

Наум КЛЕЙМАН

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ «ПЕЧУРКА»

Госфильмофонд пережил несколько своеобразных преобразений в связи с тем, что здесь последовательно работали люди нескольких разных поколений. Наше поколение пришло в Госфильмофонд в 1960–1962 годах, почти застав группу киноведов первого послевоенного набора, пришедших в начале 1950-х. Только что перешли на работу в Москву Александр Викторович Кукаркин, Елена Николаевна Карцева, Марк Ефимович Зак, Татьяна Евгеньевна Запасник, но еще работали Одиссей Викторович Якубович-Ясный, Нина Алексеевна Глаголева.

Вгиковцы той поры иностранными языками не владели, и на подмогу им для написания аннотаций на зарубежные фильмы взяли людей из Института иностранных языков—так в Столбах появились Наталья Егорова (с немецким языком), Ирина Янушевская (с французским), Юрий Грейдинг (с испанским и итальянским), они же переводили фильмы на общих просмотрах научных отделов. Инъязовцы в процессе работы стали очень приличными киноведами, а киноведы пытались учиться языкам. Но вскоре в Столбах появились и вгиковцы, свободно владеющие языками: Мирон Черненко (польским, украинским), Валентин Михалкович (французским, польским). Были еще далекие от нашего «братства» сотрудники, работавшие в спецхране, куда допуск был строго ограничен и где находились «закрытые» коллекции: трофейная нацистская хроника и пропагандистские фильмы Третьего рейха (а также, как выяснилось позже, трофейный фонд японских фильмов, полученный в Манчжурии, о существовании которого мы даже не подозревали), запрещенные к выпуску отечественные ленты, старые и новые. Отдельную коллекцию составляли наши дореволюционные картины, в большинстве своем некомплектные. На разбор и описание последних была приглашена на работу Вера Дмитриевна Ханжонкова, «бабушка Ханжонкова», как звали ее в Госфильмофонде. Всеобщая любимица, она время от времени что-то выуживала в своем фонде и приносила оттуда неожиданные находки. Так мы узнали и оценили фильмы Евгения Бауэра, о котором во ВГИКе тогда говорили еще как о «декаденте»...

Этому первому поколению выпала на долю черновая работа—надо отдать им должное. Они сделали главное—нулевой цикл: укомплектовывали копии, собирая их буквально по частям. Было необходимо, конечно, и сличение копий, потому что в разных местах могло находиться разное количество частей одного и того же фильма, многие в плачевном физическом состоянии. К сожалению, сличение проводилось не покадрово, не столь тщательно, как необходимо и как это стало делаться позже—по каждой клеточке тогда не сверялось. Так была потеряна «Позолоченная гниль», привезенная из вгиковской фильмотеки,—ее просто смыли, сочтя ненужной при наличии двухсерийного «Доктора Мабузе» в трофейном фонде. Но так или иначе была проделана первоначальная инвентаризация, началось составление справочных каталогов. То есть был заложен фундамент всей той рабо-

ты, которая, я думаю, составляет главную функцию столбовских научных отделов: фильмографическая атрибуция и забота о комплектности.

Дальше пришло наше поколение. Возросли объемы кинопроизводства, новый материал надо было обрабатывать оперативно, и ГФФ стал обрабатывать молодыми кадрами. Наш курс проходил в Столбах сначала практику. Виктор Дёмин был одним из первых, кто пришел,—он был на курс старше нас. Годом позже пришли Владимир Антропов, Владислав Свешников (ныне священнослужитель), я, еще через год—Владимир Дмитриев, Мирон Черненко, Валентин Михалкович. Как опекун англоязычного фонда в Госфильмофонде появился «подпольный» поэт Станислав Красовицкий. В это же время Иностраннный отдел возглавил Александр Иванович Александров, отечественным заведовал Константин Павлович Пиотровский. Появилась новая, стимулирующая дискуссии научная атмосфера, породившая миф о белостолбовской школе киноведения. Владеющие словом Витя Дёмин и Мирон Черненко даже аннотации писали в стиле фильма—так, упражняясь. Пожалуй, период 1961–1966 гг. был пиком чисто научного отношения к фильмофонду. В рецепции истории нашего кино вдруг произошло смещение акцентов. Я помню потрясение от открытий, сопровождавших наши служебные просмотры: когда мы увидели «Счастье» Медведкина, о котором во ВГИКе даже не упоминалось, или когда мы поняли, что такое «Украина» Барнета (которую нам в институте безобразно преподнесли—по-настоящему мы ее впервые посмотрели в Столбах!). Там же мы впервые увидели фильмы Кавалеридзе, о котором понятия не имели, или анимацию Ходатаевых и т.д. То есть неожиданно возникали неизученные объекты, новые центры интереса и, как всегда бывает, вокруг такого центра—споры, с привлечением новых материалов. Исторический материал все время актуализировался, вот что было самое интересное... А с другой стороны, рухнули средостения между иностраннным и отечественными отделами—и в непосредственной работе, и в представлении о кино. Мы не только вместе смотрели фильмы обоих фондов, но добились у Виктора Станиславовича Привато, чтобы научные сотрудники стали единым целым—до этого существовал приказ не впускать отечественный отдел на просмотры к иностранному, это засчитывалось как прогул... И мы увидели фильмы Феллини и Бергмана, Антониони и Годара, Вайды и Янчо, которых и в Доме кино не показывали!

Этой особой атмосфере способствовало еще одно важное обстоятельство. Столбы не были в оппозиции к Институту истории искусств в Козицком переулке—наоборот, позже Валя Михалкович и Витя Дёмин ушли на работу именно туда. В ГФФ регулярно приезжали смотреть новые зарубежные фильмы все лидеры тогдашней критики: Инна Соловьева, Вера Шитова, Майя Туровская, Нея Зоркая, Юрий Ханютин—все со своими идеями и «установками». При этом речь заходила, конечно, не только о зарубежном, но и о нашем кино. Скажем, Зоркая или Соловьева немного иначе понимали Хуциева или Висконти, иначе понимали кино вообще, чем мои сверстники. Тем интереснее было с ними «спорить»—а по сути дела, набираться у них ума и избавляться от тогдашнего вгиковского полужайства. Мироззрение и культура этих филологов, театроведов, искусствоведов, при-

шедших в киноведение, помогали нам мыслить шире и глубже. Приезжали не только киноведы, но и режиссеры: Бондарчук, Швейцер с Милькиной, Тарковский, Митта, Йоселиани... Столбы давали им необходимую «насмотренность». Интеллектуальная «печурка» здесь всегда горела. Как правило, многие режиссеры спрашивали совета, что бы посмотреть. Мы им (неофициально, конечно) «подбирали» необходимые фильмы, диктовали иногда, как писать заявки, чтобы оправдать обращение именно к этому материалу: такие-то фильмы необходимы для изучения «атмосферы эпохи», а такие-то—для изучения использования цвета...

Кроме того Госфильмофонд в определенном смысле был центром «прикладного киноведения», которое работало на производство, на нахождение необходимых «цитат» или вещей-образцов (например, типичного женского платья конца 20-х годов или интерьера, характерного для послевоенной Франции). По сути, здесь был единственный информационный центр, где могли получать справки режиссеры и художники (не только кино, но и театра), журналисты и искусствоведы, появлявшееся телевидение. Предметные, тематические, персональные картотеки были активно востребованной базой данных.

Одним из первых архивов в мире Госфильмофонд начал делать реконструкции классических фильмов. Мало кто знает, что инициатором реконструкций картин в подлинном виде был Николай Алексеевич Лебедев, который пытался еще во ВГИКе осуществить эту идею вместе со студентами-киноведами. Госфильмофонд подхватил то, что технически не мог сделать ВГИК с его лимитированными запасами пленки и необходимостью кинопечати на стороне. В ГФФ же было собственное Опытное производство с проявкой, печатью, перезаписью звука, со всевозможными типами реставрации пленки... Можно смело утверждать, что по технической оснащенности Госфильмофонд не имел себе равных среди киноархивов мира. Бабушка Ханжонкова, занимаясь русскими дореволюционными фильмами, вернула к жизни целую эпоху нашего кино. Меня «назначили на Эйзенштейна» не только потому, что я принимал участие в подготовке к печати его шеститомника, но и потому, что я доказал: «Старое и Новое»—это не «Генеральная линия», негатив которой хранился в Столбах (мы нашли копию «Старого и Нового» в Бельгийском архиве и разделили два варианта). А «Октябрь», наоборот, пришлось восстанавливать по кусочкам, найденным в разных копиях. Потом пришло время «большой» реконструкции «Потемкина». Позже Валерий Иванович Босенко совершил настоящий подвиг: составил покадровую картотеку всех кадров, снятых Эйзенштейном и Тиссэ для фильма «Да здравствует Мексика!». К сожалению, ни Г.В.Александров, ни Олег Ковалов не воспользовались по-настоящему этой картотекой. Но подлинная «реконструкция» мексиканского фильма—впереди...

А о количестве технически отреставрированных в Госфильмофонде фильмов и говорить трудно.

В начале 60-х активизировалось издание бюллетеней Госфильмофонда «Кино и время», которые потом передали эстафету альманахам «Вопросы киноискусства» и «Из истории кино». Переосмысление чисто фильмографических бюллетеней в альманахах не обошлось без инициативы Вити Дёми-

на. Он же начал публиковать и материалы из архива Госфильмофонда: среди непоставленных сценариев, поступивших в ГФФ из Госкино, он нашел «Старую площадь, 4» Бабеля и напечатал.

Тогда же появился «Иллюзион»—архивный кинотеатр, который мы просто вырвали у Моссовета. Все было разыграно по законам авантюрного жанра. На комсомольском собрании Витя Дёмин (по его милости я был заочно избран комсоргом!) внес предложение о собственном кинотеатре Госфильмофонда: мол, у каждого киноархива в мире есть свой кинотеатр, а мы лишаем свой народ его сокровищ... Эта инициатива встретила горячую поддержку, комсомольская организация внесла предложение в научные отделы, те обратились к дирекции... Мы написали официальное письмо в Моссовет. Естественно, речь в нем шла лишь о демонстрации шедевров отечественного кино, которые уже не шли в прокате... И Управление кинофикации Моссовета дало нам свой самый убыточный кинотеатр—в высотном здании на Котельнической набережной.

Название «Иллюзион» закрепилось за ним потому, что понравилось кому-то из чиновников, когда Привато ездил добиваться визы Госкино. Мы-то предлагали «Арсенал» (не зная, что по той же логике названием фильма Довженко воспользуются наши западноберлинские друзья и коллеги Грегори!). «Иллюзион» же приводили как пример, ссылаясь на аналогичный архивный кинотеатр в Варшаве. Но не в названии основное дело—главное, что это удалось пробить. То есть произошел выход крупнейшей в мире киноколлекции за пределы Белых Столбов. После полной ретроспективы фильмов Эйзенштейна была показана огромная подборка фильмов Фрица Ланга. У касс «Иллюзиона» выстроились многочасовые очереди...

В то же время стало легче получать разрешение на просмотр фильмов внутри Столбов. В Госфильмофонде начали появляться съемочные группы уже не только из московских, но и из республиканских студий: архив стал активно влиять на уровень кинокультуры советского кино в целом.

Следующее обновление произошло примерно в течение 1965–1969 годов, когда мы почти все одновременно перешли на работу в Москву. Виктор Дёмин стал научным редактором издательства «Искусство», Мирон Черненко ушел в журналы—«Искусство кино» и «Советский экран», Валя Михалкович—в Институт истории искусств, я перевелся в Научно-мемориальный кабинет Эйзенштейна на Смоленской. Но нам на смену пришли хорошие ребята—толковые киноведы, филологи, искусствоведы.
