря Савченко, Абрама Роома, Александра Медведкина, Андрея Тарковского, Федора Хитрука, Владимира Кобрина...

На музейных экранах зрители увидели *обширные персональные ретроспективы* классиков мирового кино—Ингмара Бергмана и Бу Видерберга (Швеция), Роберто Росселлини, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Пьера Паоло Пазолини (Италия), Фрица Ланга, Фридриха Вильгельма Мурнау, Эрнста Любича, Георга Вильгельма Пабста (Германия), Жана Ренуара, Рене Клера, Жана Виго, Жана Кокто, Жана-Люка Годара, Франсуа Трюффо (Франция), Дэвида Уорка Гриффита, Кинга Видора, Уильяма Уайлера, Джона Форда, Орсона Уэллса (США), Ясудзиро Одзу, Микио Нарусэ, Акиры Курошавы, Тэйноскэ Кинугасы (Япония), Сатьяджита Рея, Мринала Сена, Шьяма Бенегала (Индия), Анджея Вайды, Анджея Мунка, Ежи Кавалеровича (Польша), Миклоша Янчо и Иштвана Сабо (Венгрия) и многих других мастеров.

Впервые в России Музей кино показал фильмы немцев Райнера Вернера Фассбиндера, Вернера Херцога и Эдгара Райтца, французов Эрика Ромера и Никола Филибера, испанцев Хулио Медема и Педро Альмадовара, израильянина Амоса Гитая, финнов Аки и Мики Каурисмяки, американца Энди Уорхола, иранца Маджида Маджиди, японцев Хироси Тэсигахары и Такэси Китано, англичанина Дерекка Джармена, ведущих кинематографистов Чили, Сенегала, Голландии, Португалии, Мексики, Тайваня и других стран мира.

Образовательные программы «Век кино» и «Шедевры отечественного кино (от Протазанова до Параджанова)» дают возможность зрителю пройти своеобразные «киноуниверситеты», хронологически проследив развитие киноискусства по его величайшим творениям—от зарождения кино в 1895 до 2000 года.

Дискуссионные программы «КЛИО (Кино-Личность-История-Общество)» типа «Мифология Вождя» или «Легко ли быть молодым?» предлагают молодежи понять и обсудить гражданственные аспекты киноискусства.

Разнообразные тематические циклы (типа «Кино тоталитарных режимов», «Поэтический реализм во французском и российском кино» или «Кино «оттепели»), национальные клубы (польского, японского, французского, грузинского, немецкого кино) и специализированные (Оперный клуб, Школа зрения, Синематека танца, Клуб дебютов «Мастерская», Клуб неигрового кино) охватывают значительный диапазон исторического наследия и современного кинопроцесса.

4. Наряду с архивными и музейными кинозалами, ориентированными в основном на эстетическое воспитание и образование,

на ознакомление публики с историей киноискусства, с его мастерами и выразительными средствами, с шедеврами и деятелями кино отечественного и зарубежного кино,—

региональная/городская Синематека выполняет важные общественно-воспитательные функции, в которые входит не только организация содержательного досуга населения с помощью кинокультуры, но и (при определенном подборе и структурировании репертуара)—

влияние на социопсихологический климат города/региона;  
участие в формировании гражданского общества и самосознания граждан, в укоренении идей государственной законности и общественной справедливости;

просвещение и нравственно-эстетическое воспитание молодежи;  
нормализация межэтнического и межконфессионального общежития в духе толерантности и взаимного уважения;

содействие процессам социальной интеграции многонационального населения мегаполиса/региона и одновременно помощь разным национальным общинам и группам в сохранении их национально-культурной и языковой идентичности,

а также участие в межгосударственных программах культурного обмена и сотрудничества (предоставляет свои залы для проведения некоммерческих мероприятий Посольств и Культурных центров зарубежных государств).

5. В своей репертуарной и сеансовой деятельности Синематека учитывает разнообразие и неоднородность структуры широкой зрительской аудитории:

различия по возрасту, образовательному цензу, доходам, интересам, этносу и др.

Именно это определяет необходимость иметь 2-4 параллельно работающих зала, которые дают возможность зрителям разных категорий посмотреть «свое» кино или познакомиться с новыми для них, но актуальными аспектами кинокультуры.

6. Одной из функций региональной/ муниципальной Синематеки является формирование «*локальной мифологии*» (одним из позитивных примеров которой является «мифология Парижа», которая активно разрабатывается и поддерживается видеотекой при мэрии французской столицы):

показ снятых в регионе игровых и неигровых фильмов

об истории, культурных и бытовых традициях, выдающихся деятелях данного города/региона,

о его месте и роли во всем государстве и в мире, что способствует воспитанию детей и молодежи в духе любви к своему региону и его культуре, уважения к лучшему в его прошлом, к старшим и предшествующим поколениям.

Такие программы могут стать образом («визитной карточкой») города/региона и рассчитаны также на показ иногородним и иностранным гостям.

Их показ может быть согласован с государственными и общественными, учебными и культурными учреждениями, а также с туристическими фирмами.

Из них формируются программы и ретроспективы, которые Синематека может представлять в других городах, регионах и странах, на выставках и аналогичных мероприятиях, а также (в сотрудничестве с правладельцами и производственными фирмами) выпускать в виде сувенирных видеокассет и DVD.

7. Синематеки могут быть

самостоятельными учреждениями культуры федерального, регионального или муниципального подчинения,

либо входить в состав киноархивов и музеев кино, где у них появляются некоторые специфические функции (см. выше).

Они существуют за счет бюджета (соответственно подчинению), средств собственной хозяйственной деятельности, благотворительных пожертвований и сотрудничества с международными организациями (посольствами, культурными центрами, фондами и т.п., берущими на себя часть расходов по организации тех или иных мероприятий).

Доходы Синематеки от своих платных сеансов идут на уставные цели: на частичное покрытие расходов на ее содержание, на оплату прав на показ фильмов (в случаях, необходимых по закону или по требованию праволадельцев), на оплату труда приглашаемых специалистов (переводчиков, комментаторов, таперов и т.п.), на подготовку и издание рекламно-информационных материалов.

8. Билеты на сеансы Синематеки в условиях современной России должны быть существенно ниже прокатных или вообще бесплатными (для определенных категорий зрителя, видов кино или социально важных программ, а также при соответствующих требованиях партнеров—если платные сеансы запрещены, например, правилами зарубежной организации, предоставившей фильмы,—например, Британского Совета или Японского фонда, оплатившего права для некоммерческих сеансов по законам Великобритании или Японии).

Обязательным условием работы Синематеки является соблюдение законов не только своей страны, но и страны-партнера, приславшей свою программу.

9. Синематека в своей деятельности должна строго соблюдать российские и международные законы, касающиеся правил кинопоказов, авторских и копирайтных прав.

Недопустимо использование ею пиратских (кино-, видео-, DVD) копий, а также нарушение правил, обусловленных договором с партнерами.

## *Приложение 4*

Существуют разные концепции и типы подобных, ныне мультимедийных экспозиций—это тема для особого обсуждения.

Как построить на них постоянную экспозицию в будущем Музее кино, который рано или поздно появится и в нашей стране,—еще одна проблема, требующая отдельного рассмотрения.