

Наум КЛЕЙМАН:

«СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ—НАВИГАТОР В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОГО КИНО»

—Начать разговор хотелось бы с вопроса о собрании изофонда Музея, некоторые экспонаты которого представлены в этом номере. Ведь это одна из первых и самых обширных коллекций, сформировавшихся в Музее?

Наум Клейман: Когда мы еще только начинали и надо было понять, из чего должны состоять фонды Музея, первое, что все советовали, были эскизы художников кино—явно по аналогии с музеями изобразительных искусств, тем более это выигрышно в экспозиционном плане. Что собирать у операторов и звукорежиссеров, например,—не так понятно... А эскизы—еще не фильм, но уже его стилистика: костюмы, декорации.

Но когда уже собралась достаточно серьезная коллекция, выяснилось, что мы, киноведы, совершенно не умеем «читать» эти эскизы. Во-первых, мы не знали всех «жанров» (не драматургических, а графических), в которых работают художники кино. Мы знали о раскадровке—попытке вообразить некий стилистический абрис фильма, но все думали, что это просто проект, который затем «поправляется» практикой. Мало кто понимал, чем отличается, например, раскадровка фильма «Война и мир», которая сделана очень точно, внимательно и, кстати, близко к будущему фильму, от того, что делали в 1920-е годы. Как ни удивительно, но именно в эпоху номерного «железного» сценария самой свободной стихией была область изобразительного решения.

Оказалось, что мы читаем эти эскизы как произведения графики: можем отметить колорит, увидеть композицию, но не можем понять, почему одно игровое пространство выигрышнее, чем другое, как построено соотношение переднего и заднего планов, где расположатся потом актеры, как возможно здесь движение не только актеров, но и камеры, каким образом входит сюда световая стихия, то есть каким образом строится декорация с учетом постановки света. Оказалось, что моменты перехода от эскиза к архитектурному проекту декорации, а затем—к реальной декорации и к ее «освоению», абсолютно не изучены киноведами. Мало того: архитектурные проекты, как правило, редко сохраняются,—а ведь они делались обязательно с учетом работы и художника, и оператора, который знает, где, например, ему нужны «пробелы»—«кулисы» для камеры, незаметные зрителю.

—Это в большей мере было характерно все-таки довоенному периоду.

—Но и современным декорациям—если это, конечно, не реальный, не предзаданный интерьер, который придает жизнеподобие, но при этом скрывает, снижает выразительность. Можно посмотреть, как потрясающе строил декорации Владимир Евгеньевич Егоров: он придумывал их так, что огромное пространство размещалось на очень небольшой площади. Он умудрялся при небольшом павильоне создать грандиозность (в «Саламандре» (1928), например). Или выявить камерность в огромных павильонах «Мосфильма» (как в «Деле Артамоновых» (1940) Рошалья). Удивительно, как он вводит потолок (практически одновременно с «Гражданином Кейном» (1941) Уэллса) и умудряется собрать пространство в некий замкнутый мир, сохраняя огромное множество точек съемки. Он дает возможность поставить камеру в любое место и двигать ее. То есть мы не «считываем» определенные условия работы художника.

—Мы часто приписываем оператору изобразительное решение, а если посмотреть, например, на эскизы Сергея Лучишкина к «Цирку», то видно, что Александров и Нильсен просто воспроизвели все, что нарисовал художник...

—Я слышал мнение театроведов, которые считали, что заслуга наших художников театра не меньше, чем театральных режиссеров. Например, можно назвать Эдуарда Кочергина, который работает в Санкт-Петербурге. Или вспомнить «Таганку», где любая придуманная Давидом Боровским декорация—не только самостоятельный образ (в формировании которого мог, конечно, участвовать и Любимов), но и богатейшее по возможностям игровое пространство. Понятие «игровое пространство», как ни странно, у киноведев вовсе отсутствует—даже в вокабулярии, не говоря уже об анализе.

Еще об одном аспекте заставила задуматься работа с изофондом. Мы горазды говорить о стиле, о портретных характеристиках (романтических, например,—в том, что касается персонажей). Но вот представьте: приходят к нам эскизы к фильму Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы», и мы вдруг видим, что все персонажи напоминают каких-то английских аристократов... В нашем традиционном представлении Маркс существует в контексте второй половины XIX века, «расплывшейся» буржуазии: солидный Маркс, Belle Époque, объевшиеся жирные коты, с другой стороны—начало волнений в рабочей среде, усиливающееся расслоение в обществе. Но мы совершенно не представляем себе, что юность Маркса совпала с байронической и ранней постбайроновской эпохами. То, что сделала Элеонора Маклакова с костюмами в «Марксе», стало для меня очень серьезной поправкой к моим отвлеченным представлениям о Марксе как о фигуре и о его времени. Я понял, что позитивизм—это явление, как ни парадоксально, родившееся в ответ на романтический байронический комплекс мировой культуры, на тот сверхиндивидуализм, который Байрон показал во всем его трагизме. Как ни удивительно, но, увидев эти эскизы, я вспомнил строчку Пушкина—вот уж кого нельзя заподозрить в марксизме!—а именно его упрек Алеко: «Ты для себя лишь хочешь воли»,—который подводит нас к тому, что волю надо для всех... Далее уже будут появляться разные концепции «воли для всех», но у Пушкина, в его, казалось бы, «байронический период», возникает ответ Байрону, отвержение байронизма (при том, что он, конечно, понимает его значение!). И меня поразило в эскизах Маклаковой, что Маркс тоже оказался порождением постбайронической эпохи!..

Конечно, в кино костюмах очень много элементов из реальных нарядов времени действия, и тем не менее, каждый персонаж фильма дает образную окраску элементам костюма, которые, может быть, в таком виде тогда и не встречались. Замечательный пример—созданный Людмилой Кусаковой костюм Лики Мизиновой в «Сюжете для небольшого рассказа». С одной стороны, он наследует традиции роскошных платьев богатых дам с невероятной красоты силуэтом (тонкая талия, широкий низ, выразительный лиф) и потрясающими пуфами, подчеркивающими женственность фигуры. Но с другой—Кусакова сделала пуфы газовыми, из-за чего Лика стала женщиной-«бабочкой», необыкновенно хрупкой и ранимой. Кусакова нашла потрясающее сочетание бархата и газа—двух противоположных по фактуре материалов,—которые и сотворили этот метафорический чудо-образ судьбы несостоявшейся жены Чехова.

Для меня настоящий кино костюм—это не только интерпретация характерности персонажа, с одной стороны, и персонажа эпохи—с другой, а попытка объяснить одно через другое и столкнуть одно с другим. Можно

вспомнить художника Василия Ковригина, который очень точен в своих реконструкциях костюмов и даже чрезмерно педантичен. Например, безумно интересно сравнить его эскизы костюмов к несостоявшемуся «Ивану Грозному—собирателю России» Ивана Пырьева с тем, что придумали Эйзенштейн со своими художниками для «Ивана Грозного». Так как персонажи одни и те же, то это очень показательно. У Ковригина и Пырьева—фильм-зрелище, пышный «исторический фильм». Ковригин, учитывая реальные детали, стремится создать торжественное, монументальное действо с уже предусмотренным концом, где все уже решено: кто положительный, кто отрицательный, кто чего достоин,—и все персонажи—монументы. Это настолько отличается от Эйзенштейна с его противоречивостью в каждом костюме, где каждый костюм становится полем столкновения нескольких тенденций и даже нескольких метафор!.. У Ковригина метафоризма нет—есть монументализм: очень богатая фактура, очень педантичное следование историческим реалиям. Думаю, фильм должен был получиться (говорю не о смысле, а о стиле) очень медлительным и напыщенным—при таких-то костюмах...

—Вернемся к эскизам декораций—что Вы называете игровым пространством?

—Профессия декоратора важна не только способностью материализовать написанное в сценарии в реальное пространство, чтобы в нем можно было работать («разыгрывать сюжет») и режиссеру, и оператору. Настоящий декоратор делает больше: он создает то самое игровое пространство, где будет настроение, которое поможет актеру играть (будет *подыгрывать* ему) и которое может играть даже без актера (будет *играющим* пространством). Настоящие декорации и удобны актеру как среда проявления его эмоций, и достаточно красноречивы сами по себе. У нас есть эскизы И.А.Захаровой для «Заставы Ильича» Марлена Хуциева—довольно точные с точки зрения стиля времени—перелома от 1950-х к 1960-м годам, с точными приметам Москвы того времени, с лирической атмосферой действия, которую Марлен Мартынович стремился передать во многих сценах. Захарова избавила эскизы от помпезности стиля начала 1950-х годов (говорю не о «монументах эпохи», а о «лирических» фильмах—вспомним хотя бы интерьеры «Испытания верности» Пырьева или «Неоконченной повести» Эрлмера). Она создала для Хуциева скромные интерьеры, немного грустные, очень лирические и интимные, которые настаивают на личном пространстве, где человек может проявиться очень искренне. И тут приходит на практику Михаил Ромадин, который видит в сюжете совсем другие вещи и создает иные эскизы (это студенческая работа, не учтенная в фильме). «Дитя оттепели», он выводит в пространство стихию освобождения начала 1960-х годов: яркие плоскости, почти аттракционный метод подачи бытовой вещи, плакаты, броские линии, прорезающее пространство. С одной стороны, Ромадин создал многоуровневое игровое пространство, а с другой—праздничный мир, который передает свободу духа. В «Заставе Ильича» такое мироощущение немножко есть, но это мир более молодого, чем режиссер, поколения—ровесников Геннадия Шпаликова. Мироощущение «возвышенно-романтического» (в хорошем смысле) кинематографа 1960-х, начатого Михаилом Каликом и продержавшегося до начала 1970-х годов. История поставила эксперимент: два художника—Захарова и Ромадин—на одном и том же материале дают абсолютно разные решения. Также можно сравнить работы разных художников на «Войне и мире» Бондарчука, где каждый высветил особую сторону толстовского мира...

Мне кажется, наша коллекция уже позволяет смотреть на эскизы как на область творческой и многосторонней интерпретации будущего фильма. Но

надо, конечно, учиться считать это в эскизах: учиться и нам, киноведам (историкам, критикам), и, я думаю, самим художникам.

—Понятно, что без своего «дома» жизнь Музея изменилась. Но тем не менее она идет. Какие события стали наиболее заметными в жизни Музея за прошедшие после переезда пять лет—ретроспективы, выставки, совместные проекты, новые поступления? Каковы планы?

—Во-первых, у нас, наконец, после периода «первоначального накопления» фондов наступил период научного осмысления. Поэтому современные выставки несколько отличаются от прежних фондовых выставок, где мы вроде бы «хвастались»: смотрите, у нас есть коллекция Галаджева, есть эскизы Егорова и Енея! Теперь мы можем идти дальше и делать, например, тематическую выставку «Российский исторический кино костюм»—наблюдать разные концепции подхода к историческому костюму: от точного повторения до стилизации и образного намека на реальные детали. Мы уже можем показать зрителю, как возникает немного сказочный, но необходимый для фильма поэтический образ: так, например, Ганна Ганевская для неосуществленного фильма Глеба Панфилова о Жанне д'Арк не точно воспроизвела средневековые французские костюмы, а передала европейское предренессансное состояние духа. В период, казалось бы, бездомности Музей перешел на другую степень зрелости. У нас нет помещений, нет возможности делать собственные выставки в своем здании, но мы научились вписываться в чужие выставки уже немного на другом уровне, чем прежде (скажем, на экспозиции к 200-летию Н.В.Гоголя).

Во-вторых, продолжается, конечно, активное пополнение фондов. Правда, по трем причинам мы не можем комплектоваться в полной мере: из-за скромного финансирования закупок, из-за нехватки помещений (меж тем объем фондов растет), из-за малочисленности сотрудников. У нас в каждом фонде один человек занимается и комплектованием, и хранением, и научным электронным каталогом, и составлением картотеки, и подготовкой документов на выдачу.

Есть более развивающиеся фонды и менее развивающиеся. Это зависит, конечно, не от того, что кто-то ленив, а от специфики каждого фонда. Как раз изофонд пополняется очень хорошо. Кристина Юрьева—не просто быстрый, точный, общительный человек, она знает очень многих художников, и ее уже знают как очень квалифицированного киноведа и ответственного музейщика, хозяйство которого в полном порядке. Можно сказать, что у изофонда есть авторитет. К нам сейчас поступили удивительные по полноте, богатству и выразительности собрания эскизов Лидии Нови и Левана Шенгелия. Фонд Шенгелия замечателен не только высоким уровнем графики, но и полнотой: более 2000 эскизов позволяют проследить его творческую эволюцию от «Тараса Шевченко» до последних лет. Начинаешь понимать, что это не только эволюция художника и эволюция времени, но и эволюция искусства кино. Многое, конечно, зависит и от режиссуры: художник в кино должен уметь *играть ансамблево*. Недавно поступили эскизы Элеоноры Немечек, которые дополняют имевшийся у нас архив ее супруга, известного художника Бориса Немечек; у букиниста Максим Павлов обнаружил альбом с подлинниками Владимира Егорова; сын Евгения Черняева передал дивные эскизы к «Андрею Рублеву».

Очень хорошо пополняется и предметный фонд, особенно кинотехника. В фототеку к нам пришли ветераны и помогают опознавать людей на фотографиях без подписей. Фототека, самый большой по объему фонд, сейчас не так активно пополняется, но там ведется огромная работа по систематизации

и атрибуции фотографий. Всплывают рабочие моменты, уникальные кадры, которые никто никогда не видел. Например, к нам поступил архив режиссера детского кино Айши Ованесовой—в основном, рукописный, но в нем оказался альбом с парой сотен кадров-срезок из пропавшего армянского фильма С.Манукяна «Гашим» (1929), которые никто уже не ожидал увидеть. Объем работы больше количества рабочих рук и голов...

Третье направление—предоставление фондовых материалов для использования. Можно сказать, что мы—не спящий, а очень востребованный музей. Сейчас все стали интересоваться Александром Андриевским—из-за развития стереокино, конечно. 3D стимулировало огромный интерес к советским разработкам 1930–1950-х годов. А его «Гибель сенсации» взволновала историков кино как редкая у нас фантастическая картина. То есть актуализовался режиссер, который много лет был не просто «в тени», но почти забыт. К счастью, у нас оказались документы и фото из его личного архива.

Четвертое направление—это наши сеансы. Конечно, мы сейчас вынуждены пользоваться чужими залами, вписываться в чужой график. Но, как ни удивительно, все наши старые друзья (итальянский фестиваль «N.I.C.E.», французское, немецкое, японское, финское посольства, культурные центры: венгерский, испанский, чешский, польский) сохраняют нам верность и приглашают к сотрудничеству. Организуя недавнюю ретроспективу Казимежа Куца в «Пионере», например, Институт Польский вполне мог обратиться напрямую к кинотеатру... Дело не только в «бренде» Музея кино, но и в нашей репутации среди коллег и у публики. Оказалось, что в России не так мало организаций, готовых работать на некоммерческих принципах, и не так мало зрителей, готовых смотреть не только блокбастеры. Заявление, будто все коммерциализовались,—неправда. И публика для подлинного кино есть—хотя мы и не можем сохранять сейчас вокруг себя несколько тысяч постоянных зрителей, как это было на Пресне.

—Музей по-прежнему активно участвует в текущих культурных событиях? Таких, как Книжный фестиваль, например.

—Утратив свои залы, мы перестали представлять интерес для Московского международного кинофестиваля. Прежде мы показывали в Музее совместные «рамочные» программы, которые серьезно дополняли конкурсные. Сейчас у ММКФ появились серьезные и квалифицированные программы подобных циклов в «Октябре» (например, Евгений Марголит), и слава Богу. А мы теперь сотрудничаем с Книжным фестивалем и с выставкой «Non Fiction» в ЦДХ, что важно и для книжного, и для кинематографического мира (увидеть себя в контексте литературы совсем не лишне). У нас появился клуб «Документальная среда», совместный с «Мемориалом». Документальное кино—якобы не зрительское, но у нас почти всегда полные залы и очень высокая активность публики.

—Интерес-то есть, и к документальному кино, и к истории кино—а площадок нет... Где, кроме ЦДХ и «Мемориала», Музей может восполнять эту лауну?

—Для того или иного аспекта кино мы стараемся найти естественных партнеров. У нас был разговор с Политехническим музеем о показах научно-популярного кино, но у них пока предремонтное состояние. «Кино и наука»—отдельная очень интересная тема, включающая в себя не только научно-популярное, но и просто научное кино. Там можно годами развивать тему: «Как кинематограф помог увидеть мир заново»—и показывать не только ускорение цветения растений и замедление взрыва, но и космические съемки Земли, ведущие свое начало от аэрофотосъемки, и съемки микроми-

ра через электронный микроскоп... Что из себя представляют подлинно научные фильмы? Как помогают науке цифровые видеозаписи? Одна из возможных постоянных тем: «Океан как жизненная сфера»,—есть огромное количество фильмов, в том числе снятых и до Кусто. Или пересечение кино, техники и географии: от кораблей, саней до аэростатов, аэропланов, космических станций... Где реальная жизнь—сама по себе образ.

Другой аспект обсуждается с Музеем музыкальной культуры имени М.И.Глинки: «Музыка советских композиторов для кино». В Музее С.С.Прокофьева намечается ретроспектива фильмов с музыкой Гавриила Попова—по аналогии с прошлогодней ретроспективой «Школа Мейерхольда в кино» в Музее В.Э. Мейерхольда. Возможен ряд ретроспектив картин, над которыми работали подчас несправедливо забытые или недостаточно оцененные композиторы (Г.Н.Попов—лишь первый из них). Для киноведения это интересно, не менее чем для музыковедения: тут на музыку ставится акцент как на полноценном искусстве внутри полноценного фильма, а не как на «гарнире к сюжету, разыгранному актерами».

Третьяковская галерея приглашает нас принять участие в выставочной деятельности—не фондовыми материалами (хотя и это планируется), но «контекстными» кинопрограммами. У нас есть опыт подобного рода: цикл фильмов, показанных в ГТГ во время выставки о Сергее Дягилеве и «русских сезонах» в Париже. Мы тогда смогли показать (совместно с Французским культурным центром) реконструкции балетов Фокина, Нижинского, Мясина, Лифаря и фильмы о Дягилеве и людях, работавших с ним (Стравинском, Пикассо), но и документальную классику о той эпохе (фильмы Э. Шуб и «Париж 900-х» Николь Ведрес), и фильм Жана Кокто «Кровь поэта». Программа вызвала огромный интерес у публики. Для выставки творчества Николая Ге «Что есть истина?» подготовлены два цикла: «Толстой на экране» и «Евангельская тема в раннем кино». Для выставки Владимира Татлина и новой экспозиции Александра Родченко надо подобрать фильмы на тему «Конструктивизм в кино». Мы привыкли к тому, что художник участвует в создании фильмов,—может ли кинематограф что-то прояснить в живописи?

То есть контакты с другими музеями поворачивают для нас кинематограф другой стороной. Он перестает быть самодостаточным «центром притяжения», а входит в широкий контекст—не только культуры, но и истории.

В Историческом музее мы провели семинары по «Александру Невскому» и по «Ивану Грозному» Эйзенштейна, в них участвовали крупные ученые, специалисты по древней и средневековой Руси, обозначилась тема «Кино и история». И мы убедились, что серьезные историки могут не только обвинять кинематограф в искажениях и вульгаризации на потребу дурному вкусу. Как ни парадоксально, победа Александра Невского в странном телеконкурсе «Имя России» заново поставила вопрос об исторической реальности, живущей в сознании народа не только как цепь фактов, но и как сплетение образов, мифов, полусказочных преданий. Спокойно протекал старый спор: можно ли воспринимать мифы как часть реальности, или это просто мистификация? И прекрасно зная, что реальный Александр Невский был не такой, как в фильме, и вообще все было не так, историки теперь приняли исторический фильм не как иллюстрацию к учебнику, а как миф, относящийся к фольклору, народному творчеству, или как художественную реальность, которые формируют сознание, историческую память, а, значит, сами становятся определенной исторической реальностью—и в таком качестве играют роль на следующем реальном историческом этапе.

В том же плане мы вместе с Высшей Школой Экономики планируем семинар о мифе Наполеона в кино—в связи с 200-летием Отечественной войны 1812 года. Что представляет из себя миф Наполеона, живущий в сознании народа и в искусстве? В кино есть множество образов Бонапарта: от Абея Ганса, который его героизирует, до оперетт с участием императора и почти карикатурного изображения его в «Войне и мире» (а в «Ватерлоо» Бондарчук создал совершенно другой его образ!). Это очень интересный акцент не только в исторической науке, но и в киноведении.

—*Смещение во времени взгляда на предмет.*

—Конечно! Мы не просто смотрим, как те или иные актеры и режиссеры интерпретировали данный образ, а начинаем понимать некое соотношение реальности и искусства, причем—во множественности интерпретаций. Это нужно не только для расширения сферы деятельности Музея, но и для киноведения в целом.

—*Однако взаимодействие Музея с коллегами происходит не только на уровне «гостевых выставок»—ведь есть опыты и совместных экспозиций?*

—Мы достаточно плотно сотрудничаем с другими музеями уже не только в плане «встраивания» в их экспозиции или временного предоставления им наших экспонатов. Теперь мы ищем междисциплинарные аспекты. Например, Джемма Фирсова предложила Музею кино участвовать в выставке «Операторы-фотографы» в Доме фотографии. Очень многие операторы (и Москвин, и Демудский, и Магидсон, и Долинин) нащупывали свой стиль и осознавали себя—через фотографию. Фотография и кино—не идентичные искусства, для нас очень интересно их сопоставление и на стыке, и на противостоянии. Все, что мы повесим на стену, должно вступать во взаимодействие—не столько прямые, сколько контрапунктические!—с тем, что будет на мониторах. Станут видны взаимоотношения кино и фотографии—не всегда идиллические, но всегда плодотворные.

Также скоро будет отмечаться 100-летие отечественной анимации, и мы хотим создать выставку, где анимация предстанет не просто как мир популярных персонажей или веселых картинок, а как визуально значимое явление с необыкновенным богатством стилей—как совершенно особый вид графики. Мы не повторяем американские традиции, у нас не было комиксов. Как ни странно, но у нас стиль анимации во многом соприкасается с книжной иллюстрацией (и детской, и взрослой), причем не только с реалистической, но и с изысканно-условной графикой модерна, и с предельно авангардистской графикой начала XX века. Стык литературы, книжной графики и анимации очень многое определил. Мы еще не умеем считывать все слои, которые накопила анимация. Может быть, стоит сравнить одни и те же сюжеты, поставленные у нас и на Западе. Или близкие персонажи. Например, Чебурашку с Микки Маусом. Или типаж Белоснежки—и облик Герды из «Снежной королевы». Или сравнить нашего Волка с диснеевским. Еще Эйзенштейн писал, что русский Волк не так похож на американского Волка. При этом «Ну, погоди!»—явно диснеевская традиция, но с очень интересной типажной поправкой. Было бы очень любопытно столкнуть на выставке одни и те же сюжеты с совершенно разными графическими традициями.

У нас есть удивительные фольклорные традиции в графике (скажем, Маврина или городецкая живопись), но мы совершенно не понимаем, насколько в нашем кинематографе силен фольклорный элемент. Я совершенно случайно на это наткнулся, когда смотрел картины Валентина Олышванга—ученика Норштейна, который идет из совершенно другой визуальной традиции,—и увидел такое органичное сочетание фольклора и авангарда,

какого нигде больше не видел. Или: что такое эволюция Хитрука? Он начал в традициях нашей классической мультипликации (еще будучи аниматором), а потом вдруг сделал серию картин, перевернувших всю нашу анимацию. «История одного преступления»—казалось бы, анекдот, быстро и дешево сделанная агитка—оказалась столь популярной, что ее все знали и все помнили. Фактически Хитрук указал дорогу целому поколению, как и «Баня» Юткевича и Карановича. Они мобилизовали разные традиции: у Юткевича—от Анненкова, у Хитрука—от современной карикатуры. Но, конечно, ни «История одного преступления», ни «Фильм! Фильм! Фильм!» не являются копиями карикатур из «Крокодила». Хитрук создал философско-притчевую анимацию, но облек ее в совершенно общедоступную форму.

Однажды я задумался над тем, с кем из писателей можно сравнить Хитрука, и понял, что с Крыловым. Были русские басни и до Ивана Андреевича (и у Фонвизина, и у Дмитриева), но басни Крылова заговорили таким необыкновенно богатым и гибким простонародным языком, что детишки—от барчуков до прачкиных детей—благодаря басням хорошо заговорили по-русски! Это практически сравнимо с пушкинской революцией! Басни Крылова стали не просто фактом русской литературы, но фактом этического воспитания общества. «Винни-Пух» и другие философские притчи Хитрука при абсолютной доступности оказались настолько учительными и действенными, что мы говорим цитатами из его фильмов, мы мыслим параллелями с его ситуациями. (То же касается и удивительно доброго Карлсона Степанцева—его хорошо бы сравнить с западными воплощениями.)

Всё, начиная от типажа персонажа и заканчивая общей установкой телевидения, выражено в эскизах, раскадровках, фонах, и было бы правильно сделать эту выставку именно в Третьяковской галерее, а не в случайном месте. Мы считаем, что наши художники (они же часто и режиссеры) анимации заслуживают того, чтобы быть представленными в главной национальной галерее, ибо эта графика относится к искусству России XX века не меньше, чем бесспорно классические работы станковой графики и даже живописи.

—В номере «Киноведческих записок», посвященном Музею кино, в конце 2007 года, была представлена концепция Музея. Проект, который по-прежнему готов к реализации?

—Что касается современной концепции нашего музея, то она не очень изменилась по сравнению с тем, что изложено в 84-м номере. Общая концепция—прежняя, но за это время необыкновенно развились музейные технологии, появилось больше интерактивных возможностей. Сейчас «цифра» дает такие возможности, которых мы себе и представить не могли. Каждый участок музея должен обладать своего рода «запасом интерактивности», чтобы люди хотели вновь возвращаться в него. Например, если человек пришел узнать, что такое операторское или сценарное искусство, мы должны с помощью всех современных средств коммуникации обеспечить ответ на его вопрос. Надо, чтобы люди могли прийти и спросить, например, кто такой Алейников, и после посещения музея не путали Моисея Никифоровича и Петра Мартыновича Алейниковых, а могли понять, что такое эпоха «Межрабпома» в 1920-е или какой переворот в образе молодого советского человека совершил актер Алейников в 1930-е годы. Вместе с тем мы уверены, что Музей кино должен быть школой нового («аудиовизиона»), а отнюдь не только музеем старого кинематографа.

В этом году Музеи Кремля в седьмой раз провели семинар-фестиваль на тему «Кино и видео в музеях». Сейчас все музеи озаботились необходи-

мостью мультимедийных экспонатов. Если прежде приходилось доказывать, что при тактичном подходе современные технологии не противоречат ни средневековым латам, ни живописным шедеврам, то сейчас пора говорить о видах и жанрах музейного кино, о том, что их много, и мы до сих пор их не освоили. (Оговорю особо, что слова «кино» и «фильм» подразумевают тут не технику люмьеровского типа, а все виды технологий фиксации, композиции и презентации звукозрительного произведения).

Могут быть специально созданные *экспофильмы* (двух-трехминутные «ролики», больше стоя нельзя выдержать) как «виртуальные» части единой экспозиции (инсталляции), равноправные с другими («реальными») экспонатами.

Могут быть *фильмы-комментарии* или *аналитические фильмы*, дополняющие и поясняющие традиционный экспонат. Например, если вы хотите понять, как построено «Утро стрелецкой казни» или «Боярыня Морозова», узнать об их колористическом решении, о композиции, о трансформациях суриковского замысла, об исторической подоплеке картины, то есть получить анализ произведения на любом уровне и в любой степени подробности,—вы можете теперь найти такой комментарий-анализ в музейной базе данных и посмотреть его тут же в зале на мониторе компьютера, в медиатеке музея или дома с диска, купленного в киоске или (в идеале) скопированного на Ваш индивидуальный накопитель информации.

Могут быть *фильмы-каталоги*: вводимые в экспозицию и «постскрипту-мы» к ней. Уже сейчас в Интернете есть виртуальные экскурсии по крупнейшим музеям мира. Этот жанр стремительно развивается, становясь одновременно и помощником в отношении увиденного при реальном посещении музея, и навигатором для восприятия того, что ты еще не успел увидеть и с чем встретишься при втором, третьем приходе...

Можно *виртуально* дополнять и расширять экспозицию тем, чего нет в данном музее, но есть в другом: например, посмотреть в Третьяковской галерее, какие картины Репина хранятся в Русском музее, в Саратове или где-то еще, или как разрабатывает Пикассо тему «Художник и модель»... Либо проекцией воспроизвести в Москве в натуральную величину росписи Джотто в Капелле Скровеньи или интерьер Феррапонтова монастыря с фресками Дионисия. А в Музее кино—«воссоздать» декорацию Успенского собора и Золотой палаты из «Ивана Грозного»...

Наконец, огромное поле для кураторской, дизайнерской и педагогической изобретательности предоставляют *интерактивные экспонаты-игры*: благодаря электронике посетитель Музея кино может, скажем, «смонтировать» хроникальные кадры Вертова (и сравнить свой вариант с монтажом), изменять световое решение в «интерьере фильма Хичкока» или подобрать из множества «элементов» костюм Евгения Онегина...

Все жанры и виды музейного кино должны быть представлены в будущем Музее кино и, более того, должны производиться его специальным подразделением.

Вот пример нашего возможного экспофильма—скажем, на тему «Движение камеры». В «Последнем человеке» (1924) Мурнау и Карл Фройнд применили фантастическое движение камеры: она ехала на тележке по фойе гостиницы, выезжала через стеклянную дверь на улицу, поднималась на лифте, летела над двором, куда приходил Яннингс, и улетала на балкон. Благодаря непрерывности движения роскошная гостиница и жалкий берлинский двор, где живет Яннингс, контрастны, но находятся в одном мире, в одном пространстве (в Дюссельдорфе, кажется, есть макет, восстанавливающий это движе-

ние камеры). Потом такой «тревеллинг» довел до виртуозности Урусевский в «Я—Куба» Калатозова, и есть бразильский фильм, который рассказывает об этом фантастическом полете камеры Урусевского. Кроме того, с помощью компьютерной графики мы можем смоделировать по эскизам Эйзенштейна невероятный для 1943 года проект непрерывного кадра из «Ивана Грозного» с ритмически сложнейшим проездом и подъемом на лифте камеры Москвина: проход Владимира Старицкого и опричников из «дворца в Александровой слободе» до «Успенского собора в Кремле», где князя убьют (Сергею Михайловичу не разрешили построить декорацию «ради одного кадра»). Три классических образца *образного движения камеры*—в одном экранном экспонате будущего Музея кино...

Совершенно не обязательно, чтобы все музейные фильмы были очень серьезными, сугубо «научными»—они могут быть и комедийными, пародийными, шуточными. Может быть такое кино как «закуска»: охотно представляю себе музейное кафе, где у каждого столика стоит маленький монитор, и посетитель вместе с чашкой кофе может вызвать из музейной базы данных все, что ему нужно: «Стрекозу и муравья» Старевича или «ролик» о тайнах превращения берлинской толстухи Марлен Дитрих в голливудскую «райскую птицу», или избранные гэгги Бастера Китона...

В 2009 году нам посчастливилось познакомиться с опытом музеев кино четырех европейских стран: Германии, Бельгии, Франции и Италии. Каждый из этих музеев по-своему понимает свою задачу, по-своему обращается с историей и с эстетикой кино—и каждый по-своему хорош и закономерен. По сути они взаимодополнительны. И российский Музей кино должен войти в сеть этих музеев как ее неотъемлемая часть—ибо наше кино было и является частью мирового кинопроцесса. Связь через Интернет делает возможным контакт с любым другим музеем кино мира. И если мы, например, не можем показать у себя ранние итальянские фильмы, то реально дать нашим зрителям выход на базу данных Национального музея кино в Турине, чтобы посмотреть, кто такой Пастроне, как в «пеплумах» были сделаны осада Трои или штурм Карфагена, кто из «див» итальянских мелодрам стал образцом для Веры Холодной... А мы можем вынести в единую виртуальную экспозицию «экранный портрет» Барнета и мастер-класс Норштейна, «све-топись» Москвина и сюиту сказочных костюмов Уткина...

Только в этом случае Музей кино, высокотехнологичный и интерактивный, сможет выполнить задачу, которую ставит перед ним и его публика (в основном, молодая), и сама кинематография (болезненно, но необратимо переживающая свое обновление). Эта задача—быть навигатором в едином ныне океане звукозрительного искусства во всех его формах и типах.

Это значит, что уже сейчас, не дожидаясь собственного здания (может, нам для этого исторически и дана передышка), мы должны конкретно разрабатывать не только концепцию и структуру будущего Музея кино, но и ее разнообразные виртуальные экспонаты и насыщать базу данных ими уже сейчас.

Нам необходима в этом помощь молодых кинематографистов, киноведов, дизайнеров, экспозиционеров, программистов: *Музей кино должен быть вашим!*

Июль 2011
Беседовали Светлана Ишевская и Артем Сопин