

# ***museum*** 184

*международный журнал*

ISSN 0255-0861

**100 лет кинематографу  
Музей фальсификаций  
Филантропия**



UNESCO

# ***museum*** международный журнал

Ежеквартальный *Международный журнал "Museum"*, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

Журнал выходит в Париже на французском и испанском языках, в Оксфорде – на английском, в Каире – на арабском, в Москве – на русском.

№ 184 (№ 2, 1995)

## **На первой странице обложки**

Кадр из кинофильма Чарли Чаплина *Новые времена*.

Photo: © Roy Export Co. Est.

## **На последней странице обложки**

Часть первой экспозиции, развернутой в Оптическом зале Музея движущихся изображений, который специально создан для того, чтобы посетители могли получить представление об оптических иллюзиях докинематографического периода.

Photo © MOMI London.

Главный редактор: Марсия Лорд

Заместитель главного редактора:

Ика Каминка

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити

Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

## **Консультативный комитет:**

Гаэль де Гишен, ИККРОМ

Жан-Пьер Моан, Франция

Стелиос Пападопулос, Греция

Элизабет де Порт, генеральный секретарь ИКОМ, ex officio

Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, ex officio

Лисе Скёт, Дания

Шаже Тшилуйла, Заир

Нэнси Хашн, Канада

Томислав Шола, Хорватия

Яни Эрреман, Мексика

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО. Встречающиеся в статьях формулировки и определения, которые касаются правового положения государств, территорий, городов и регионов, а также их управления или определения границ между ними, могут не отражать позиции ЮНЕСКО по затрагиваемым проблемам.

Издание на русском языке осуществляет А/О Издательская группа «Прогресс»

Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО на русском языке

Главный редактор: И. Уткина

Редактор русского издания: Т. Телегина

Художественное и техническое редактирование: И. Цалкина

© ЮНЕСКО, 1994

© Перевод на русский язык А/О Издательская группа «Прогресс», 1995

Напечатано в Российской Федерации

Адрес русской редакции: 119847, ГСП, Москва, Г-21, Zubovskiy bulvar, 17  
Телефон: 247 17 94

## **Адрес главной редакции:**

ЮНЕСКО, Франция, Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7

Телефон: (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 42 73 04 01

## **Уважаемый читатель!**

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете оформить подписку на *Международный журнал "Museum"* в редакции, минуя отделения связи и Роспечати и экономя на доставке. Позвоните нам по телефону 247 17 94 или напишите по адресу: 119847, ГСП, Москва, Г-21, Zubovskiy bulvar, 17, Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО.

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*

---

*От редакции*      **3**

---

*Досье:  
Музеи кино  
и киноархивы*

- 4**      Обращение Генерального директора ЮНЕСКО  
Федерико Майора
- 5**      Кинематографу сто лет    *Ив Лаберж*
- 8**      Хранители сокровищ: архив движущихся изображений  
в Аотеароа (Новая Зеландия)    *Джонатан Деннис*
- 11**      «Дом коллективной мечты»    *Доминик Паини*
- 14**      Внимание к хранению: Национальный киноархив  
Корейской Народно-Демократической Республики  
*Пак Сун Тай*
- 16**      Госфильмофонд Российской Федерации  
*Владимир Дмитриев*
- 21**      Музей движущихся изображений в Лондоне  
*Лесли Хардкасл*
- 26**      МОМА: первый музей кино в США    *Мэри Ли Банди*
- 32**      Создавая культуру кино: Национальный киноархив  
Индии    *Суреш Чабрия*
- 37**      Международная федерация киноархивов: «Организация  
Объединенных Наций по вопросам движущихся  
изображений»    *Роберт Доделен*

---

*Финансирование*     **39**     Образец частной благотворительности: Музей  
естественной истории «Фернбанк»     *Ли Кимч Маграт*

---

*Из нового  
опыта*     **44**     Настоящий музей поддельных предметов:  
Музей фальсификаций     *Лаура Колби*

---

*Обслуживание  
инвалидов*     **48**     Глухие гиды во французских музеях     *Беатрис Дерик*

---

*Подготовка*     **51**     Подготовка реставраторов в России     *Галина Клокова*

---

*Точка зрения*     **54**     Размышления о музеологии в Испании     *Аурора Леон*

---

*Рубрики*     **59**     Musée – musées

**63**     Профессиональные новости

---



Двадцать второго марта 1895 года Луи и Огюст Люмьеры представили парижской публике свое изобретение, которое они назвали кинематографом. Новой технике, представляющей, как полагали братья Люмьер, лишь «научный интерес и не имеющей перспектив в коммерческом отношении», предстояло стать определяющим искусством нового столетия. Охватывая все другие искусства – театр, живопись, музыку, литературу, фотографию, – кино является, говоря словами историка искусства Эрвина Панофского, современным эквивалентом средневекового собора: все члены съемочной группы – от продюсера до режиссера фильма, техника и актера – трудятся вместе, подобно тому как совместно работают архитектор собора, стекольщики и каменотесы, объединенные общим делом для достижения единой цели.

Результаты их трудов околдовали всех нас. Кинофильмы являются постоянным источником изумления и откровения, волнения, с которым нам никогда не удастся справиться. Однако этому основному средству выражения двадцатого столетия угрожает серьезная опасность. Как указал Генеральный директор ЮНЕСКО в своем Обращении в защиту международного кинематографического наследия от 2 ноября 1993 года (см. с. 4), «более чем три четверти фильмов, снятых на непрочной и легковоспламеняющейся нитроцеллюлозной пленке, утрачены навсегда, в то время как примерно 60 процентам фильмов на пленке из ацетата целлюлозы, созданных после 1950 года, угрожает процесс разрушения, известный как «уксусный синдром», который обесцвечивает изображение, если для хранения пленок не создано надлежащих условий. Существует опасность, что все богатство изображений, запечатленных в фильмах по искусству, художественных и документальных лентах, полнометражных и короткометражных, научно-популярных фильмах, кинохронике, учебных и просветительских, анимационных лентах и т. д., исчезнет навсегда. *Кино должно быть спасено*».

По этой причине накануне столетнего юбилея кинематографа *Международный журнал "Museum"* отдает дань уважения музеям кино и киноархивам, занимающимся сохранением и реставрацией сокровищ движущихся изображений, чтобы сберечь их для будущих поколений. Во всем мире – от Бразилии до Египта, от Анголы до Вьетнама – эти учреждения стали хранителями «памяти двадцатого столетия». Они заслуживают нашей поддержки и благодарности.

Мы выражаем особую признательность Иву Лабержу из Университета Лавала в Квебеке (Канада); благодаря его безграничному энтузиазму и знанию кино нам удалось подготовить данный выпуск журнала.

М. Л.

# Обращение в защиту международного кинематографического наследия, памяти двадцатого столетия

Генерального директора ЮНЕСКО Федерико Майора

Согласно своему Уставу ЮНЕСКО заботится о «сохранении и охране мирового наследия человечества... произведений искусства и памятников исторического и научного значения» и обращает свои усилия на то, чтобы способствовать деятельности, необходимой для их сохранения. Консервация и реставрация международного кинематографического наследия связана с особыми проблемами, которые не могут быть решены лишь за счет частной поддержки и добровольных действий. Поэтому представляется необходимым искать решение этих проблем путем достижения соглашения о сотрудничестве.

Вот почему от имени Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры и Почетного комитета по празднованию столетия кинематографа

Я торжественно призываю государства-члены ЮНЕСКО принять соответствующие правовые, административные и финансовые меры для создания или укрепления структур, необходимых для сохранения международного кинематографического наследия, таких, как киноархивы, фильмотеки, музеи кино и реставрационные лаборатории. Для того чтобы эта деятельность была успешной, она должна осуществляться совместно с Международной федерацией киноархивов (ФИАФ), специализированной международной организацией, объединяющей более ста таких архивов в 63 странах-членах ЮНЕСКО.

Я призываю специалистов в области кино и кинозрителей объединить свои усилия с теми людьми в каждой стране, которые призваны обеспечивать сохранение своего национального кино, так чтобы сделать возможным составление исчерпывающих фильмографий.

Я призываю кинопродюсеров, акте-

ров, режиссеров фильмов, техников и операторов объединять силы, как это уже происходит в некоторых странах, и организовывать национальные фонды или ассоциации, чтобы убедить публику в необходимости срочно заняться сохранением национального и международного кинематографического наследия, собирать частные или общественные фонды для оказания финансовой поддержки работам по реставрации национальных собраний кинофильмов, содействовать осуществлению проектов по созданию регистрационных систем по авторскому праву в странах, где еще не существует архивов по сохранению кинематографического наследия, и обеспечивать соответствие установленным национальным нормам сохранения киноматериалов стандартам, принятым Международной федерацией киноархивов.

Я призываю фото-, кино-, видео- и телеиндустрию, кинопродюсеров и тех, кто занимается распространением фильмов, а также все отрасли, связанные с кино, принять активное участие в деятельности, осуществляемой на национальном и международном уровне ассоциациями и организациями по сохранению кинематографического наследия, способствуя созданию международного фонда, призванного взять на себя расходы по оплате работ по реставрации и сохранению кинофильмов. Этот фонд будет создан Международной федерацией киноархивов и ЮНЕСКО.

Я призываю кинопродюсеров и продюсеров телевизионных фильмов, обладающих правами на фильмы, или их правопреемников включиться в деятельность по сохранению кинофильмов, оказывая финансовую поддержку или создавая соответствующие реставрационные программы. Я

также прошу их сделать все возможное, чтобы облегчить распространение прошедших реставрацию фильмов через коммерческие и некоммерческие сети путем заключения соглашений с распространителями фильмов и агентствами по их распространению.

Я призываю организаторов кинофестивалей во всем мире включать в их программы «спасенные фильмы» и организовывать публичные показы совместно с Советом по кино, телевидению и аудиовизуальным средствам коммуникации (IFTC).

Я призываю учебные заведения, готовящие специалистов в области кино, телевидения и аудиовизуальных средств, предпринять совместно с Международным контактным центром учебных заведений по кино и телевидению соответствующие меры, чтобы привлечь внимание будущих специалистов киноиндустрии к проблемам консервации и сохранения кинематографической продукции.

Я призываю промышленно развитые страны сотрудничать с развивающимися странами, с тем чтобы последние могли успешно вести работу по изучению своей кинопродукции и обеспечивать подготовку специалистов в области консервации путем надлежащей передачи знаний и технологий.

В заключение я призываю членов международного сообщества-кинокритиков, специалистов в области кино, кинозрителей и т.д.-всеми возможными способами совместно с национальными, региональными и международными организациями Международной федерации киноархивов содействовать движению за сохранение кино.

# Кинематографу сто лет

Ив Лаберж  
(Yves Laberge)

*Ив Лаберж родился и живет в Квебеке. Член Международной ассоциации франкоязычных социологов (AISLF), в работе которой принимает самое активное участие, он входит также в правление Совета директоров Ассоциации канадских исследований (АЕС) и Совета директоров франко-канадской ассоциации развития науки (ACFAS). Преподает историю кино в Университете Лавала в Квебеке. Один из организаторов мероприятий, связанных с юбилеем кинематографа, в Музее цивилизации Квебека и здании представительства ЮНЕСКО в Квебеке.*

В 1995 году кинематографу исполнится сто лет, и многочисленные торжества, запланированные в его честь, надо признать совершенно заслуженными. Действительно, вряд ли найдется хоть один человек, который осмелится открыто заявить, что он не любит кино.

Итак, кинематографу вот-вот исполнится сто лет. Это — солидный возраст, если учесть, каких поразительных результатов он добился, начиная с первых лет немого кино и кончая техническими достижениями последних лет, и в то же время это не слишком большой срок, если сравнивать кино с другими видами искусства, такими, например, как скульптура или музыка. Однако, размышляя об этом, давайте спросим самих себя, можем ли мы сейчас при желании посмотреть какой-нибудь старый фильм. Коммерческая сеть кинопроката, телевидение, розничные торговцы и прокат видеокассет предлагают главным образом последние ленты, подчиняясь требованиям преходящей моды, которая создается под влиянием предварительных просмотров, рекламных показов отрывков из этих фильмов и сенсаций, раздуваемых вокруг нескольких лент, о которых все говорят и которые в конечном счете очень быстро приносят большой доход. Вследствие этого фильмы текущего репертуара, как правило, представляют собой новую и даже, пожалуй, самую последнюю продукцию; кроме того, лишь немногие произведения преодолевают географические границы и исторические эпохи, что объясняется либо несовершенством системы кинопроката, либо тем, что фильмы еще недостаточно «постарели».

В настоящее время любители кино, посещающие коммерческие кинотеатры, как бы им этого ни хотелось, могут познакомиться лишь с видимой, верхней частью айсберга, каковым представляется история кинематографа. Увидеть последний на-

шумевший фильм вовсе не достаточно, чтобы приобщиться к миру кино, который широко распахнет перед вами дверь в мировую культуру. Более ста стран ежегодно выпускают множество кинофильмов, но сколько из них мы можем увидеть? Что надо сделать, чтобы многочисленные фильмы всех этих стран стали доступными для нас? Где на большом экране мы можем увидеть мультипликационные фильмы, кинофильмы авангарда, документальные или классические ленты прошлых лет? Да, в ряде больших городов еще существуют кинотеатры, специализирующиеся на показе — как мы их называем — художественных фильмов или демонстрации киноциклов, где не перевелись еще смельчаки-энтузиасты, готовые знакомить публику с произведениями различных эпох, часто не думая об их тогдашнем кассовом успехе или потенциальном успехе сегодня. Увы, лишь немногие большие города имеют сегодня подобные преимущества.

## Из любви к кино

В мире существует значительное число музеев кино и примерно сто с лишним фильмотек. Однако географически они распределены очень неравномерно, поскольку большинство их находится в Европе, в то время как в Африке и странах Тихоокеанского региона их крайне мало. Столетний юбилей — подходящий случай для того, чтобы отдать дань учреждениям, сберегающим то, что называют «миром мечты», который чаще именуют кинематографом. Конечно, статьи данного номера *Международного журнала "Museum"* не претендуют на всеобъемлющий рассказ обо всех этих самых разнообразных по характеру учреждениях, особенно если учесть природу их коллекций и специфику приоритетов. Кроме того, мы не пытались касаться наиболее значительных и престижных из них ввиду неохватности

их проблем и невозможности по-этому сколько-нибудь серьезно и объективно охарактеризовать их работу.

Наш выбор тем и характер рассмотрения проблем определялись тремя особыми приоритетами. Прежде всего мы стремились подчеркнуть огромное значение как музеев кино, так и фильмотек, поскольку кинематограф породил особую среду, создал мир особых вещей и установил определенные модели поведения. Чтобы провести различие между этими учреждениями, необходимо отметить, что первые делают акцент на значении предметов, имеющих более или менее непосредственное отношение к кино как особому виду культурной и социальной практики. Они, например, хранят декорации и костюмы для кинофильмов, афиши и фотографии, книги и журналы, мемуары и архивы, камеры и другое проекционное оборудование. Главная же задача фильмотек состоит в том, чтобы сохранять копии фильмов и негативы, а также распространять кинофильмы самого разнообразного характера, избегая при этом каких-либо оценок доверенных им произведений. Это служит определенной гарантией того, что фильм не будет уничтожен под тем предлогом, что он потерял художественную или иную ценность. Наконец, задачей фильмотеки является оказание помощи исследователям, которые хотят ознакомиться с их архивами.

Мы попытались также — насколько возможно — дать представление о всем многообразии географических и социальных контекстов, с тем чтобы осветить различные подходы и оценки. Подобная эклектичность, к сожалению, не позволит нам рассказать о главных европейских музеях кино, которые пользуются всемирной известностью. Однако мы надеемся, что наши читатели, а возможно, и специалисты, познакомившись

с менее солидными учреждениями данного профиля, откроют для себя достаточно интересные аспекты их деятельности.

Наконец, мы сочли полезным представить читателям несколько новых учреждений, поскольку история кино относительно коротка, то история музеев кино, имеющихся в мире, еще короче. Доказательством тому может служить пример Новой Зеландии: первая национальная фильмотека этой страны была основана лишь в 1981 году, и вначале ее должны были ожидать неизбежные трудности и ограничения. С другой стороны, именно благодаря ее позднему появлению на свет она имела возможность использовать опыт других подобных учреждений и, более того, следовать своим особым путем, отдавая предпочтение Океании. Аналогичным образом опыт недавно созданного в Лондоне Музея движущихся изображений свидетельствует о том, что в большом городе может быть несколько учреждений, посвященных истории кино.

#### **Запоздалое возникновение первых музеев кино и фильмотек**

Поскольку концепция первых музеев кино вовсе не была новаторской, прошло довольно много времени, прежде чем в музеях действительно стали собирать кинофильмы. Более того, чтобы учесть требования, связанные с хранением столь капризного материала, хрупкого и быстро стареющего, понадобилось создать особые условия. В определенный момент встал вопрос о проведении исследований в области правильного хранения кинопродукции и связанных с ней предметов. Известно, например, что Томас Эдисон и братья Люмьер с самого начала сохраняли негативы, но делали это скорее из желания

подтвердить свое авторское право. Как бы то ни было, но приблизительно в 1929 году ход истории кино резко изменился с появлением звукового кино, и всего через несколько лет немое кино оказалось никому не нужным; уже никого не беспокоила возможная утрата немых фильмов, тем более что нитратная пленка, на которую они снимались в то время, обладала повышенной горючестью. Появление первых учреждений, занявшихся сохранением кинофильмов, относится к тридцатым годам. Именно тогда возникли национальные фильмотеки в Стокгольме (1933 год), в Берлине (1934 год), а затем и в Лондоне, Нью-Йорке, Риме, Париже, Брюсселе. В 1938 году была учреждена всемирная организация – Международная федерация киноархивов (ФИАФ), существующая и поныне, членами которой является большинство кинотек и музеев кино во всем мире, стремящихся к сотрудничеству и взаимному обмену.

Многие фильмотеки обладают значительными коллекциями, насчитывающими более десяти тысяч названий, а некоторые из них, например Госфильмофонд в Москве, хранят свыше пятидесяти тысяч фильмов, то есть больше, чем один человек способен посмотреть за всю свою жизнь! Это редкостное по своим достоинствам кинематографическое наследие поражает богатством замечательных образцов, особенно в сравнении с современной кинопродукцией, которая часто является просто развлекательной, иногда банальной и крайне редко отмечена вдохновением. Несмотря на замечательное наследие, оставленное ведущими кинорежиссерами прошлого, мы, к сожалению, не в состоянии создать всего за несколько лет столько же выдающихся фильмов, сколько было создано за целый век жизни кино. Однако если мы склонны так быстро забывать о творчестве художников прошлого, мы рискуем

потерять самое ценное, как если бы однажды библиотеки стали пренебрегать литературной классикой и предлагать своим читателям одни детективы.

Кинофильмы – вечные и в то же время эфемерные произведения, порой незабываемые, но столь же хрупкие, сколь и легендарные. Даже произведения шестидесятых годов уже утрачены навсегда. Размышляя о будущем кинематографа, который в конце XIX века считался недолговечным, зададим себе вопрос: действительно ли мы использовали все его возможности? Помимо того что кино является особой формой культурного выражения и значительным социальным феноменом, оно может служить также замечательным инструментом образования. Кажется, настало время, когда вновь возникает потребность в настоящем кинематографическом образовании, которое откроет путь к собственно искусству кино, а не станет лишь формой подготовки для использования кино как некоего вспомогательного средства. Оно будет проливать свет на его истоки, развитие, художественные формы, социальную роль и таким образом позволит осознать истинное значение всех специфических черт, присущих искусству кинематографа в каждой культуре и каждой стране. У каждого народа есть собственный метод передачи своего опыта и постижения мира с помощью своих фильмов, и именно это разнообразие составляет одно из драгоценных свойств кино. Разве не превращается процесс чрезмерной коммерциализации, свидетелями которого мы являемся, в навязывание единообразия и стандартизации одной из наиболее самобытных форм коллективного самовыражения?

### Дидактическая роль музеев

Поскольку эта роль становится все более очевидной, музеям кино предстоит важная миссия. В любом случае увеличение их числа радует, особенно в наши дни. Тем не менее лишь немногие из них способны бороться со специфическими трудностями, связанными с хранением кинематографических предметов, в дополнение к общим проблемам, стоящим перед каждым музеем. Как, например, следует хранить сегодня декорации к кинофильмам? Или тысячи рулонов нитратной пленки, которые могут загореться от небольшого удара, особенно если на этой пленке хранится единственная копия фильма? Что нужно сделать, чтобы новая публика, привыкшая к современным стандартам, воспринимала киноленты прошлых лет?

Ответы на подобные вопросы следует искать в ходе ежедневной, неустанной и поистине колоссальной работы фильмотек и музеев кино, предназначенных сохранять огромный фонд человеческой деятельности, каковым является кино. Мы ясно отдаем себе отчет в неизбежной ограниченности наших усилий и несовершенстве текущей музеографической практики. Но помещая в данном номере столь разные по тематике статьи, создающие достаточно представительную картину деятельности фильмотек и музеев кино, мы ставили своей целью отдать должное неопенимому труду этих музейных учреждений и тому, что составляет *истинный смысл* их существования, – кинематографу, отмечающему свое столетие. ■



# Хранители сокровищ: архив движущихся изображений в Аотеароа (Новая Зеландия)

Джонатан Деннис  
(Jonathan Dennis)

*Созданный всего тринадцать лет назад, Новозеландский киноархив уже приобрел международную известность благодаря своему новаторскому подходу, учитывающему особенности страны, где сосуществуют две разные культуры. Джонатан Деннис — основатель и первый директор архива — в настоящее время является редактором нескольких изданий, в том числе Film in Aotearoa New Zealand («Кино в Аотеароа», Новая Зеландия). В 1993 году на кинофестивале в Порденоне он получил восьмую премию Джин Митри в знак признания его деятельности по спасению наследия немого кино и развитию новых направлений в деятельности киноархивов.*

В 1901 году отдел хроники Армии спасения из Мельбурна (Австралия) по просьбе новозеландского правительства заснял на киноплёнку торжественный визит в Новую Зеландию герцога Корнуэльского и герцогини Йоркской. Армия спасения быстро оценила потенциальные возможности этого нового средства массовой информации, и ее представители обратились к премьер-министру Новой Зеландии с просьбой «поместить негативы [фильма] о визите членов королевской семьи» в исторический архив, дабы в будущем эти сцены могли быть воспроизведены в любое время, со всей достоверностью запечатленных в них фактов жизни и движений». Однако в то время не было ни одного архива, который мог бы принять на хранение этот фильм. Такое положение сохранялось вплоть до 1981 года, когда наконец в Новой Зеландии был создан киноархив.

Но это случилось гораздо позже, через 83 года после того, как были созданы первые новозеландские фильмы. Хотя — во избежание всякого риска — архив создавался по образу и подобию первых архивов Европы, Северной Америки и Австралии, моя цель состояла в том, чтобы организовать в Новой Зеландии такой архив, в котором нашли бы отражение особенности этой, южной части Тихого океана.

То, что Новозеландский архив создавался через тридцать или даже сорок лет после появления таких учреждений в большинстве других развитых стран, давало нам ряд преимуществ. Приступая к его организации, я ясно представлял себе, чего не хочу: в мире имелось множество моделей, не соответствовавших или не отвечающих нашей конкретной ситуации. По мере того как мы приближаемся к концу двадцатого века (и к столетию кинематографа), многие организации такого профиля все больше напоминают

библиотеки или музеи девятнадцатого века, чем хранилища произведений самого современного вида искусства.

К числу положительных для Новозеландского архива факторов можно отнести также его небольшие размеры («Оставайтесь маленькими», — вспоминаю я давний совет одного из своих друзей, работающего в одном из самых уважаемых и известных европейских архивов), гибкость в работе и независимость. С самого начала мы поставили перед собой две цели: обеспечение сохранности и доступности. Основные направления развития и стандарты, определенные Международной федерацией киноархивов, относительно просты. Они четко определяют, что киноархивы должны делать в области обеспечения сохранности, каталогизации и документирования. Однако в отношении доступа для публики такой ясности нет. Широко распространено (возможно, заслуженно) мнение, что архив — скорее пассивное, замкнутое и элитарное, чем активное, доступное и открытое учреждение. Посещение архива человеком, не имеющим навыков работы в архивах или им подобных учреждениях, если и не действует на него обескураживающе, то, во всяком случае, сопряжено с определенными трудностями. Традиционно доступ к киноархивам имеют серьезные исследователи или он осуществляется с помощью подборки и составления специального репертуара национальных кинотеатров или организации просмотров в фильмотеках.

Проблема состояла в том, что у нас не было как ни одного киноархива, так и достаточно качественных копий фильмов «классического» репертуара. Кинопроизводство в Новой Зеландии носило исключительно местный и нерегулярный характер, являясь, скорее, личным делом отдельных режиссеров, причем преобладало неигровое кино: документаль-

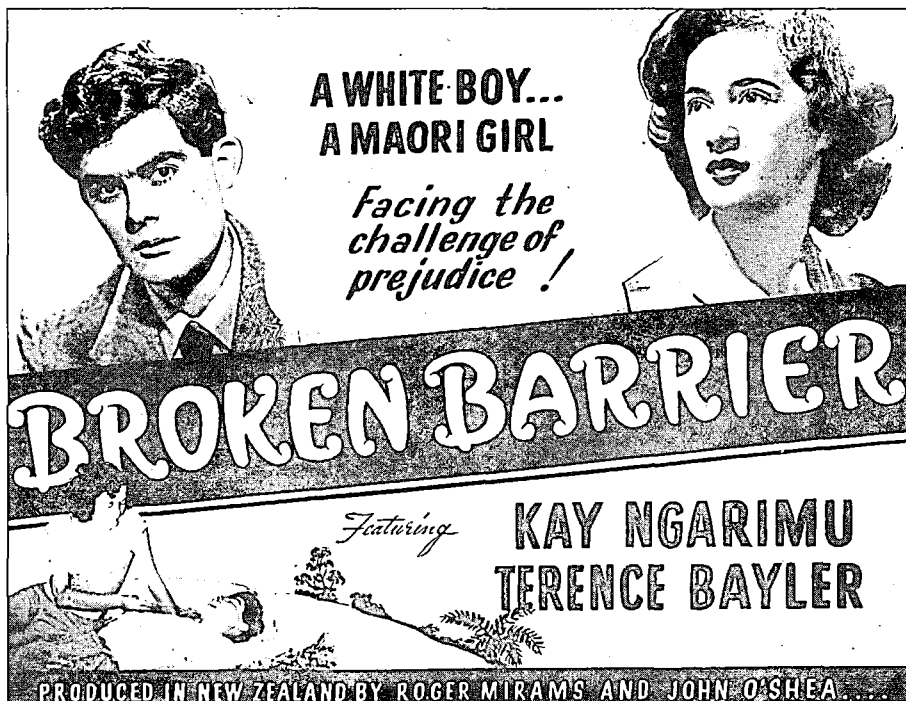
ные, документально-хроникальные и коммерческие фильмы. Лишь в конце семидесятых годов страна могла наконец сказать, что имеет собственную киноиндустрию, наладившую устойчивое производство художественных фильмов. Новая Зеландия расположена на двух больших и множестве малых островов в юго-западной части Тихого океана, образуя южную оконечность Полинезийского треугольника. Ее общая площадь примерно равна территории Эквадора или Италии. Общая численность населения – 3,3 млн человек, 13 процентов которого составляют маори – *тангата вхенуа*, или «первый народ земли».

Новозеландский киноархив, в создании которого я принимал участие, во многом еще сильно связан с европейскими и монокультурными концепциями и системами ценностей. Было очевидно, однако, что выживание Новозеландского киноархива напрямую зависело от необходимости изменить эту ориентацию.

В этом процессе нам помогал большой интерес к фильмам, которые открывал новый архив, а также само население – как маори, так и пакеха (жители европейского происхождения), – стремившееся посмотреть их. Многие из сохранившихся кадров были особенно красноречивы, и реакция зрителей свидетельствовала о том, как близко к сердцу принимали фильмы люди, для которых они были сняты.

#### Отечественные фильмы с доставкой на дом

То, что сейчас называется передвижными киносеансами, возникло почти случайно в 1983 году. Они были организованы на основе различных проектов по обеспечению сохранности фильмов, разрабатывавшихся в Новозеландском киноархиве, где в конце концов нашли способ оглянуться на прошлое и познакомить



Афиша кинофильма Сломанный барьер, 1952 год.

местную публику с фильмами из собрания архива на местном, региональном и племенном уровнях. В архив обратились власти одного маленького провинциального городка с просьбой о демонстрации фильмов, снятых в нем приблизительно в 1912 году. Реакция была незамедлительной: люди с восторгом откликнулись на возможность вернуться в то время, когда создавались фильмы. Вот как писала об этом газета *Таранаки Геральд*:

Совершенно очевидно, что упор на местный элемент, сделанный в программе, явился большой притягательной силой... По мере того как на экране одна сцена сменяла другую, родственники радостно узнавали своих «Джимми» и «Нелли» и, давая волю чувствам, то и дело издавали довольные восклицания.

По мере развития проектов по обеспечению сохранности можно было рассматривать и другие предложения. После того как были найдены части из художественного фильма английского производства, основанного на известной маорийской легенде, который назывался *Любовная история Хине-Моа* (режиссер Густав Паули, 1928) и был снят в туристическом центре, городе Роторуа, расположенном в центральной части

Северного острова, местное население выразило горячее желание посмотреть его. Роторуа, известный своими гейзерами и грязевыми бассейнами, с его обширной маорийской общиной, был как нельзя более подходящим местом для многочисленных киносеансов, в которых требовалось участие маори в качестве экзотического элемента для оживления пейзажа. Многие из этих ранних фильмов сохранились до наших дней.

Когда я приехал в Роторуа, некоторые из местных старейшин маори обратились ко мне с просьбой показать им – до организации публичного просмотра – привезенные с собой фильмы. Пришли все местные старики, которые заполнили до отказа крошечный просмотровый зал, чтобы увидеть собственными глазами, что я им принес, после чего, естественно, они выразили желание посмотреть все сначала. Вечером я отправился в дом к одному из старейшин, захватив с собой несколько фильмов, чтобы показать их его семье: в одном из них был запечатлен сам старейшина. И здесь повторилась та же история – просьбам прокрутить фильмы снова и снова не было конца.

К началу публичной демонстрации



Эту фотографию сделал Джеймс Макдональд во время киносъемок на реке Вхангануи в 1921 году. В фильме, получившем название Хе Пито Вхакаатуи те Нохоате Маори те Ава о Вханганни («Сцены из жизни маори на реке Вхангануи»), есть кадры, изображающие изготовление ловушек для угрей.

фильмов, которая должна была состояться в танцевальном зале местной туристической гостиницы, оказалось, что он не может вместить всех желающих – не хватило мест для нескольких сот человек. Реакция публики была удивительной. Люди находились в крайнем возбуждении от самого факта присутствия на показе этих картин. Ощущение было такое, будто вернулись прежние времена, когда они снимались. И маори, и пакеха сердечно и восторженно восприняли это событие.

Подобные мероприятия способствовали изменению представлений о задачах и целях архива, а также о методах его работы. Положение национального киноархива означало и определенную ответственность за создание продуманной сети необходимых служб, действующих на значительной территории страны, помимо города, где он находится.

Со временем эти тенденции обрели более конкретную форму и позволили нам по-новому, более глубоко и вдумчиво взглянуть на сами фильмы. Мы увидели в них столько инте-

ресного и ценного, чего раньше и представить себе не могли. По словам известного современного маорийского кинорежиссера Мерата Мита, картины вновь «вернулись к народу, а вместе с ними – здесь я скажу как режиссер – “и образ запечатленного в них народа”».

Киноархив сделал все возможное для установления доверительных отношений с местным населением, чтобы кинофильмы, сделанные на местном материале, стали доступными тем, чьи предки и образ жизни составили их содержание. При всех своих знаниях и квалификации архивиста я был не очень готов иметь дело с живыми образами. Я стал учиться тому, чтобы рассматривать эти картины не столько как документы, сколько как живые объекты с их собственной *вайруа* (духовной энергией) и *мана* (авторитетом, престижем, властью).

Архиву пришлось много поработать, чтобы его деятельность отвечала смыслу, заложенному в его названии на языке маори: *Нга Кайтиаки о нга Таонга Вхитиахуа* («хранители дра-

гоценных световых изображений»).

Однако прошедшие беспокойные годы показали, что для реализации своего потенциала архив должен перестроить свою работу. В связи с этим были проведены исследования в различных областях его деятельности, с тем чтобы его мероприятия отвечали ориентации на двусторонний характер культуры страны, не нарушая при этом свойственные архиву как учреждению стандарты и обязанности.

Первый шаг к конкретным изменениям был сделан в 1988 году, во время подготовки положения об архиве – его рабочего документа. В соответствии с ним политика и практическая деятельность архива строятся на основе соблюдения важных принципов партнерства, участия и защиты интересов народов маори и пакеха. Мы надеемся, это будет способствовать проведению дальнейших структурных изменений, что позволит архиву должным образом выполнять свою роль *кайтиаки*, то есть хранителя доверенных ему сокровищ. ■

# «ДОМ КОЛЛЕКТИВНОЙ МЕЧТЫ»

Доминик Паини  
(Dominique Païni)

*Первый французский музей кино должен открыться в Париже, во дворце Токио, в котором ранее находился Национальный центр фотографии. Доминик Паини, директор Французской фильмотеки, как называется французский киноархив, рассказывает, насколько своевременным было это решение.*

Мечты – вот без чего не могут обойтись режиссеры. Ведь изобретению кино предшествовали мечты о нем, например Дидро, разглядывающего картины Фрагонара во время его посещения Салона 1765 года (см. письмо Гримму о картине *Корес жертвует собой во имя спасения Каллирои*). Каким должен быть музей, способный хранить подобную мечту? Во всяком случае, во Франции еще нет музея, где бы коллекционировали, хранили и демонстрировали мечты и изучали историю главного из искусств XX столетия.

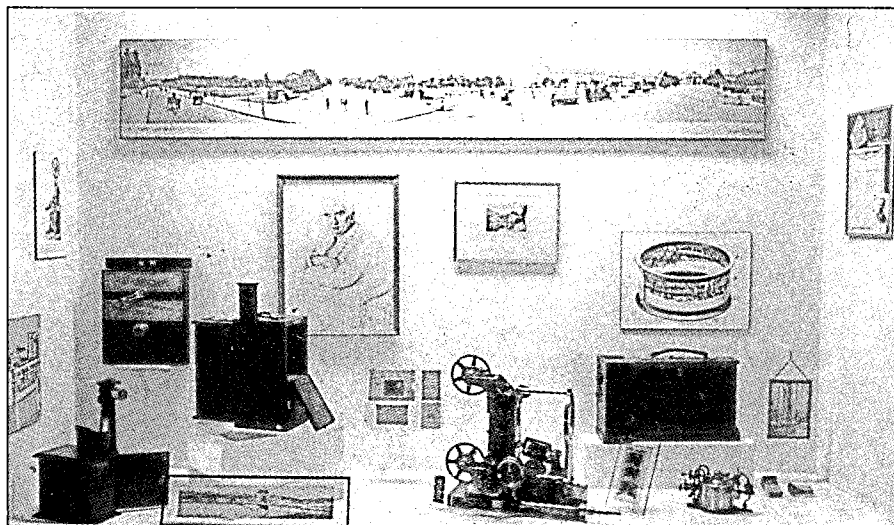
Как далеко удалось нам продвинуться со времен первой попытки, предпринятой Ланглуа во дворце Шайо? У Французской фильмотеки, впрочем, как у любой фильмотеки, бурная шестидесятилетняя история, в которой имели место случаи и ревностно охраняемых секретов, связанных с коллекциями, и яростных теоретических споров, и резкого противостояния ее создателей. Первый этап ее становления начался в конце двадцатых годов, когда на смену немому кино пришли звуковые фильмы. В этих условиях довольно значительная часть истории кино оказалась под угрозой уничтожения в связи с новейшими достижениями

в промышленности и в области коммерции. Айрис Барри сначала в Великобритании, а позднее в США, Анри Ланглуа во Франции и некоторые другие подвижники развернули деятельность по спасению классики немом кино.

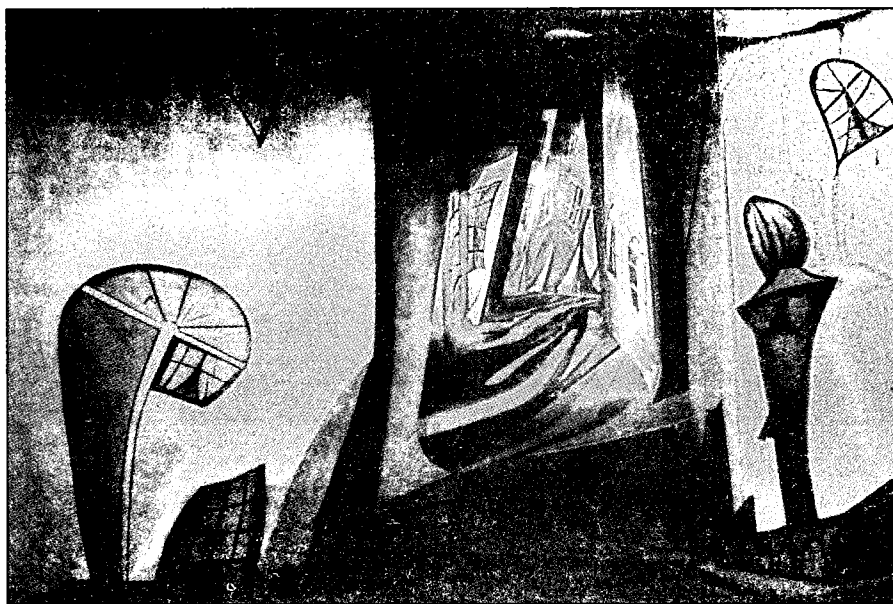
Следующий этап начался после второй мировой войны, когда главная задача состояла не столько в сохранении, сколько в отстаивании позиций кино как искусства. Представляя первые циклы показов произведений ряда режиссеров, Ланглуа положил начало поддержке *авторского* кино и утверждению новых критических позиций. Он открыл путь режиссерам «новой волны», которые, познакомившись с его помощью с классикой, пошли совершенно иным путем.

Сейчас мы переживаем третий этап. Кино более не является единственным видом доступного публике досуга или главным источником изобразительной информации, физическая форма (помимо киноплёнки, ее носителем может быть и видеопленка, и видеодиск, и компьютерная графика) и функция (передачу «новостей дня» взяли на себя и другие средства массовой информации) которой никак не обретут должного соответствия, в то время как финан-

© Cinémathèque Française, Paris



*Дисплей в Зале братьев Люмьер, демонстрирующий кинематографическое оборудование.*



Декорации к фильму Кабинет доктора Калигари, режиссер Роберт Вине, 1920 год.

сирование кинематографа за счет телевидения изменило его эстетику. Что же тогда хранится в фильмотеках? Один из видов истории искусства? Или живые свидетельства истоков коммуникации?

В наши дни кино обрело статус наследия, которое необходимо сохранять, следуя определенной политике и обеспечивая должную юридическую защиту. Эстетические, философские и исторические исследования в области кино способствуют его интеграции в историю искусства. В то же время современные любители кино более не могут, подобно кинозрителям былой поры, путешествовать по городу, выбирая тот или иной кинотеатр, просто потому, что их сегодня мало, да и те, что остались, сосредоточены в нескольких районах, известных своей активной ночной жизнью. Поход в кинотеатр в наши дни более не напоминает романтическое путешествие по некоему таинственному лабиринту. Потеряли свой символический смысл и «раннехристианские крипты» вроде «Ульма» и «Шайо» в Париже, хотя, правда, Французская фильмотека в последние годы возобновила свою просветительскую деятельность.

Но не только и не столько по этой причине посетитель кинотеатров сегодня не тот, что был раньше. Кино перестало быть формой контркультуры, противостоящей символам

культуры истеблишмента, университета или музея. Теперь кино становится частью школьной программы, а словом *фильмотека*, означавшим в свое время показ нового, экспериментального кино, называют свои кинотеатры их жаждущие культурного признания владельцы.

Однако эти изменения не носят столь уж радикального характера, как могло бы показаться: киноархивы и в самом деле были прямыми наследниками музеев, представляющих собой пространство, где самые обычные предметы окружены аурой искусства. Тематический подбор кинорепертуара для абонементного просмотра мало чем отличается от какой-нибудь акции Дюшана, когда он представлял самые обычные предметы (в том числе кинофильмы), помещая их на подставки, которая приобретала характер настоящей экспозиции благодаря созданию метонимического эффекта художественной коллекции путем включения и вживления предмета в музейную среду.

#### Вызов веку индивидуализации

Почему же тогда попытка создания настоящего музея кино каждый раз наталкивалась на упорное сопротивление? Во-первых, потому, что из-за несколько «размытого» статуса кино как вида искусства (ведь оно отно-

сится к области шоу-бизнеса) необходимость сохранять его как наследие была осознана со значительным опозданием. Во-вторых, эта «размытость» привела к появлению таких киноманов, которые отвергали официальные и монументальные его формы. Знания в области кино стали чем-то вроде знаний, тайно вынесенных торговцами, изгнанными из этого храма седьмого искусства. Кинотеатры в течение долгого времени были излюбленным местом посещения как для самой непритязательной публики, так и для интеллектуалов, что в глазах многих делало «музеологизацию» кино ненужной.

Телевидение и видео покончили наконец с двойственным положением кинотеатров – теперь мы все можем смотреть фильмы у себя дома. Кино не избежало также наката гигантской волны индивидуализации, характерной для конца нашего столетия, которая в мгновение ока разрушила культурное разнообразие, все более определявшее интересы, казалось бы, однородной публики. Вот почему в эпоху индивидуализации создание музея, этого, по определению Уолтера Бенджамена, «дома коллективной мечты», является для кино нерешенной проблемой.

Еще одна сложность при проектировании музея кино связана с категорией времени, ведь оно – стихия кино. Как можно экспонировать время? Этот основной вопрос для развития музеографии, имеющей дело со спецификой искусства кино, определяет и наше стремление как можно лучше представить все собрание Французской фильмотеки, которое состоит не только из кинофильмов. В ней хранятся, например, произведения живописи Ганса Рихтера и Викинга Эггелинга, гуаши Оскара Фишингера, «Роторельефы» Дюшана, футуристические гуаши Сюрважа, сюрреалистические объекты из фильмов Ман Рэя, гравюры Фокса Тальбота, рисунки и печатная продукция



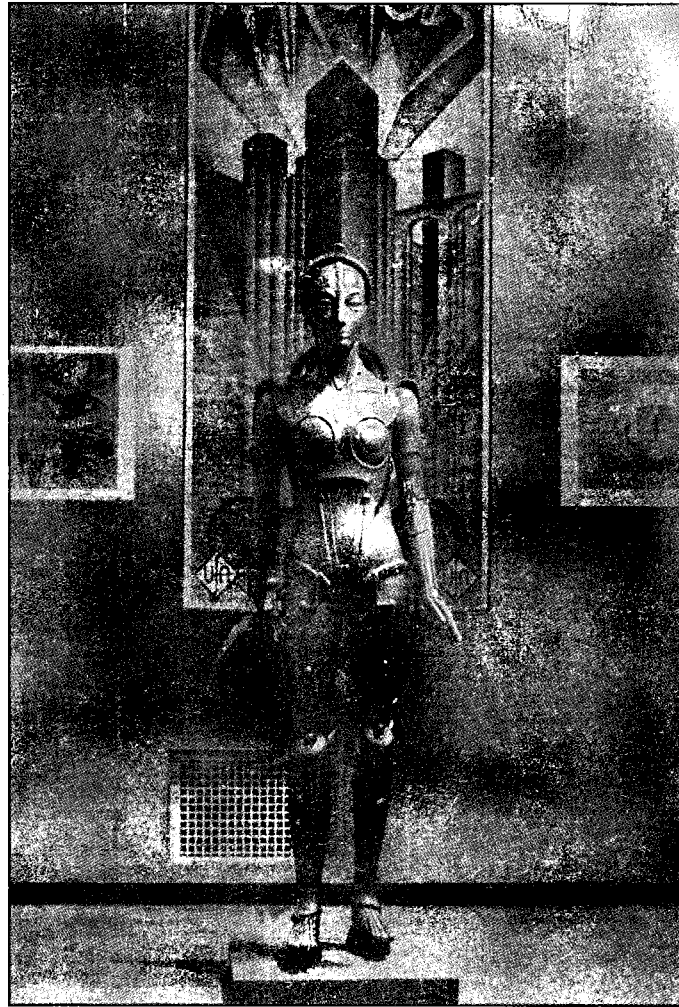
русских конструктивистов, работавших в области агитационных фильмов, огромное множество афиш, в том числе выполненных крупнейшим актером Аленом Куни или Фернаном Леже, эскизы декораций Билински и Траунера и многое другое.

Список далеко не исчерпывающий, но он все же может дать читателю представление о тех сокровищах, которые хранятся в настоящее время в запасниках фильмотеки, к сожалению, совершенно непригодных для этого, и которые любой из крупнейших музеев современного искусства счел бы за честь показать у себя. В самом деле, некоторые из недавно открывшихся музеев не могут похвастаться и десятой долей той коллекции, что имеется у нас.

Еще в 1961 году Анри Ланглуа писал:

Музей кинематографии не есть музей техники, но того искусства, которое начиная с 1909 года находится на перекрестке всех художественных школ и дисциплин. Создателями лучших его образцов были прославленные деятели и представители наиболее ярких направлений искусства XX века: Пикассо и Леже, Больдини и Маринетти, Сюрваж и Викинг Эггелинг, Экстер и Александр Бенуа, Ман Рэй и Сальвадор Дали, Кавальканти и Сикейрос, Малле-Стевенс и Пельциг, Эрик Сати и Прокофьев, немецкий экспрессионизм, образцы которого в фильмотеке насчитывают около 300 названий, конструктивизм и максимализм, представленные за пределами Советского Союза только во Французской фильмотеке, классический японский театр но и кабуки, народное искусство США и поп-арт, не говоря уже о великих режиссерах.

Эта серьезная проблема усугубляется рядом других. К ним относятся вопросы о том, как совершать при-



© Cinémathèque Française, Paris

обретения на законных основаниях и независимо от других архивов; как выстроить историю искусства, испытавшего за сто лет своего существования такое количество трансформаций, на которые другим видам искусства потребовалось несколько веков.

В процессе происходящей сейчас рестройки дворца Токио предстоит решить важные проблемы, чтобы успеть с ее завершением до 1995 года — юбилейного для искусства, в отношении которого Франция сникала себе почти легендарную славу родоначальницы и генератора его идей. ■

*Робот из фильма режиссера Фрица Ланга Метрополис (1927).*

#### Примечание

Впервые данная статья была опубликована в газете *Монд* 25 июня 1993 года под другим заголовком.—  
*Прим. ред.*

# Внимание к хранению: Национальный киноархив Корейской Народно-Демократической Республики

Пак Сун Тай  
(Pak Sun Tai)

*Национальный киноархив Корейской Народно-Демократической Республики достиг значительных успехов в применении множества методов и способов сохранения принадлежащих ему более четырехсот тысяч рулонов кинофильмов. О том, как удалось добиться этого, рассказывает директор киноархива Пак Сун Тай.*

Национальный киноархив Корейской Народно-Демократической Республики, единственный киноархив страны, размещается в современных зданиях, рассчитанных в общей сложности на хранение более чем семисот тысяч рулонов кинофильмов.

Киноархив был создан в Пхеньяне в феврале 1961 года, но не получил ни помещений, ни оборудования, необходимых для хранения киноматериалов. В результате корейские фильмы находились на отдельных киностудиях, а зарубежные храни-

лись компаниями, занимавшимися импортом и экспортом.

Руководитель страны Ким Чен Ир, поинтересовавшись положением киноархива, взял в свои руки инициативу по созданию современного киноархива, представляющего собой единую организацию для хранения кинофильмов. Он заявил, что оригиналы фильмов являются бесценной государственной собственностью и что работа по сохранению кинодокументов имеет огромное значение. Он одобрил план строительства киноархива, подчеркнув его важность, и даже выбрал место для него в одном из лучших районов. Благодаря ему все расходы по сооружению киноархива взяло на себя государство.

Общая площадь помещений киноархива составляет в настоящее время двадцать тысяч квадратных метров, включая отдел документации площадью три тысячи квадратных метров и зал, расположенный в подвальном помещении, площадью шестьсот квадратных метров.

В 1961 году Национальный киноархив являлся членом-корреспондентом Международной федерации киноархивов. На XXIX конгрессе этой организации, состоявшемся в 1973 году, он получил статус наблюдателя, а в мае 1974 года, на XXX конгрессе, стал его полноправным членом.

Киноархив, являющийся некоммерческим учреждением, не имеет каких-либо источников дохода. Государство выделяет ему ежегодный бюджет в размере 500 тысяч вон (250 тысяч долларов) для осуществления его деятельности, связанной с приобретением и сохранением киноматериалов, а также в области международных связей. Его первоочередной задачей является сбор всякого рода фильмов (художественных, документальных, научных и т. д.), обеспечение их долговременного хране-

Фотография предоставлена автором



Афиша к кинофильму Цветочница.

ния и организация рационального использования.

Первоначальные усилия киноархива были направлены на то, чтобы получить кинодокументы, созданные в нашей стране до и после освобождения, а также в период освободительной борьбы. Многие киноматериалы того времени были потеряны или сгорели, а документальные фильмы, снятые военными корреспондентами, бесследно исчезли. Киноархиву удалось отыскать и получить значительную часть этих кинодокументов, обратившись во все кинематографические учреждения страны, а также в киноархивы и к кинодеятелям зарубежных стран. В настоящее время на киноархив возложена ответственность обеспечивать авторским правом все фильмы, созданные в стране; по завершении съемок каждого фильма его негативы и один экземпляр должны передаваться на хранение в киноархив. Кроме того, он активно собирает фильмы иностранного производства и, являясь членом Международной федерации киноархивов, получает тысячи фильмов путем обмена из-за рубежа. Вновь поступивший экземпляр каждого зарубежного фильма передается в киноархив.

Как музей кино, киноархив представляет свое собрание в распоряжение широкой публики. Он располагает кинотеатром на 600 мест в городе и четырьмя кинозалами (на 50 мест каждый) в собственных зданиях, где часто организуются ретроспективные показы документальных и других фильмов. По просьбе специалистов и университетов киноархив регулярно предоставляет им во временное пользование материалы из своего собрания, причем в соответствии с законодательством страны делает это бесплатно.

#### Условия хранения, подходящие для страны

Киноархив успешно использовал мировой опыт в области хранения кинофильмов с целью создания условий хранения, подходящих для страны, приобретя таким образом немалый собственный опыт. Киноархив гордится тем, что среди четырехсот тысяч фильмов, которыми он владеет, нет фильмов на нитратной пленке, поскольку все они в середине 1970-х годов были переведены на ацетатную пленку. Данная практика сохраняется и по сей день.

В течение пятнадцати лет технические работники систематически измеряли темпы изменения эмульсионного слоя и в результате пришли к выводу, что черно-белые фильмы при температуре +12°C и относительной влажности 50–60 процентов и цветные фильмы при температуре –5°C и относительной влажности 30–40 процентов смогут сохраняться в первоначальном состоянии на протяжении более ста лет. Киноархив создал единую систему кондиционирования воздуха, соответствующую этим стандартам. Проводившиеся в течение двадцати лет исследования плесени позволили прийти к заключению, что при существующих условиях хранения не потребуются проводить антикоррозийную обработку для предупреждения роста и распространения грибка. Технический персонал разработал и оснастил каждое хранилище измерительным прибором для обнаружения «уксусного синдрома» в случае его проявления. Если прибор фиксирует какое-либо ухудшение в состоянии пленки, то она промывается и реставрируется, после чего вновь помещается в хранилище. Создано новое моющее средство. Исследовательская работа, направленная на сохранение этого наследия двадцатого столетия, продолжается.

Сотрудники Национального кино-

архива, так же как и люди, работающие в области кино во всем мире, намереваются отметить столетие кинематографа. Вместе с администрацией киноархива они планируют организовать различные мероприятия по всей стране.

Стремясь добиться осознания публикой важности этого события, журнал *Korean Cinema* и другие аналогичные издания начали публиковать программу мероприятий, способствуя таким образом созданию соответствующего общественного климата.

В апреле и сентябре 1994 года должны были пройти ретроспективные показы корейских фильмов.

В апреле 1995 года будет организован международный кинофестиваль стран третьего мира.

Для того чтобы показать различные этапы развития кинематографа, будет организована выставка киноафиш и фотографий. ■

# Госфильмофонд Российской Федерации

Владимир Дмитриев

*Несмотря на политические потрясения и экономический спад, первый киноархив России играет важную роль в сохранении бесценного кинематографического наследия страны. Автор настоящей статьи занимает должность заместителя генерального директора Госфильмофонда по международным связям и возглавляет его Научно-информационный центр. Принимает участие в деятельности Международной федерации киноархивов (ФИАФ), выступает в печати как историк кино и кинокритик.*

Правительственное постановление об образовании Госфильмофонда было подписано 4 октября 1948 года, то есть через пятьдесят с лишним лет после рождения кинематографа, официальной датой которого считается 28 декабря 1895 года. Таким образом, главный киноархив России – сын, а может быть, и внук великого искусства XX века.

Созданию Госфильмофонда предшествовала долгая борьба, начавшаяся со споров с искусствоведами. Они, ссылаясь на коллективный характер творчества и промышленную основу кинопроизводства, отводили кино второстепенную роль равнодушного фиксатора постоянно меняющейся реальности или иллюстратора литературного первоисточника. Они противопоставляли также уникальность живописного полотна, существующего в единственном экземпляре, фильму, который мог быть тиражирован в любом количестве копий. К этим достаточно схоластическим дискуссиям позднее присовокупились и другие, несравненно более важные факторы. Кино, призванное в Советском Союзе решать прежде всего идеологические задачи, напрямую зависело от конъюнктуры, от вкусов вождей, требований текущего политического момента, и с этой точки зрения то, что сегодня было необходимым, через короткое время оказывалось бессмысленным, вредным и даже опасным. Режим, не любивший оставлять следов и свидетельств, подозрительно относился к архивам, главной задачей которых являлось именно сохранение свидетельств и «улик», пусть даже облеченных в художественную форму.

Первые робкие попытки создать государственную синематеку были предприняты в тридцатые годы сотрудниками Всесоюзного института кинематографии, но их подвижнический труд при малом количестве средств и подозрительном отношении властей не мог привести к дос-

тойному результату, хотя необходимо отдать им должное как первооткрывателям.

Ситуация изменилась после окончания второй мировой войны. Налицо был огромный урон, нанесенный фонду фильмов, разбросанному по всей территории Советского Союза. Возникла также необходимость разместить где-то трофейные картины, попавшие к нам на территории поверженной фашистской Германии. На повестку дня был поставлен вопрос организации архива, который принял бы на себя задачи, связанные с поиском, реставрацией, печатью, хранением киноматериалов, и никакие культурологические и даже идеологические доводы не могли воспрепятствовать его благополучному решению. Первым шагом здесь стало принятое на самом высоком уровне и подлежащее неукоснительному выполнению решение о том, что все студии, прокатные конторы, учреждения и организации обязаны передать будущему Госфильмофонду имеющиеся у них картины. Именно в первые пять-семь лет его существования и был заложен фундамент постоянно пополняющейся коллекции.

Постановлением 1948 года предусматривалось, что Госфильмофонд возьмет на себя задачу сохранения игровых, анимационных и научно-популярных лент. Советские и российские документальные картины и материалы кинохроники собираются в другом архиве.

За 45 лет существования Госфильмофонд, разместивший свою коллекцию в поселке Белые Столбы в пятидесяти километрах от Москвы, вырос и превратился в одну из крупнейших синематек мира. Как член Международной федерации киноархивов (ФИАФ), он поддерживает деловые контакты со своими коллегами в десятках стран мира. Начав с нескольких сотен копий, он увели-





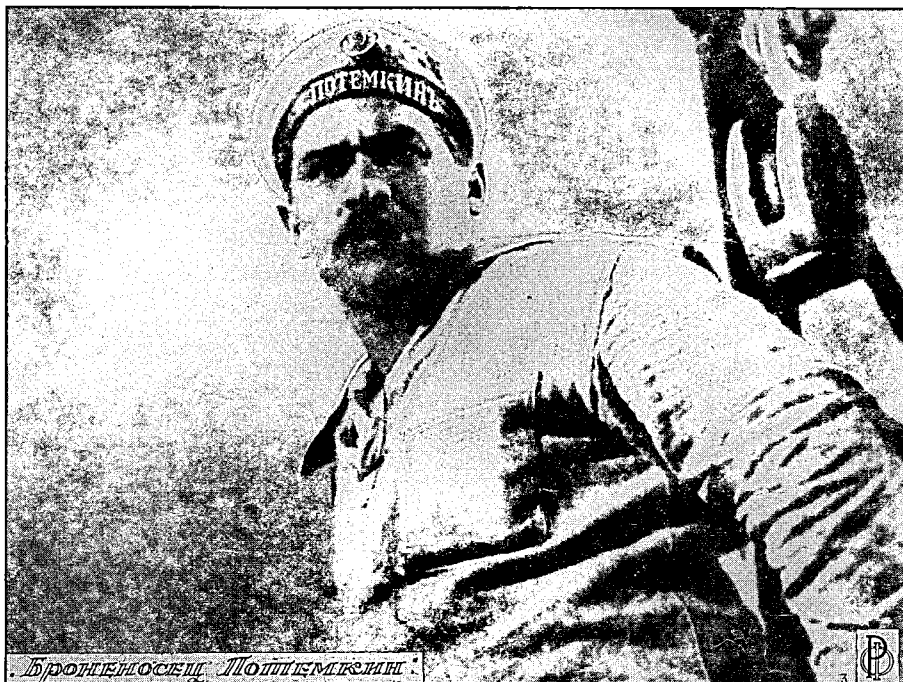
не говоря уже о том, что отсутствие нескольких сантиметров пленки изменяет ритм эпизода.

В истории советского кино есть феномен, мало знакомый другим кинематографам мира. Некоторые фильмы, особенно тридцатых–сороковых годов, да и более позднего времени, существуют в нескольких версиях. Их безжалостно сокращали, перемонтировали, заново озвучивали голосами других актеров. И дело здесь, как правило, не в том, что по прошествии определенного времени авторы картины приходили к необходимости создания ее новой редакции. Поводом к исправлению служила изменившаяся ситуация в стране. Насилие над историей, успешно осуществлявшееся официальной пропагандой, в случае с кино привело к безжалостной цензуре оригиналов классических лент. Примеров здесь множество. Сначала вырезали портреты Троцкого, затем портреты Сталина, наконец, портреты Хрущева.

Режиссер Михаил Ромм своими руками перемонтировал картины *Ленин в Октябре* и *Ленин в 1918 году*, чтобы избежать даже намека на участие Сталина в Октябрьской революции. Когда бериевские палачи убили крупнейшего еврейского актера Соломона Михоэлса, из фильма *Цирк* Григория Александрова выбросили маленький эпизод с его участием. Продолжать можно долго, и это не самые светлые страницы советского кино.

Считая себя не вправе кого-либо судить, сотрудники Госфильмофонда сделали и продолжают делать все, чтобы вернуть картины к их авторским редакциям, используя для этого чудом сохранившиеся копии, в том числе полученные от своих коллег по ФИАФ. История искусства, какой бы горькой она ни была, должна предстать перед будущими поколениями в своем первоизданном виде, и только они имеют право вынести ей приговор.

Фото: Наталья Яковлева, Госфильмофонд



Стоп-кадр из кинофильма  
Броненосец «Потемкин», 1925 год.  
Режиссер Сергей Эйзенштейн.

Велик и список советских фильмов, запрещенных цензурой. Неточно мнение, будто основная их часть относится к шестидесятым–семидесятым годам. Вмешательство цензуры началось в двадцатые годы и почти непрерывно продолжалось пятьдесят с лишним лет. В этом грустном перечне есть ленты Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, Михаила Калатозова и Абрама Роома, есть *Застава Ильича* Марлена Хуциева, *Комиссар* Александра Аскольдова, *Скверный анекдот* Александра Алова и Владимира Наумова, есть много других картин. Когда с началом «гласности» встал вопрос об их легализации и выпуске на экран, выяснилось, что подавляющее большинство лент Госфильмофонд сохранил у себя, сохранил в том виде, в каком они были сделаны, спас от забвения и гибели, сберег для мировой культуры. И если еще у кого-то оставались сомнения в необходимости киноархива, то теперь они были развеяны.

### Празднование столетия

Отдельная глава в истории Госфильмофонда—его международная деятельность. С момента вступления в ФИАФ он установил связи со многими кинематеками и сделал все необходимое, чтобы интегрироваться в мировое архивное сообщество. В самые сложные годы «холодной войны» он не прерывал контактов со своими коллегами и не позволял, чтобы политические интересы выходили на первый план, препятствуя нормальной работе. Свыше десяти тысяч копий Госфильмофонд направил в порядке обмена членам федерации и несколько тысяч лент получил от них для пополнения своей коллекции.

Фильмы—российские, советские, производства других стран—составляют главное богатство архива и смысл его деятельности. Кроме того, в его



## ПАПИРОСНИЦА ОТ МОССЕЛЬПРОМА

коллекцию входят сценарии, диалоговые листы, плакаты, фотографии, реклама, другие материалы по кино. Все это открыто для студентов, исследователей, историков, режиссеров, операторов, художников. Можно с уверенностью сказать, что Госфильмофонд занимает, бесспорно, уникальное место в текущем кинопроцессе. Вряд ли можно назвать человека, связанного с кино,—будь то крупный мастер, начинающий уче-

*Афиша художника-конструктивиста Исаака Рабичева к кинофильму Папиросница из Моссельпрома, 1924 год. Режиссер Юрий Желябужский.*

ный или просто зритель, регулярно посещающий архивный кинотеатр «Иллюзιον» в Москве, — который не знал бы о деятельности Госфильмофонда и не отдавал ему должное.

Приближается столетие кинематографа, которое без преувеличения можно назвать профессиональным праздником сотрудников киноархивов, чьим трудом, знанием, умением были спасены для человечества многие тысячи кинолент. Госфильмофонд приходит к юбилею с сознанием того, что свою основную задачу он выполнил: собрал коллекцию, сохранил ее, не позволил, несмотря на предпринимавшиеся попытки, растащить собрание по кускам. А впереди — огромная работа. Может быть, в каких-то маленьких синематеках есть русские, советские ленты, копии которых ранее считались утраченными. Их нужно получить. Есть еще страны, с киноархивами которых деловые контакты развиваются достаточно сложно. Следует сделать все, чтобы укрепить их к взаимному интересу. К сожалению, и это постоянная боль Госфильмофонда, тяжелое экономическое положение России не дает ей возможности выделить средства, необходимые для строительства новых современных хранилищ, для приобретения уникального оборудования, для внедрения передовой технологии хранения киноматериалов. И кто знает, когда ситуация изменится.

Но в любом случае жизнь продолжается. К столетию кинематографа Госфильмофонд надеется продемонстрировать некоторые редкости из своей коллекции. Например, незавершенную картину великого режиссера Александра Довженко *Прощай, Америка!* — крайне любопытный документ конца сороковых годов, времен американо-советского противостояния. Может быть, удастся восстановить еще одну запрещенную ленту, *Наши песни*, также незавершенную работу режиссера Сергея

Васильева, одного из авторов знаменитого фильма *Чапаяв*. Есть и другие подобные проекты. Юбилей будет отмечен также изданием новых биофильмографических справочников, организацией специальных показов в кинотеатрах и по телевидению, проведением выставок. Молодые режиссеры России приступили или готовятся приступить к созданию на основе материалов, хранящихся в Госфильмофонде, монтажных лент, предлагающих новый взгляд на историю кино, на традиционную мифологию экранных образов, на то, каким образом совмещались, полемизировали между собой и в конечном счете приходили к однозначному решению художественные и идеологические задачи. Можно надеяться, что на этом пути мы встретимся с неожиданными открытиями и нестандартными выводами. Особой строкой в планах Госфильмофонда записано его участие в международных кинопроектах по линии ФИАФ.

Постоянно размышляя о будущем, в одном Госфильмофонд все же остается консервативным. Он хранит картины на кинолентке. Видеокассеты и другие современные носители аудиовизуальной информации если и используются в его работе, то исключительно в качестве дополнения, а не как замена оригинального киноматериала.

Возможно, в будущем кинолентка как хранитель движущихся изображений исчезнет, уступив место чему-либо иному. В этом случае Госфильмофонд останется не только синематекой, но и памятником великому искусству, и его новые сотрудники не допустят, чтобы канули в небытие драгоценные метры целлулоида, ценнейшие свидетельства времени и документы искусства. Помогая киноархивам, так же как библиотекам и музеям, человечество получает еще один шанс на бессмертие. ■

# Музей движущихся изображений в Лондоне

Лесли Хардкасл  
(Leslie Hardcastle)

*Музей движущихся изображений (Museum of the Moving Image, или MOMI), новичок в музейном мире, быстро добился успеха. В 1992 году, спустя всего четыре года после открытия музея, он получил Гран При первого конкурса Турмуозе, спонсорами которого являлись Международный совет музеев и Группа национальных ассоциаций агентов бюро путешествий и владельцев туристических бюро (Group of National Travel Agents' and Tour Operators' Associations), созданная в рамках Европейского экономического сообщества. Музей хорошо зарекомендовал себя как новатор в области рекламной деятельности и создания специальных выставок, поэтому он постоянно находится в первой десятке платных лондонских мест развлечения. Лесли Хардкасл, хранитель музея, рассказывает, каким образом ему удается добиваться этого.*

Музей движущихся изображений (MOMI) в Лондоне существует шесть лет, и за это время его посетило более 2,5 миллиона человек. Он уже получил семнадцать различных премий – начиная от награды, присужденной ему как «новому необычному туристическому объекту», и кончая международными премиями «за заслуги в области культуры».

Основная цель музея состоит в том, чтобы познакомить как можно более широкую аудиторию с историей и процессом производства движущихся изображений, а также научить критически осмысливать их. Это достигается путем осуществления продуманной политики в области комплектования коллекции, консервации памятников и экспонирования движущихся изображений в их социальном контексте.

Основу MOMI составляют несколько взаимопереплетающихся хронологических линий: развитие кинематографа как формы искусства; развитие телевидения как важного фактора нашей жизни; развитие соответственно двух видов техники, а также предпосылки социально-политической истории нашего времени.

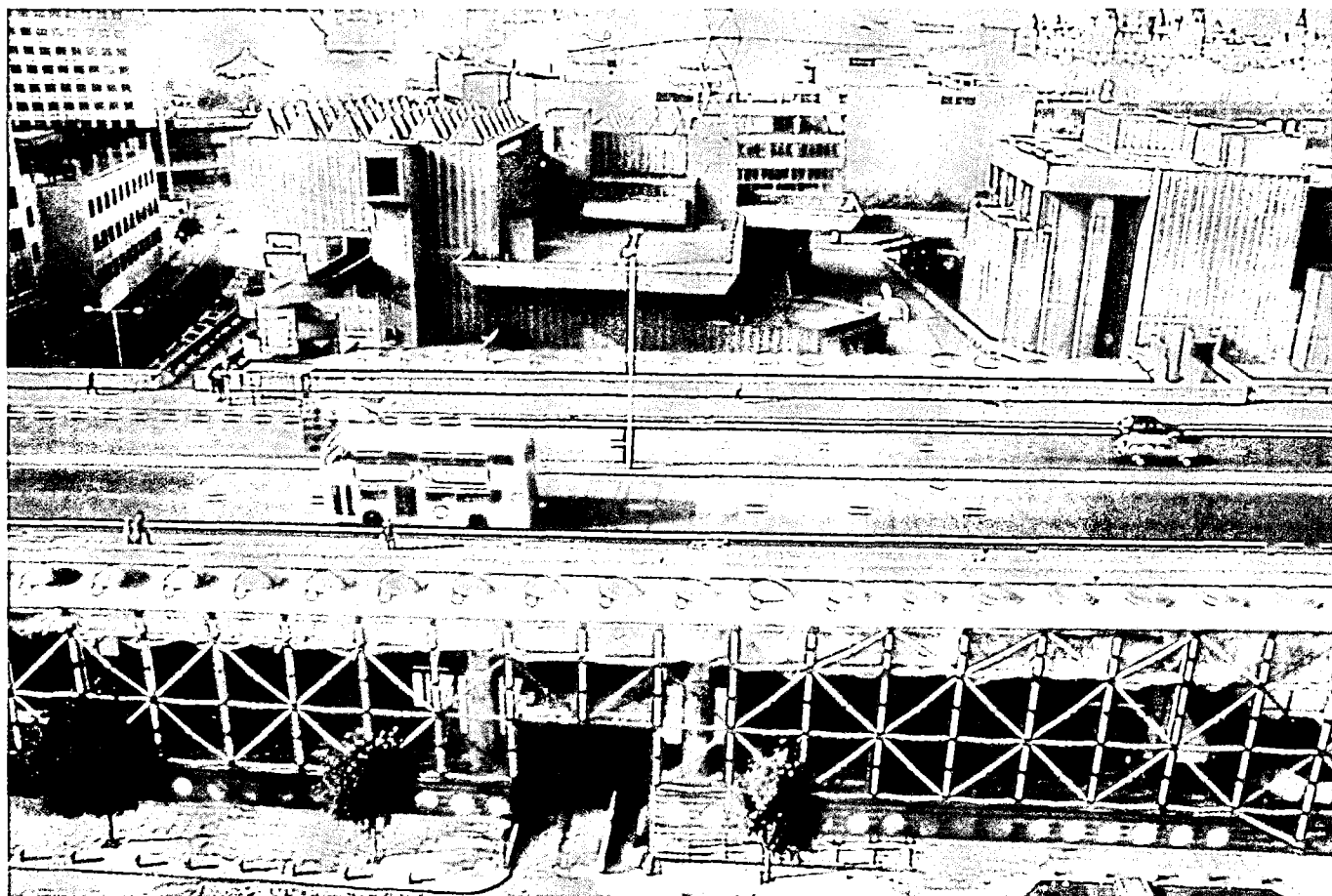
Музей должен был стать своеобразным введением к изучению истории и развития кинематографа и телевидения и удовлетворять потребности как хорошо информированных людей, так и непосвященных. Что касается рядового посетителя, то он редко покидает музей равнодушным, находясь под впечатлением увиденного.

Посещение MOMI является также учебно-воспитательным мероприятием для всей семьи. Музей пытается поддерживать исключительное равновесие между образованием и развлечением и предложил новые методы экспонирования коллекции и коммуникации. Создатели MOMI

всегда стремились к тому, чтобы, несмотря на его вычурный стиль, он был музеем в подлинном смысле этого слова. Хотя поначалу ему пришлось столкнуться с некоторым противодействием, теперь он единодушно принят в музейное сообщество и считается равным среди равных. Коллектив музея много работает для того, чтобы держать свою марку.

Просвещение посетителей – это главная цель MOMI, и отдел просветительской работы стремится к тому, чтобы сделать посещение музея максимально содержательным и доступным для как можно более широкого круга людей. Ежегодно тысячи детских и школьных групп посещают музей по собственной инициативе. В учебных кабинетах отдела просветительской работы до и после посещения музея проводятся занятия с 1200 экскурсионными группами в год, что позволяет охватить в общей сложности более 35 тысяч школьников и взрослых. Работа отдела строится с учетом требований национальной школьной программы и включает целый ряд образовательных мероприятий, относящихся к изучению не только средств массовой информации, но и других учебных дисциплин, таких, как английский язык, современная история, фотография, биология, иностранные языки и культура.

Многоязычный состав учащихся лондонских школ, относящихся к различным слоям населения, требует от работников просветительского отдела Музея движущихся изображений умения работать с самыми разными группами. Они добились значительных успехов в обслуживании посетителей, нуждающихся в особом подходе, – людей с дефектами слуха, умственно отсталых детей, посетителей с частичной потерей зрения или слепых. Интерес к MOMI последней группы поначалу кажется удивительным, но это удивление



*МОМІ построен между мостом Ватерлоо и подъездной дорогой.  
Крыша музея в действительности является проезжей частью моста.*

проходит, когда понимаешь, что это музей, связанный с жизнью, где большую роль играет соответствующее звуковое сопровождение; другими словами, это также музей эксперимента и участия.

Одно из многочисленных интересных нововведений музея заключается в привлечении к работе специально подготовленных актеров, задача которых состоит в том, чтобы давать посетителям объяснения, демонстрировать им экспонаты и вовлекать их в процесс создания кино- и телефильмов. В связи с тем что отдел по выдаче лицензий органа местного самоуправления требует постоянного присутствия в музее определенного числа сотрудников, которые в экстренном случае должны эвакуировать тысячу человек, было решено, что эти сотрудники составят часть экспозиции и будут одновременно заниматься просветительной работой и обеспечивать безопасность посетителей. Актерская труппа играет сейчас чрезвычайно важную роль в просветительной внемузейной программе МОМІ, включающей в том

числе частые посещения ею школ и выпуск учебных видеофильмов, созданных на материале музея. Существуют далеко идущие планы сделать посещение Музея движущихся изображений частью программы, включающей две десятидневные поездки по культурным центрам Великобритании в рамках празднеств, посвященных столетию кинематографа.

#### Не полагаться на самотек

Музей движущихся изображений показывает, как человечество использовало движущиеся изображения, начиная с азиатского театра теней 2000 года до н. э. и кончая развитием кинематографических и электронных телевизионных изображений XX века. Музей занимается исследованием различных проблем — докинематографического периода, кинофильмов как средства пропаганды и телевидения как основной силы нашей жизни. Поскольку история, с которой музей знакомит посетителей, весьма обширна, здесь много клю-

чевых изображений: вагон русского агитпоезда (*Кино и революция*), рука огромных размеров с ползающими по ней муравьями (*Бунюэль и авангард*), точная копия кинотеатра «Одеон» в натуральную величину (*Британское кино и архитектура кинотеатров*).

Экспозиция музея построена в хронологической последовательности и включает экспонаты, призванные удовлетворять запросы посетителей трех уровней: (а) информированного посетителя, (б) юного посетителя, желающего познакомиться с историей кино и телевидения, и (в) рядового посетителя, у которого нет заранее сложившихся представлений о данном предмете.

Экспонаты были размещены в соответствии со строгим и детально разработанным экспозиционным планом, в котором учитывались такие аспекты, как работа музея, возможная реакция посетителей и общий вид экспозиции. Не желая пускать дело на самотек, мы старались заранее все предусмотреть или сплани-



© MOMI, London



ровать, предвосхищая действия и реакцию посетителей. Экспозиционный план включал 33 раздела, в которых нашли отражение такие важные элементы, как маршрут движения, экспозиционный ритм, уровни восприятия, использование звука, музейные служители как гиды, вни-

мане к содержанию экспозиции, языки, на которых ведется обслуживание, продолжительность пребывания в музее и использование видеодисков.

Так как это Музей движущихся изображений, большинство экспонатов

*Каталог MOMI, изданный к открытию музея, состоявшегося в 1988 году.*

© MOMI, London



*Экспонат, объясняющий различные методы производства мультипликационных фильмов, вдохновляет юных посетителей на создание собственных лент для калейдоскопа.*

содержит в качестве элемента движущиеся изображения. Действительно, экспозиция включает кадры из более чем тысячи фильмов и телевизионных программ, большая часть которых передается на лазерные диски с 72 лазерных видеомagneтофонов. Кроме того, имеется пять 35-миллиметровых и два 26-миллиметровых кинопроектора. Информация передается на видеомониторы и искусно используется в оформлении каждого экспоната, относящегося к периоду до 1952 года. Это единственный случай, когда посетитель видит телевизионные мониторы, расположенные открыто. Все технические приспособления и службы управляются из общей видеотехнической аппаратуры, которая хорошо видна посетителям и сама по себе является экспонатом. Техники работают на виду у посетителей, впрочем как и киномеханики, находящиеся за стеклянной стеной другой аппаратуры, расположенной позади музейного кинозала. Посещение кинозала неизбежно, так как он расположен по ходу маршрута и все посетители должны пройти через него как через часть экспозиции. Они могут по-

смотреть программу, составленную из фрагментов основной кино- и телепродукции, которая непрерывно идет в течение всего дня. По вечерам демонстрируются различные художественные фильмы, входящие в число 360 лучших фильмов из цикла «Национальный кино- и телеархив». Эти программы составляют лишь часть из двух тысяч, включающих телевизионные программы, которые ежегодно демонстрируются в «Национальном доме кино», занимающем прилегающую пролетную арку моста Ватерлоо.

Архитектор музея Брайан Эйвери спроектировал здание, которое поражает размерами пространства, занимаемого им под мостом Ватерлоо. Впечатляет также и семидесятитрехметровая стена с кадрами из фильмов, защищенная огромными листами стекла, которые крепятся с помощью ажурного каркаса из белой окрашенной стали; эта стена выглядит особенно красиво, когда на ней играет солнце. С другой стороны здание MOMI украшают круглые окна — большие «глаза» из алюминия, смотрящие на Ройял-Фести-

вал-Холл (Королевский фестиваль-ный зал), Куин-Элизабет-Холл (концертный зал королевы Елизаветы) и Галерею Хейуарда, которые вместе с Королевским национальным театром составляют окружение MOMI. В здании есть основной уровень, под которым расположен такого же размера подземный этаж (25 тысяч квадратных метров); над основным помещением размещаются антресоли (288 квадратных метров), где проводится ряд экскурсий и организованы специальные показы. На главном уровне находится основная экспозиция, состоящая из более чем сорока разделов, знакомящих с историей кино начиная с периода первой мировой войны. В помещениях подземного этажа оборудованы экспозиции, рассказывающие о более ранних периодах (все виды изображений вплоть до пещерных); там же размещается группа обучения Вулфсона.

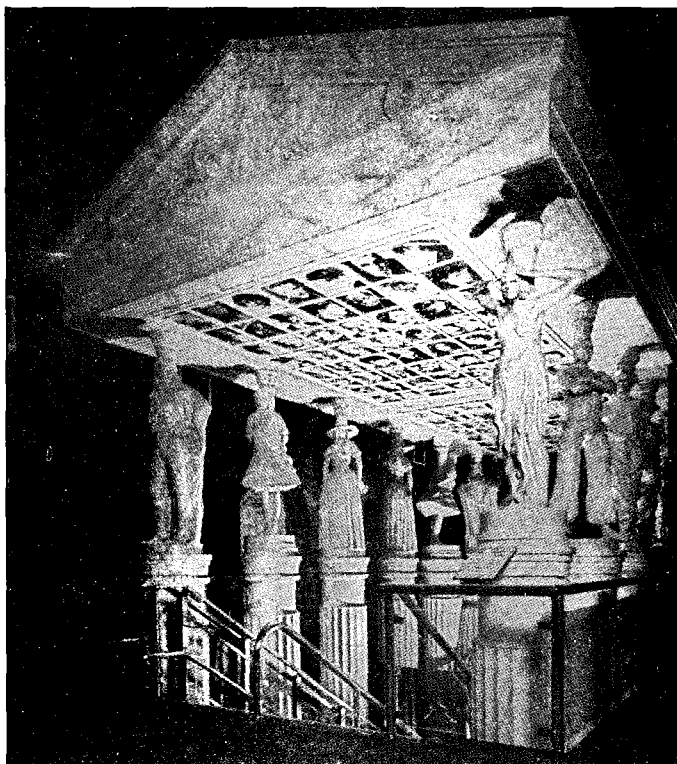
Музей движущихся изображений целиком финансировался из частных источников; наиболее крупные субсидии были получены от покойного сэра И. К. Пау, китайского корабель-

ного магната, и сэра Поля Гетти. Строительство здания обошлось в десять миллионов фунтов стерлингов, а создание экспозиций – в четырнадцать миллионов. Из государственных источников не было получено ни фунта.

### Думая о будущем

В мире есть музеи, рассказывающие о различных устройствах, созданных в период, предшествовавший рождению кинематографа, или же о развитии кинематографической и телевизионной продукции. MOMI – это единственный музей, который пытается представить полную историю движущихся изображений. Эта история увлекательна, важна и тесно связана с жизнью среднего гражданина, поскольку большинство людей имеют к ней самое непосредственное отношение – ведь просмотр кинофильмов или телевизионных программ занимает значительную часть нашего свободного времени. В 1946 году в Великобритании было продано 1635 миллионов билетов в кино-театры; к 1993 году средний восемнадцатилетний житель потратил на просмотр телевизионных и видео-программ два года. Более пятидесяти лет движущиеся изображения господствуют в нашей жизни. Социальная позиция людей и их политические убеждения, их оценка других людей, порой непонимание ими реального положения вещей – все это формируется под влиянием того, что они видят в кино или по телевидению, поскольку «видеть – значит верить». В пределах царства движущихся изображений непонимание и просвещение идут рука об руку.

История продолжает развиваться. Влияние на нашу жизнь движущихся изображений, новой видеотехнологии, волоконно-оптических кабельно-распределительных систем, спут-



© MOMI, London

*Храм богов – экспозиция, охватывающая период между первой мировой войной и появлением звукового кино, в которой представлены великие звезды немого кино.*

никового телевидения и других новшеств еще предстоит осмыслить. Музей движущихся изображений озабочен визуальной грамотностью молодежи и ее потребностью подвергнуть сомнению и понять истоки технологической революции в области систем передачи, которая, несомненно, произойдет в следующем десятилетии. Если эта революция в повседневной коммуникации вызовет столь далеко идущие последствия, как это было предсказано, то ее воздействие на нашу жизнь будет поразительным. Важной и своевременной представляется возможность на основе существующих знаний о коммуникационных системах, представленных в музее, рассмотреть вероятные направления их развития и его последствия. Несомненно, самым важным аспектом деятельности музея является его пристальное внимание к будущему, основанное на анализе или осмыслении прошлого опыта.

Музей движущихся изображений является детищем Дэвида Фрэнсиса, кавалера ордена Британской империи 4-й степени, ныне сотрудника Библиотеки конгресса США, Вашингтон (во время создания музея – хранителя Национального киноархива, Лондон); Лесли Хардкасл, кавалера ордена Британской империи 4-й степени, хранителя MOMI (в то время – инспектора «Национального дома кино», Лондон); Дэвида Робинсона, историка кино, и Тони Смита, кавалера ордена Британской империи 2-й степени, президента колледжа Магдалины Оксфордского университета (в то время – директора Британского института кино). Вопросами техники занимался Чарлз Беддоу, кавалер ордена Британской империи 3-й степени, а дизайном экспозиции – Нил Поттер. Музею предоставили свои материалы Британский институт кино и другие организации и лица, в частности кинопродюсеры и продюсеры телевизионных программ. ■

# МОМА: первый музей кино в США

Мэри Ли Банди  
(Mary Lea Bandy)

*В Музее современного искусства в Нью-Йорке самое популярное из массовых искусств нашего времени представлено в художественном и образовательном контексте. Исходя из того, что «единственное великое искусство, рожденное в двадцатом веке», заслуживает разумного хранительского подхода, как и другие формы художественного выражения, Музей современного искусства (Museum of Modern Art, или MOMA, как его часто называют) с самого начала работал в тесном контакте с родоначальниками американского кино. Мэри Ли Банди, бывший директор Отдела кинематографии MOMA, с 1993 года возглавляет сильно разросшийся Отдел кино- и видеофильмов этого музея. В качестве исполнительного директора она принимала участие в создании ряда многосерийных фильмов, в том числе о Каннском международном кинофестивале. Один из авторов книги Jean-Luc Godard: Son + Image, New York, 1992.*

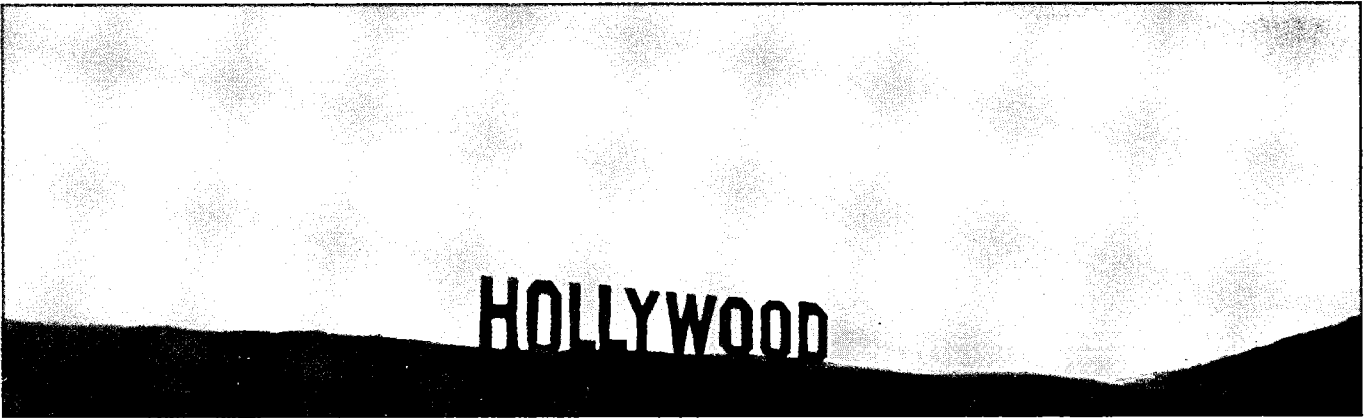
Строго говоря, в США нет ни одного настоящего музея кино, то есть учреждения, где коллекционируются исключительно оригинальные фильмы и относящиеся к их производству и показу предметы. В нашей большой стране лишь три музея собирают и хранят оригинальные киноматериалы, записанные на 35-миллиметровой пленке, причем все три — художественные музеи. Это Музей современного искусства в Нью-Йорке, Международный музей фотографии в Рочестере (штат Нью-Йорк) и Художественный музей университета в Беркли (штат Калифорния). Богатые киноархивы имеются также в Библиотеке конгресса и в Национальном архиве в Вашингтоне (округ Колумбия) и Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе. Они являются отделами либо подразделениями крупных культурных или образовательных учреждений, основные коллекции и деятельность которых никак не связаны с кино. Именно это и составляет особенность американского подхода к созданию архива истории кино: мы создали региональные и федеральные архивы, где хранится огромное множество оригинальных материалов, относящихся к американскому кино, а также большое число зарубежных фильмов.

Кроме того, мы собираем оборудование и различные предметы, в том числе фотографии, афиши, материалы, связанные с рекламой и производством фильмов; в том же направлении работает и самый молодой наш «коллега» по сохранению кинонаследия — Американский музей движущихся изображений в Астории (Нью-Йорк), правда, он не собирает оригинальных киноматериалов.

Созданная в 1935 году Фильмотека Музея современного искусства была уникальной по своему замыслу и содержанию. Ее история, подобно истории самого музея, очень интересна и значительна. В то время в США не было музейных кинопрограмм или кинофестивалей, театров с постоян-

ной труппой и определенным репертуаром, высших учебных заведений в области кино и телеканалов, по которым 24 часа в сутки крутят кинофильмы. Но зато тогда было много настоящих дворцов кино, где демонстрировались последние голливудские звуковые киноленты, которые посещали более ста миллионов зрителей в неделю. Первый хранитель киноматериалов в музее, Айрис Барри, подчеркивала, что работа фильмотеки должна быть прежде всего направлена на «содействие пониманию традиции и истории такого нового вида искусства, каким является кино». Задача фильмотеки должна была состоять в том, чтобы представлять самое массовое из всех искусств в мире в образовательном контексте, чтобы «собрать коллекцию кинофильмов, способную проиллюстрировать наиболее важные вехи — как с исторической, так и художественной точки зрения, — в развитии кинематографа с момента его возникновения, и сделать эту коллекцию доступной для учащегося школ, колледжей, работников музеев и других образовательных учреждений, установив для них умеренную плату за вход».

Это была чрезвычайно радикальная точка зрения, и возможность реализовать ее предоставилась потому, что она совпадала с мнением директора и основателя музея Альфреда Барра. Его «современный» музей был задуман для того, чтобы преодолеть пропасть между художниками-авангардистами и публикой, а также способствовать оценке и пониманию визуальных искусств новой эры. Альфред Барр испытал влияние историка искусства Чарльза Руфуса Мори, слушая его курс в Принстонском университете, посвященный основным видам средневекового визуального искусства, в которых отразился определенный период развития цивилизации, таким, как архитектура, скульптура, настенная живопись, книжная миниатюра, витраж. Барр использовал средневеко-



© Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lyons (France)

вую модель Мори применительно к условиям двадцатого века и в свою очередь преподавал современную живопись и скульптуру наряду с кино, фотографией, музыкой, театром, архитектурой и промышленным дизайном. Он также посетил «Баухауз» в немецком городе Дессау, где театр, кино и фотография преподавались вместе с изобразительным искусством; именно «Баухауз» подсказал ему модель организации музея как многоотраслевого учреждения, включающего наряду с «изящными» искусствами так называемое коммерческое и народное искусство.

Для выставки, подготовленной к открытию музея, состоявшемуся в ноябре 1929 года, Барр организовал ретроспективный показ творчества основоположников современного искусства: Сезанна, Гогена, Сёра и Ван Гога. Он составил список текущих, а также исторических дат в области искусства Европы и Америки, который лег в основу разработки музейных программ на последующие десятилетия; его дело продолжила затем Айрис Барри.

В 1932 году Барр писал:

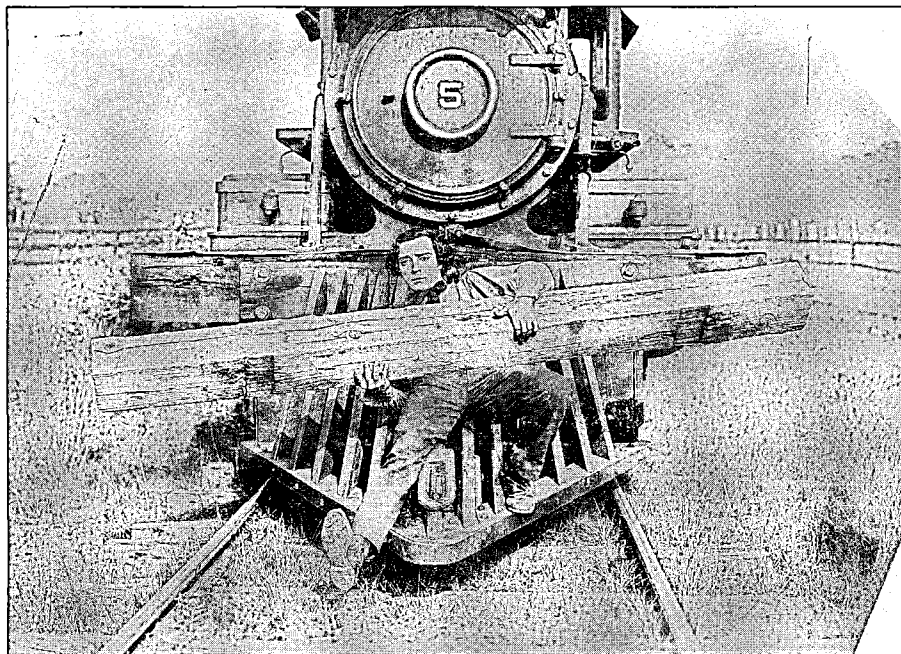
Люди, хорошо знакомые с современной живописью, литературой либо театром, абсолютно невежественны в области современного кино. Творчество или хотя бы имена таких мастеров, как Ганс, Стиллер, Клер, Дюпон, Пудовкин, Фейдер, Чаплин (в качестве режиссера), Эйзенштейн, и других великих режиссеров кино практически — в чем можно легко убедиться — незнакомы членам попечительского совета музея, большинство которых очень хорошо разбирается в других видах современного искусства. Без пре-

увеличения можно сказать, что единственное великое искусство, рожденное в двадцатом веке и столь для него характерное, практически неизвестно американской публике, наиболее способной оценить его.

#### Поездка в Голливуд

Исключением среди тех, о ком говорил Барр, был Джон Хей Уитни, один из попечителей музея, выдающийся коллекционер в области искусства, которого очень интересовали новые технические возможности метода «Техниколор» и который создал свою компанию по производству кинопродукции, «Пайэнир пикчерз», главным продюсером которой стал Мериан Купер, будущий продюсер *King Konga*. В середине тридцатых годов Уитни стал партнером продюсера Дэвида Селзника, к которому три года спустя, после выхода на экраны *Унесенных ветром*, пришел огромный успех. Уитни принял предложение возглавить попечительский совет фильмотеки и направил Айрис Барри в Голливуд с целью убедить ведущих деятелей киноиндустрии подарить фильмотеке свои фильмы. Он подготовил ее приезд в Голливуд и организовал ее встречу с представителями голливудской элиты во время приема в «Пикфэре», знаменитом особняке Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса. Она продемонстрировала привезенные с собой фильмы и убедительно доказывала, что кинолентам место в музее. Уверив собравшихся в том, что музей не составит никакой коммерческой конкуренции, Барри обратила особое внимание на то, что в 1935 году у кино уже была хоть и короткая (около сорока лет), но

Покидая Голливуд, Эдвард Рушей, 1977 год. Холст, масло.



Генерал, 1926 год. Режиссеры Бестер Китон и Клайд Брикманн. В главной роли Бестер Китон. Этот фильм — шедевр золотого века немой кинокомедии.

очень содержательная история и что «если ничего не сделать для реставрации и сохранения выдающихся кинолент прошлого и настоящего, то фильмы, созданные, например, в 1894 году, будут столь же безвозвратно утрачены, как комедия дель арте или танец Нижинского». Для большей убедительности она показала подборку из кинолент, начиная с 1896 года и кончая последними фильмами тех лет, в том числе *Большое ограбление поезда* (1903), сцены из *Золотой лихорадки* (1925) и *На Западном фронте без перемен* (1930), а также один из последних фильмов Уолта Диснея *Pluto's Judgement Day* (1935).

Барри добилась передачи в дар фильмотеке кинолент таких студий, как «Парамаунт», «XX век — Фокс», студии Сэмюэля Голдвина, «Уорнер бразерс», Гарольда Ллойда и Уолта Диснея, а позднее свои фильмы прислали «Коламбия», РКО, «Юниверсал», «Пикфорд филм корпорейшн»; картины Мельеса поступили от «Уолтер Уонгер и Леон Шлезингер продакшнз». Отказались что-либо предоставить фильмотеке Чарли Чаплин и Д. У. Гриффит (последний под влиянием Лилиан Гиш два года спустя изменил свое решение). В 1936 году совместно с фирмами «Па-

рамаунт» и «Метро — Голдвин — Мейер» было разработано соглашение, которое подписали крупнейшие студии, о том, что фильмотека может за свой счет делать копии с негативов, принадлежащих этим компаниям, с целью последующего их использования как в стенах музея, так и за его пределами, но исключительно в образовательных целях.

Значение этого решения трудно переоценить. Барри успешно провела переговоры с основоположниками и крупнейшими деятелями американского кино, обеспечив фильмотеке равноценные, практически не ограниченные сроками обмена и предоставление во временное пользование фильмов, а то и просто передачу их в дар. Это был блестящий шаг, давший возможность изучать историю кино, не занимаясь коммерческим прокатом фильмов. Впервые продюсеры Голливуда пошли на бесплатный показ своих фильмов.

Как и другие коллекции музея, фильмотека должна была представлять искусство всего мира. В 1936 году Барри побывала в целом ряде стран, посетив Лондон, Париж, Берлин, Варшаву, Москву и Стокгольм. Всюду она встречалась с хранителями

фильмов, работавшими над созданием коллекций и готовыми обмениваться фильмами. В Москве она встретила с Сергеем Эйзенштейном и приобрела несколько советских фильмов. В Париже, кроме *Механического балета* Фернана Леже, ей удалось получить фильмы Луи Люмьера, Фердинана Зекки и Эмиля Коля, а также авангардистские работы Марселя Дюшана, Рене Клера и некоторых других авторов.

1939 год был годом триумфа Голливуда, увенчавшимся состоявшейся в декабре премьерой кинофильма *Унесенные ветром*. Той осенью Музей современного искусства въехал в свое постоянное помещение на 53-й улице Нью-Йорка и организовал первую в США выставку кино в собственном новом кинозале, рассчитанном на 450 мест. Открытие было ознаменовано показом кинопрограмм *Жорж Мельес: волшебник и родоначальник кино* и *Неигровое кино: от голого факта к документалистике*. В самые первые дни осуществления программы, приуроченной к открытию выставки, Барри приложила все усилия, чтобы Д. У. Гриффит также был представлен на ней. В конце концов, она уговорила Гриффита подарить фильмотеке свои документы и негативы, а также копии кинокартин. В 1938–1940 годах она приобрела часть биографических фильмов Гриффита 1908–1914 годов, обнаруженных на одном из складов. Она задумала целый проект: изучить эти фильмы, затем показать их, а потом написать монографию о творчестве Гриффита. Барри решила восстановить померкшую былую славу Гриффита и разрушить устоявшееся, но совершенно надуманное мнение о том, что поскольку Гриффит работал для массовой аудитории, получив в результате кучу денег (которые он, кстати, вскоре потерял), то его достижения не могут быть отнесены к «настоящему» искусству.

Изучение творчества Гриффита позволило выработать подход к хра-



нению киноматериалов: Барри показала, почему и каким образом он стал одним из основоположников кино, с помощью изучения и демонстрации произведений, оригиналы которых стали недоступны. Сама суть хранительской работы, состоящая в изучении, сохранении произведения и определении его места и значения в истории искусства посредством организации выставок и выпуска публикаций, не могла быть выражена лучше, чем это удалось Айрис Барри в работе над проектом Гриффита.

#### Передовые принципы хранительской работы

В то время деятельность Барри не сразу нашла понимание. Но она сделала то, что сделал когда-то на открытии музея в 1929 году Альфред Барр с экспозицией мастеров эпохи модерн: она включила в контекст музея материалы об одном из основоположников искусства той поры, Д. У. Гриффите. Ее не останавливала его кажущаяся старомодность. Ей хотелось, чтобы публика поняла, что, поскольку вся история кино падает на период, обычно называемый «модерном», начинавшийся концом XIX в., споры о том, можно ли его искусство называть современным, просто не имеют смысла. Поиск и развитие средств киновыразительности Гриффитом были не менее достойны изучения, чем кубизм Пикассо или фовизм Матисса. Передовые позиции Барри, а также других хранителей кино, пришедших в Музей современного искусства позднее, имели важнейшее значение для создания методологии каталогизации фильмов, их хранения и изучения, которая затем была принята за образец.

В 1965 году Фильмотеку MOMA переименовали в Кинобиблиотеку, а в 1993 году ее название вновь было заменено на Киновидеоотдел Музея современного искусства с целью

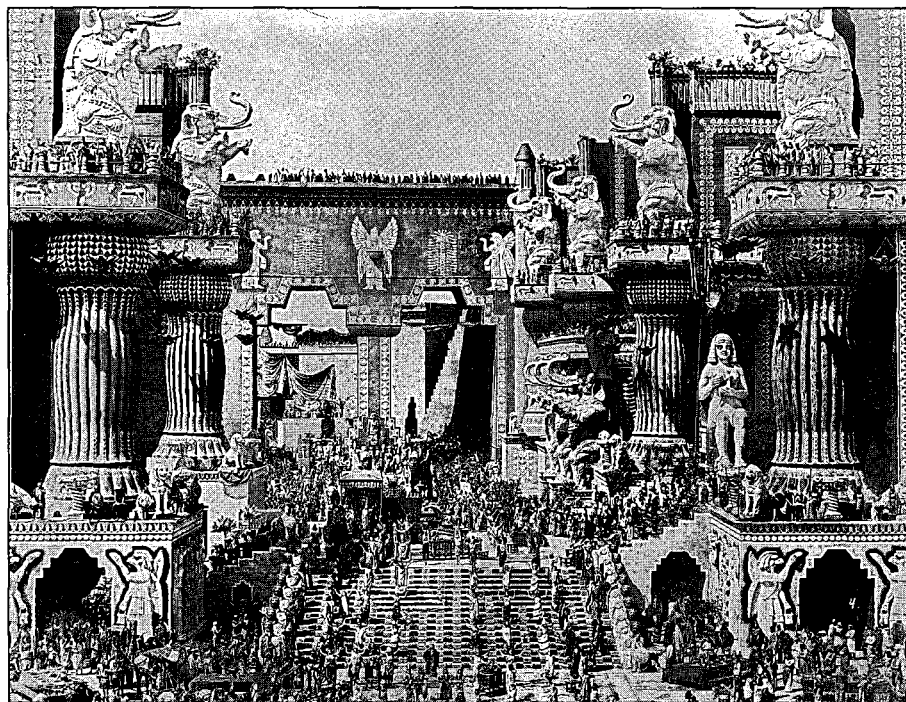


Photo by courtesy of the MOMA Stills Archive

отразить в нем его все возрастающую роль в деле коллекционирования и показа кинематографического наследия, созданного за сто лет, а также развитие его более молодого собрата – видеоискусства. Сегодня коллекция включает более тринадцати тысяч наименований. Наиболее полно представлены разделы немоего американского кино, где хранится продукция компаний «Байограф», «Эдисон», «Вайтаграф», работы Гриффита и Фэрбенкса, Бестера Китона и актеров комедии положений, а также мастеров вестерна, таких, как Уильям Харт, Том Микс, Уилл Роджерс, Джон Форд. В собрании представлены также коллекции фильмов различных американских киностудий: «XX век – Фокс», «Уорнер бразерс», РКО, «Дэвид О. Селзник филмз».

В собрании киноотдела выделяется также коллекция зарубежных фильмов. Путем обмена с участниками Международной федерации киноархивов музей приобрел польские и болгарские фильмы периода после второй мировой войны, чешские фильмы тридцатых годов и фильмы «новой волны» шестидесятых, французские фильмы «новой волны», итальянские фильмы тридцатых и сороковых годов, ранние датские фильмы, образцы японской киноклассики и китайские фильмы пятидесятых годов.

*«Падение Вавилона», эпизод из фильма Д. У. Гриффита Нетерпимость. 1916 год. Реконструкция оригинального полнометражного варианта (продолжительность более трех часов) была плодом совместных усилий коллектива Музея современного искусства, реставрировавшего фильм, и Библиотеки конгресса, реконструировавшей оркестровое сопровождение.*



Photo by courtesy of the MOMA Stills Archive



Сломанные побеги (в советском прокате – Сломанная лилия), 1919 год. Режиссер Д. У. Гриффит. В главной роли Лилиан Гиш. Подлинные киноматериалы, подаренные Музею современного искусства, реставрированы благодаря щедрой финансовой поддержке покойной мисс Гиш.

Киноархив дополняют также экспериментальные или авангардистские мультипликационные и документальные ленты, особенно производства США, Великобритании, Франции и Канады. Располагая богатейшей коллекцией произведений режиссеров – основоположников американского кинематографа, мы стремимся сегодня создать коллекцию фильмов с участием наиболее выдающихся режиссеров и артистов кино второй половины столетия. У нас хранятся обширные киноматериалы, характеризующие творчество Джона Кассаветеса, Мартина Скорсезе, Клинта Иствуда, Стенли Кубрика, Стена Бракхейджа, Ширли Кларк, Холлис Фрамpton, Энди Уорхола. Каждый из них по-своему представляет то или иное направление кинематографа, возглавляемое тем или иным независимым режиссером, работающим самостоятельно либо на какой-либо студии.

### Навстречу публике

С помощью передвижной фильмотеки, включающей 1300 кинолент на 16-миллиметровой пленке, мы продолжаем нашу деятельность по обеспечению фильмами школ, архивов, фестивалей во всем мире. Эта коллекция, составленная на основе музейного собрания, а также международных архивов и Отдела кинопроизводства, охватывает всю историю киноискусства, в которой особое место уделено немому кино разных стран, документальным и экспериментальным фильмам. В настоящее время мы являемся единственным американским музеем или архивом, занимающимся распространением фильмов, причем недавно мы увеличили объем работы, дополнив передвижную коллекцию еще и подборкой оригинальных видеофильмов.

Практика организации программы кинопоказов, которая была начата в 1939 году, продолжается и по сей день: ежедневно в двух кинотеатрах демонстрируются фильмы по таким темам, как киностудии, режиссеры, продюсеры, сценаристы и актеры, кинематографии разных стран, киношколы и жанры. Мы сотрудничаем с архивами, студиями и национальными организациями кинопромышленности всего мира как в области создания программ, так и обмена ими. Некоторые из них, составленные как из исторических, так и современных произведений, акцентируют внимание на отдельных этапах истории кино, с тем чтобы на протяжении всех 90-х годов мы могли отмечать столетие кинематографа. Так, в 1993 году мы отдали дань памяти Лилиан Гиш, а сезон 1994 года открыли обзором продукции кинокомпании «Гомон», старейшей из ныне действующих, и ретроспективным показом фильмов с участием Жанны Моро. В июне 1994 года мы принимали у себя семинар, посвященный сохранившимся кинолентам 1890-х годов, который организовало международное общество историков немого кино «Домитор».

Наши учебные центры приобретают коллекции фотографий, афиш, сценариев, критических статей и журналов, рекламных подборок, справочников, путеводителей, периодических изданий, нот, эскизов декораций, рисунков для анимационных фильмов, писем, юридических документов. У нас хранятся подлинные документы, подаренные режиссерами, такие, как производственные записи Д. У. Гриффита, наброски Сергея Эйзенштейна, а также другие бесценные сокровища, например огромный альбом Дэвида Селзника с вырезками, посвященными кинофильму *Унесенные ветром*. В общем, была приобретена самая различная документация; она каталогизирована и, как и наша коллекция кинолент, доступна для широкой публики — школьников, студентов, архивистов и хранителей, критиков и журналистов, художников и режиссеров, сценаристов и актеров.

Наша основная деятельность, как всегда, заключается в приобретении

и сохранении произведений, которые в полной мере отражают историю и развитие искусства кино. Из тысяч каталогизированных короткометражных и художественных фильмов мы можем показать лишь малую толику. Наша работа, так же как и деятельность сотрудников архива и музея, заключается в том, чтобы продлить жизнь нашему кинонаследию. Углублению нашего знания и понимания истории кино в значительной степени способствовало изучение таких фильмов, как *Большое ограбление поезда*, *Корнер на пиенцу*, *Нетерпимость*, *Сломанные побеги* (в советском прокате — *Сломанная лилия*), *To'able David*, *Манхэттен*, *Нанук с Севера*, *Крытый фургон*, *Генерал*, *Восход солнца*, *Маленький Цезарь*, *Да здравствует Мексика*, *Это случилось однажды ночью*, *Додсворт*, *Плуг, вспахавший равнины*, *Встретимся в Сент-Луисе*, *Дурная слава*, *Моя дорогая Клементина*, *On the Waterfront* и *Империю*. Оригиналы и копии этих фильмов хранятся в нашем музее. Большой интерес пред-

ставляет и творчество ведущих мастеров современного кинематографа; в связи с этим мы приобрели недавно копии таких кинолент, как *Непрощенный* и *Невинный возраст*.

Наш самый грандиозный проект связан с созданием современного Центра хранения фильмов в штате Пенсильвания, где будет обеспечен необходимый температурно-влажностный режим, что в свою очередь позволит продлить нашим кинолентам жизнь на сотни лет. Раньше мы только завидовали тем из наших европейских коллег, например в Великобритании, Франции, Германии, Швейцарии, архивы которых, имея статус национальных институтов кино, получают серьезную помощь от своих правительств. Благодаря этому они уже располагают современными фильмохранилищами, а также штатом сотрудников для каталогизации и хранения фильмов. Американским же архивам еще необходимо убедить правительство и широкую общественность в необходимости признать кино в качестве наиболее значительного нового средства коммуникации современности, жизненно важного для изучения искусства, культуры, а также общественных и политических событий и развития всего двадцатого века. Именно поэтому в Музее современного искусства мы ежедневно отмечаем столетие кино. ■



Нанук с Севера. 1922 год. Режиссер Роберт Флаэрти. Эта документальная лента рассказывала об образе жизни эскимосов и положила начало движению за изображение людей в их естественном окружении.

# Создавая культуру кино: Национальный киноархив Индии

Суреш Чабрия  
(Suresh Chabria)

Индийский кинематограф — один из самых процветающих и популярных в мире. Ежегодно в Индии выпускается более восьмисот художественных фильмов, многие из которых с успехом демонстрируются по всему миру, получив международное признание. О специфических проблемах сохранения этого богатейшего собрания кинофильмов рассказывает в своей статье директор Национального киноархива Индии Суреш Чабрия.

Хорошо известно, что на протяжении вот уже нескольких десятилетий индийская кинопромышленность является крупнейшей в мире. Однако мало кто знает о том, что исключительно живучие традиции индийского кинематографа восходят по меньшей мере к концу первого десятилетия двадцатого века.

Еще в июле 1896 года в Бомбее состоялась демонстрация фильмов братьев Люмьер, и за несколько лет передвижные киноустановки, стационарные кинотеатры и кинотеатры под открытым небом показали

по всей Индии сотни европейских и американских фильмов.

Однако вплоть до 1910 года целый ряд политических, исторических и экономических факторов мешал развитию собственной кинопромышленности Индии. Правда, участие индийцев в новейших отраслях экономики к началу двадцатого века продолжалось не более двух десятилетий, да и то оно было ограниченным и робким. Естественно поэтому, что, несмотря на появление многочисленных фильмов-репортажей с места событий, снятых местными любителями, индийские антрепренеры, столкнувшись с новым видом массового искусства, вначале предпочитали распространять готовую продукцию, ввозимую из-за границы.

Увлечение кинематографом, рост национального самосознания и антиколониальные настроения впервые слились и нашли отражение в деятельности Д. Г. Пхалке. В 1910–1913 годах он целенаправленно, без всякой посторонней помощи создавал индийскую кинопромышленность в рамках движения в поддержку отечественного производства (*свадешти*). Остальное было делом времени.

Хотя иностранные фильмы давали большую часть кассовых сборов вплоть до появления звукового кино в 1931 году, в Индии, как и во многих других странах, развивалось собственное самобытное немое кино и формировался свой зритель. Оно было сугубо индийским по своей сути и жанру и мифологическим по форме; однако под влиянием западного кинематографа в двадцатые годы был создан целый ряд социальных и трюковых фильмов, пользовавшихся успехом у массового зрителя, с блестящими актерами и актрисами, ставшими настоящими кинозвездами.

С приходом звука, распространением методов студийной работы и разви-

Фотография предоставлена автором



Афиша  
кинофильма  
Патхер  
Панчали  
(режиссер  
Сатьяджит  
Рей, 1955).

тием экономики кинопроизводства индийская кинопромышленность обрела наконец самостоятельность. Что касается публики, то она отдавала явное предпочтение фильмам, где говорили и пели на одном из многочисленных языков этой страны. Таким образом, индийская киноиндустрия, вероятно, первой освободилась из-под иностранного контроля, хотя и продолжила импортировать кинооборудование и киноленту.

С тех пор кино стало неотъемлемой частью общественной жизни Индии. По своему влиянию на индийского зрителя его можно сравнить разве что с некоторыми традиционными видами искусства, основанными на древних мифах и легендах, переплетающимися с религиозными и народными празднествами, повседневной жизнью индийцев.

Я начал эту статью коротким рассказом о первых десятилетиях индийского кино, с тем чтобы высветить две проблемы, существующие и поныне.

Во-первых, многое из нашего богатого кинонаследия погибло. Это прежде всего касается тех фильмов, создание которых пришлось на конец колониального периода, когда при отсутствии самоуправления — Индия была не в состоянии образовывать структуры, способные обеспечить долговременную сохранность кинолент.

Во-вторых, существует более скрытая и коварная проблема: хотя индийская киноиндустрия приносила огромные прибыли и активно участвовала в создании нашего национального этоса, она в то же время была жертвой психологии колониальной эпохи, психологии неполноценности, губительно сказывавшейся на формировании чувства собственного достоинства. Только эти два фактора могли стать причинами того, что к 1950 году значительная часть ин-

дийской кинопродукции погибла безвозвратно, и никто не попытался предотвратить этот процесс.

Конечно, свою роль здесь сыграли и такие факторы, как разрушение нитратной пленки, негативное воздействие климата, а также исключительное равнодушие кинопродюсеров и лабораторий, озабоченных только коммерческим успехом своей продукции. Однако, на наш взгляд, наиболее пагубную роль сыграло отсутствие — вплоть до 1947 года — какого-либо контроля над нашим государственно-управленческим аппаратом, а также комплекс неполноценности, сложившийся у нашей кинопромышленности из-за художественно-технического уровня индийского кино.

#### Препятствия и достижения

Таким образом, когда, наконец, в 1964 году был организован Национальный киноархив, перед ним стояли чрезвычайно трудные задачи: спасти то, что осталось от первоначального этапа индийского кино, имея в своем распоряжении лишь те жалкие крохи, которые могло ему выделить молодое независимое индийское государство; располагая только этими скудными средствами, начать деятельность по приобретению и сохранению нынешней и будущей продукции чрезвычайно популярной и плодотворной киноиндустрии, работавшей, однако, так, словно ее представители не знали, насколько недолговечно по своей природе искусство кино.

Еще в середине пятидесятых годов правительство Индии постановило создать Национальный киноархив Индии в качестве национальной фильмотеки, где бы собирались лучшие кинофильмы, отражающие историю национального кинематографа. Но вскоре, когда пришло осознание разнообразных и специализированных целей, стоящих перед



Кадр из кинофильма Чандрасена (режиссер В. Шантарам, 1935).

любой фильмотекой, стало ясно, что она не может быть просто коллекцией кинофильмов, а должна стать хранилищем. Таким образом концепция национальной фильмотеки получила дальнейшее развитие, трансформировавшись в концепцию настоящего киноархива.

Начинался киноархив очень скромно. За время, прошедшее с 1964 года, когда он временно располагался в крошечных помещениях Института кинематографии в Пунае, Национальный киноархив Индии сильно вырос профессионально, накопив в данной области немалый опыт, что позволило ему стать одним из крупнейших киноархивов мира. С 1969 года он является полноправным членом Международной федерации киноархивов (ФИАФ). Однако, что самое главное, ему удалось спасти и сохранить целый ряд важнейших для истории индийского кино фильмов, относящихся к первым пяти десятилетиям его развития. Во многом это стало возможным благодаря инициативе правительства по созданию киноархива, упорной работе и верности делу его основателей, а также выдающейся роли ряда крупнейших деятелей киноиндустрии, таких, как

Дж. Б. Вадия, Б. Н. Сиркар и другие, поверивших в необходимость сохранения фильмов и даже поместивших в Национальный киноархив свои личные коллекции.

В январе 1994 года открылся новый комплекс зданий Национального киноархива, оборудованный собственным фильмохранилищем, созданным в соответствии с международными нормами в области обеспечения сохранности фильмов; имеющий хорошо оснащенный отдел хранения, обширную библиотеку книг и периодических изданий, центр каталогизации, исследований и документации, содержащий ценную коллекцию киноафиш, фоторекламы и других вспомогательных материалов. В настоящее время архив располагает также аудиторией для показа кинолент из своего собрания.

Среди сокровищ собрания Национального киноархива – уцелевшие фрагменты фильмов Д. Г. Пхалке, немые фильмы Химансу Рая и Франца Остена, а также большое число кинолент, созданных крупнейшими кинокомпаниями и киностудиями тридцатых – сороковых годов, такими, как «Прабхат филм компа-

ни», «Нью тизтрз», «Бомбей токиз», «Минерва мувиитоун», «Вадия мувиитоун», «Джеммини», и другими. Архиву принадлежит не менее значительное собрание кинофильмов ряда известных независимых компаний, возникших после заката студийной системы, в конце сороковых годов, и созданных такими деятелями кино, как Мехбуб Хан, Радж Капур, Гуру Датт, А. Р. Кардар, Л. В. Прасад и Б. Наджи Редди. Наряду с кинофильмами, отражающими общие тенденции развития индийского кино, в архиве хранятся также прекрасные копии лучших работ представителей нового индийского кино, таких, как Сатьяджит Рей, Мринал Сен, Ритвик Гхатак, Адур Гопалакришна, Мани Каул, Г. Аравиндан, Кумар Шашани, Шиам Бенегал и др.

Национальному киноархиву принадлежит обширная коллекция сопутствующих предметов – киноафиш, фоторекламы, песенников, проспектов, пластинок и аудиокассет, – представляющих все периоды индийского кино. Однако из-за нехватки средств и квалифицированного персонала киноархив не смог приобрести необходимые ему предметы – оригинальные рукописи сценариев с пометками, костюмы и декорации, а также образцы кинооборудования первых лет кино. Поэтому, например, единственными значительными образцами кинооборудования этого периода в нашем архиве являются волшебный фонарь и раскрашенные вручную слайды, созданные кинокомпанией «Патвардхан бразерс». В настоящее время работники киноархива вынашивают проект превращения его бывших помещений в Джайкар-Бунгало в музей индийского кино.

#### Политика комплектования

Учитывая, что национальная кинопромышленность Индии ежегодно выпускает более 850 художественных и столько же короткометражных,

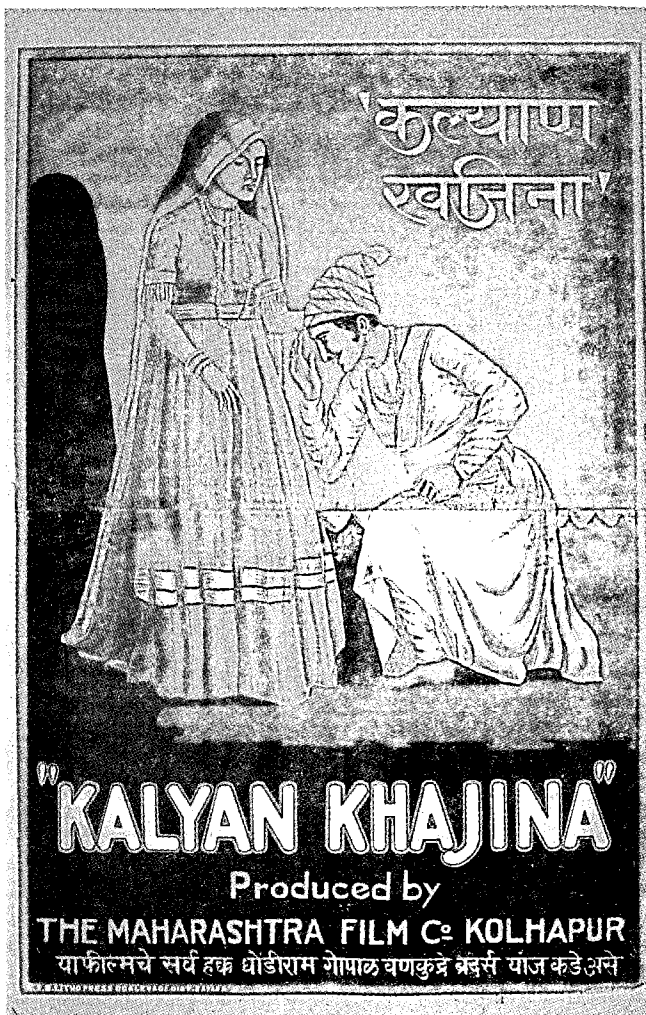
хроникально-документальных и документальных фильмов, Национальный киноархив вынужден быть весьма разборчивым в своих приобретениях. К тому же отсутствие разработанной правовой системы депозитов усугубляется постоянной нехваткой средств. В результате этого менее десяти процентов фильмов, выпускаемых в Индии, хранятся в Национальном киноархиве.

Консультативный комитет Национального киноархива разработал следующие критерии комплектования.

Во-первых, архив должен приобретать все имеющиеся индийские фильмы, созданные до 1955 года, поскольку большинство этих фильмов создавалось на нитратной пленке и уже сильно пострадало. Поэтому в данном случае не приходится выбирать из того, что сохранилось.

Во-вторых, что касается фильмов, созданных после 1955 года, Национальный киноархив Индии должен приобретать:

- фильмы, получившие национальные и государственные премии;
- все фильмы, дававшие хорошие кассовые сборы;
- фильмы, демонстрировавшиеся на международных кинофестивалях и по секции «Индийская панорама» международных кинофестивалей, проходивших в Индии;
- все фильмы, финансировавшиеся или продюсировавшиеся Национальной корпорацией развития кино, и в первую очередь Корпорацией финансирования кино;
- экранизации известных литературных произведений;
- фильмы, представляющие различные жанры индийского кино: мифологический, исторический, социальную и семейную драму, триллер, фильм, детский фильм и т. п.;



Фотография предоставлена ангором

- хроникальные, документальные, короткометражные фильмы, финансировавшиеся частными или государственными организациями;
- лучшие образцы зарубежной киноклассики, включающие произведения крупнейших режиссеров из разных стран и представляющие разные стили и жанры.

*Афиша кинофильма Кальян Хаджина (режиссер Бабурао Пейнтер, 1924).*

Кроме того, согласно Закону о кинематографии Индии, вырезанные по указанию цензуры части фильмов, демонстрировавшихся в Индии, передаются на хранение в архив Цент-



ральной комиссией сертификации кинофильмов. Все эти материалы ждут своих дотошных исследователей, которые, каталогизировав их, смогут проследить переменчивую историю индийской цензуры, критерии которой определялись меняющимися нравами и ценностями индийского общества. Вероятно, было бы уместнее приобрести у Центральной комиссии сертификации кинофильмов ее собрание из более чем двадцати тысяч киносценариев, поскольку значительное число созданных по ним кинофильмов не сохранилось.

Одной из особенностей Национального киноархива Индии является то, что в соответствии с его уставом он призван распространять культуру кино по всей Индии. Возможно, кому-то это покажется странным, но таково наше кредо. Для осуществления этой цели киноархив — путем закупки или обмена с другими архивами — приобрел большое число зарубежных фильмов. В помещениях Национального киноархива организуются их регулярные просмотры для исследователей, режиссеров и других посетителей; кроме того, они предоставляются Институту кинематографии для его учебных программ. Мы выдаем также во временное пользование копии как индийских, так и зарубежных кинофильмов, для организации просмотров в рамках объединенных программ, осуществляемых различными обществами любителей кино, а также образовательными и культурными организациями по всей стране. Небольшие фильмотеки 16-миллиметровых кинолент, расположенные в Пуне и региональных отделениях Национального киноархива в Калькутте, Бенгалуру и Тируванантাপуре, оказывают подобные услуги десяткам заинтересованных организаций, для которых показ таких фильмов является обычной практикой.

На протяжении почти двух десяти-

летий Национальный киноархив ежегодно проводит в Пуне пятидневный «Курс оценки кинофильмов», участники которого, представляющие различные слои общества и профессии и приезжающие сюда со всех концов Индии, знакомятся с лучшими образцами индийского и мирового кинематографа. Они изучают различные темы, в том числе такие значительные, как средства выразительности кино, кино как искусство, история кино, теория кино, связь кино с другими видами искусства. Архив проводит также сокращенные курсы по той же тематике в ряде других центров страны. Они вызвали огромный интерес у массового зрителя и пробудили в людях стремление овладеть основами аналитического подхода при просмотре и изучении фильмов в условиях нашей культуры, важное место в которой занимает кино.

#### Празднование столетия кинематографа

Готовясь отметить столетнюю годовщину кинематографа, мы планировали на ближайшие два года программы и ретроспективные показы, посвященные кинонаследию, выставки по истории кино, ряд публикаций и семинар по изучению теории индийского кино. Цель этих мероприятий заключается в том, чтобы заострить внимание и по-новому взглянуть на проблему важности сохранения фильмов, а также изучить роль и влияние искусства кино на жизнь современного общества.

Подводя итоги в преддверии приближающейся столетней годовщины кино, мы можем сказать, что, несмотря на многочисленные успехи, нам предстоит сделать еще больше. Заглядывая в будущее, нам не терпится приступить к решению проблем, которые поставит перед нами следующее столетие жизни кино. ■

# Международная федерация киноархивов: «Организация Объединенных Наций по вопросам движущихся изображений»

Роберт Доделен  
(Robert Daudelin)

*История киноархивов и музеев кино не может быть полной, если в ней не отмечена важная роль Международной федерации киноархивов. Роберт Доделен, президент федерации, дает краткий обзор деятельности этой образцовой неправительственной организации и достигнутых ею успехов.*

Фильмотеки, киноархивы, музеи кино или движущихся изображений — как бы ни назывались эти учреждения, все они призваны сохранять изображения и заниматься их распространением, иными словами, сохранять и демонстрировать. И независимо от своего происхождения и статуса все эти учреждения в том или ином качестве являются членами Международной федерации киноархивов (ФИАФ).

Международная федерация киноархивов была основана в 1938 году группой, включавшей коллекционеров, работников архивов и любителей кино, и уже тогда состав ее членов позволял говорить об определенной интернациональности этой организации (Лондон, Стокгольм, Берлин, Париж, Нью-Йорк). Сегодня федерация объединяет больше ста архивов на всех континентах, в том числе три в Африке, тринадцать в Северной Америке, шестнадцать в Южной Америке, девять в Азии и три в Океании.

Когда ФИАФ еще только создавалась, она напоминала частный клуб, но сейчас мы можем уподобить ее Организации Объединенных Наций по вопросам движущихся изображений, которая проводит не только ежегодные Генеральные ассамблеи, но и симпозиумы по проблемам исторического и технического характера, собирающие делегатов со всего мира. Созданная в то время, когда сама идея киноархива была относительно новой и в мире насчитывалось очень немного учреждений такого рода, Международная федерация киноархивов определила для себя цели, не утратившие за пятьдесят с лишним лет своей актуальности: во-первых, содействовать сохранению фильмов как произведений искусства и исторических документов; во-вторых, способствовать созданию и функционированию киноархивов во всех странах; в-третьих, содействовать сбору и международному обмену фильмами и до-

кументами, относящимися к истории и искусству кинематографа, с тем чтобы обеспечить как можно более широкий доступ к ним, и, наконец, развивать сотрудничество между своими членами.

Членами ФИАФ являются самостоятельные некоммерческие учреждения, занимающиеся изучением истории и эстетики кино и служащие интересам широкой публики. Их основная задача заключается в приобретении, сохранении и каталогизации фильмов и документов, относящихся к кино. В дополнение к этим основным видам деятельности, без которых киноархив не может называться таковым, все учреждения — члены ФИАФ являются также центрами, содействующими развитию и пропаганде киноискусства и культуры, где организуются просмотры, симпозиумы, совещания, ведется издательская деятельность — все это открывает возможности для нормального функционирования киноархива.

Сама Международная федерация киноархивов, которая первой извлекает выгоду из разнообразной деятельности своих членов, издает многочисленные публикации технического характера, такие, как *Manuel des archives du film (Руководство по киноархивам)*, *Preservation and Restoration of Moving Images and Sound (Сохранение и реставрация движущихся изображений и звука)*, *Glossary of Filmographic Terms (Глоссарий киноведческих терминов)*, *The Usage of Computers for Film Cataloguing (Использование компьютерной техники для каталогизации фильмов)* и т. д., являющиеся ценным справочным материалом как для новых, так и для давно существующих архивов. По материалам многих семинаров, организованных ФИАФ за последние двадцать лет, также был выпущен ряд публикаций: *L'influence du cinéma soviétique sur le cinéma mondial (Влияние советского кино на мировое кино)*, *Rediscovering the Role of Film Archives:*

*To Preserve and to Show (Открывая назначение киноархивов: сохранять и демонстрировать), Cinema 1900–1906: An Analytical Study (Кино 1900–1906 годов: аналитическое исследование).* Эти названия дают представление о некоторых темах, рассматриваемых в данных публикациях. ФИАФ издает на двух языках (английском и французском) *Journal of Film Preservation*, в котором затрагиваются вопросы деятельности киноархивов во всем мире, а также публикуются исторические очерки, отчеты технического характера и обзоры специальной литературы.

В основе деятельности ФИАФ лежит идея спасения мирового кинематографического наследия, которая и определяет тематику встреч и дискуссий, проводимых сторонниками сохранения кинопродукции. В течение одного только 1993 года свыше девяноста тысяч коротко- и полнометражных фильмов пополнили собрания архивов-членов федерации. За тот же период около двадцати миллионов метров киноплёнки было «изучено» и «обработано» техническим персоналом тех же архивов, а по двумстам тысячам фильмов были созданы подробные и зачастую автоматизированные каталоги. Кроме того, в 1993 году двадцать архивов-членов ФИАФ начали или завершили строительство спроектированных с учетом научных данных хранилищ (оснащенных системой контроля за температурно-влажностным режимом), предназначенных для долгосрочного хранения кинолент, а в большинстве случаев и видеозаписей.

Помимо выполнения своей основной задачи, заключающейся в сохранении кинопродукции, киноархивы с самого начала занимаются типично музейной деятельностью: организуют показы кинофильмов, когда произведение кинорежиссера рассматривается таким же образом, как картина художника в музее, становясь предметом сравнения (например, в рамках исторического или тема-

тического цикла), и, более того, ретроспективно анализируется в контексте всего творчества данного режиссера. Это был первый успешный шаг в этом направлении.

Довольно скоро показ фильмов стал сочетаться с выставочной деятельностью. Таким образом в Брюсселе и Копенгагене, Париже и Рочестере были созданы музеи или по крайней мере выставочные залы, где старое оборудование, костюмы, миниатюрные модели, различные рисунки и документы знакомят посетителей с техническим, эстетическим и социальными аспектами кино.

Недавно Лондон подарил нам Музей движущихся изображений – прекрасный центр для экспонирования движущихся изображений, несомненный успех которого ставит животрепещущий вопрос о музеологии кино. С последующим созданием музеев, в частности в Нью-Йорке и Дюссельдорфе, и заявлениями о намерении создать такие учреждения в том числе в Мадриде, Монреале, Лионе и Лиссабоне вопрос об организационной связи между архивами и музеями – или, точнее говоря, о музейной функции архивов – приобретает теперь несомненную своевременность и безотлагательность.

На своей ежегодной Генеральной ассамблее весной 1993 года Международная федерация киноархивов организовала первый семинар, посвященный музеям кино. Он собрал около тридцати участников почти из двадцати стран, которые составили предварительный перечень проблем и подходов, относящихся к этой обширной теме. Проблема «музеев» теперь постоянно входит в рабочую программу ФИАФ, а один из членов Исполнительного комитета федерации лично несет ответственность за составление доклада. Конкретным результатом этого интереса стало участие двух членов Исполнительного комитета в симпозиуме, состоявшемся в Дюссельдорфе в 1993 году,

публикация текстов выступлений в *Journal of Film Preservation* (Болонья, апрель 1994 года) и расширение компетенции Комиссии ФИАФ по составлению программы, с тем чтобы включить в нее тему музеев.

В более широком смысле музейной деятельности и в более узком плане экспозиционной работы проблема музеев кино, и в частности движущихся изображений, составляет часть области исследований и практической деятельности федерации. Столетие кинематографа – подходящий повод для продолжения этих исследований и обеспечения гармонического развития проектов, рождению которых они должны были бы способствовать. ■

#### Примечание

Постоянный секретариат Международной федерации киноархивов (The Permanent Secretariat of FIAF), который может предоставить информацию относительно киноархивов мира и оказать помощь в создании новых архивов, находится в Брюсселе (Бельгия) по адресу: 190 rue Franz Merjay, 1180 Brussels, Belgium.

# Образец частной благотворительности: Музей естественной истории «Фернбанк»

Ли Кимч Маграт  
(Lee Kimche McGrath)

*Несмотря на переживаемый Соединенными Штатами экономический спад и сокращение добровольных пожертвований, в Атланте (штат Джорджия) 5 октября 1992 года в результате успешного осуществления проекта стоимостью 45 миллионов долларов был открыт Музей естественной истории «Фернбанк». Это самый крупный музей естественной истории, построенный в Соединенных Штатах начиная с 1930-х годов. Ожидается, что к 1995 году его ежегодная посещаемость превысит 1 миллион человек. Ли Кимч Маграт рассказывает о том, как переданный в дар участок леса благодаря частным пожертвованиям и общественной поддержке был превращен в крупный музей. Автор статьи — президент фирмы, специализирующейся в области международных культурных связей; она была первым директором Института музейного обслуживания и Ассоциации научно-технических центров, а также помощником директора Американской ассоциации музеев.*

В механизме сбора средств Музей «Фернбанк» следовал классическому американскому образцу частной благотворительности. Самый большой на юго-востоке Соединенных Штатов музей, занимающий площадь пятнадцать тысяч квадратных метров, построен исключительно на средства, поступившие из частного сектора, и будет сам себя обеспечивать.

В других странах исторически сложилось так, что церковь и государство брали на себя основную ответственность за сохранение, содержание и реставрацию культурных ценностей, включая музеи. Это нашло выражение в непосредственной государственной поддержке. В Соединенных Штатах, напротив, богатые люди, в большинстве случаев торговые и промышленные магнаты, традиционно оплачивают расходы на культуру. Около девяноста процентов средств из 125 миллиардов, пожертвованных в Америке на благотворительную деятельность в течение 1990 года, поступило от частных лиц.

Впервые мысль о создании Музея «Фернбанк» зародилась в 1917 году, когда молодая женщина по имени Эмили Харрисон написала своим родителям, предложив принадлежащий им участок леса в Джорджии использовать под лесную школу. Мисс Харрисон писала: «Постепенно я пришла к мысли, что «Фернбанк» слишком велик и слишком красив для того, чтобы находиться во владении одной семьи... Лучшее, что можно было бы сделать, это отдать его в распоряжение детей».

В 1938 году мисс Харрисон продала 28 гектаров своей собственности за 35 тысяч долларов «Фернбанк, инк.», группе граждан, обеспокоенных проблемами охраны природы, которые год спустя зарегистрировали свою организацию как некоммерческую корпорацию. В течение десятилетия молодежные клубы про-

водили в этом лесу однодневные лагеря и другие образовательные мероприятия. Но мисс Харрисон не была удовлетворена. Она хотела создать здесь центр просвещения, а также сохранить лес, которому уже угрожал наступающий прогресс.

Появились три человека-мечтателя: доктор Роберт Б. Платт, профессор ботаники Университета Эмори; Джеймс Черри, руководитель округа Деколб, и У.А. Хорн, председатель корпорации «Фернбанк». Видя открывающиеся возможности там, где другие видели только проблемы, эти три лидера заключили уникальное соглашение. Отдел просвещения округа Деколб должен был приобрести 6,5 гектара леса и построить научный центр; остальную часть леса совет должен был взять в аренду и использовать в образовательных целях.

Научный центр «Фернбанк» открылся в 1967 году. Сегодня он не только располагает учебными кабинетами и лабораториями, но и может похвастаться планетарием и обсерваторией, которые открыты и для широкой публики, и для студентов. Центр ежегодно обслуживает 400 тысяч студентов из общего числа посетителей, составляющего 800 тысяч человек всех возрастов. Но на этом организаторы не остановились.

## От научного центра к новому музею

Научный центр еще только строился, а педагоги «Фернбанка» мечтали о новом крупном учреждении, которое раскрывало бы тайны Земли, — о Музее естественной истории «Фернбанк». Они «мечтали» вместе с нужными для этого дела людьми. «Фернбанк» последовательно применял один из основополагающих принципов сбора средств: люди дают деньги людям, а не проектам.

В 1964 году Дж. Черри встретился

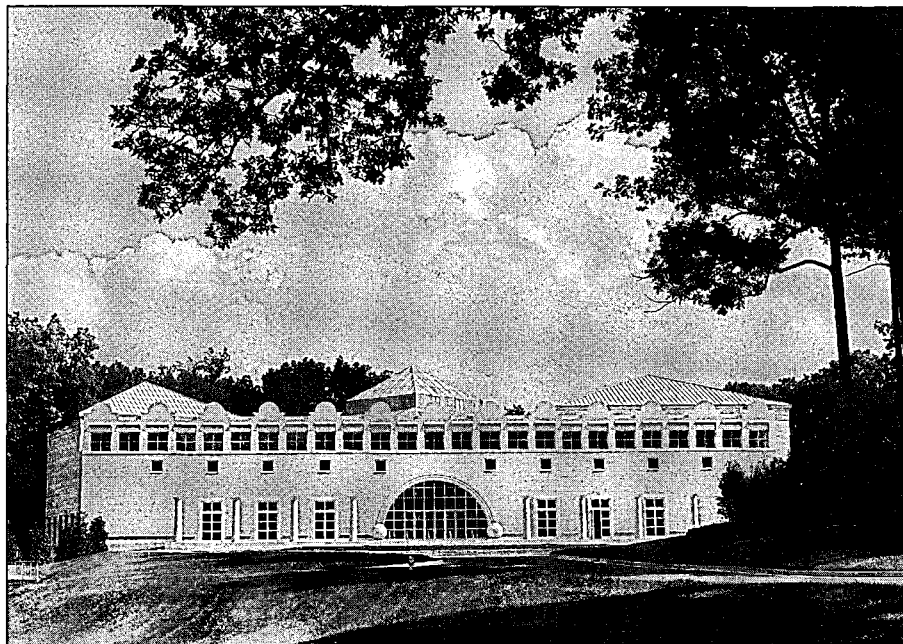
с Буафейе Джоунзом, тогдашним президентом Фонда Роберта У. Вудраффа, с тем чтобы получить средства для научного центра. (Будучи молодым человеком, Роберт Вудрафф, основатель и главный управляющий делами компании «Кока-кола», ездил верхом через лес со своей женой Нелл Ходжсон, чья семья владела участком, примыкающим к «Фернбанку».) Б. Джоунз поинтересовался у Дж. Черри, что именно хочет сделать корпорация «Фернбанк». Две недели спустя педагоги «Фернбанка» представили Б. Джоунзу план принадлежавшего им участка леса, на котором были обозначены ботанический сад, аквариум и музей естественной истории. «Музей показался нам самым важным объектом, поэтому мы стали выделять им деньги», — сказал, как утверждают, Джоунз.

За несколько лет Фонд Вудраффа передал корпорации «Фернбанк» более тринадцати миллионов долларов. А в 1979 году Джоунз рассказал

о «Фернбанке» Ранкину М. Смиту, владельцу профессиональной городской футбольной команды «Атланта фолконс» и бывшему председателю правления компании по страхованию жизни штата Джорджия. В результате этого «Фернбанк» обрел преданного благотворителя, который вскоре вошел в состав правления «Фернбанка», и получил пожертвование в размере 1,25 миллиона долларов, что позволило осуществить мечты о создании нового музея.

В 1984 году доктор Кей Дэвис, бывший преподаватель физики, биологии и математики, являвшаяся в то время координатором научного центра, была назначена руководителем музея. Она собрал международную консультативную группу из восемнадцати специалистов, включая представителей Смитсоновского института и Института Франклина. Группа разработала замысел Музея естественной истории «Фернбанк»: он должен был стать уникальным; он должен был стать универсальным

Фотография предоставлена автором



*Вход в Музей естественной истории «Фернбанк» был спроектирован архитектором Грэмом Гандом, причем так, чтобы он составлял единое целое с районом Дрийд-Хилс.*

объектом для туристов; кроме того, на примере природы штата Джорджия он должен был знакомить посетителей с естественной историей.

Музей «Фернбанк» – первый естественноисторический музей в Соединенных Штатах, в основу создания которого была положена скорее сюжетная линия, а не существующая коллекция. В ходе ознакомления с его постоянной экспозицией, называемой *Прогулки во времени по Джорджии*, посетители имеют возможность прогуляться по воссозданным формам рельефа различных районов штата – его горам, плато, долинам, болотистым и прибрежным зонам. К этому следует добавить залы, рассказывающие об эволюции Земли (например, двухъярусный зал динозавров), видеофильмы, использование телевидения высокой четкости (ТВЧ), фонограммы, диалоговые компьютеры и другие экспонаты и технику, которые объясняют, каким образом география Джорджии отражает этапы развития Земли.

#### **Общественная поддержка превращается в денежные средства**

Попечителям, если они хотели собрать денежные средства, просто необходимо было заручиться общественной поддержкой. Выполнение этой задачи легло на тогдашнего председателя правления Робина Харриса и его заместителя Ранкина Смита. Харрис, бывший государственный представитель, обладавший безупречной репутацией активного борца за сохранение природы, сумел добиться уважительного отношения к своей позиции. Это было крайне важно. Владение корпорации «Фернбанк» находится в Друид-Хилс, красивом богатом районе. Его жители были вне себя от ярости из-за недавно принятого транспортного проекта штата, поскольку они полагали, что правительство проигнорировало их проблемы. Сообщения, появляв-

шиеся в газетах того времени, утверждали, что жители района боялись, как бы «Фернбанк» не стал «зеленым чудовищем, которое поглотит Друид-Хилс».

На протяжении более четырех лет Харрис встречался с Гражданской ассоциацией Друид-Хилс, непосредственно привлекая ее членов к проектированию нового музея и соглашаясь выполнить все поставленные ими условия.

Бостонскому архитектору Грэму Ганду, собирателю произведений искусства и садоводу, имевшему репутацию человека, бережно относящегося к окружающей среде, было поручено спроектировать новый музей. Его проект получил общественную поддержку. Как писали газеты, «Фернбанк» был образцом того, как следует вести дела с группами местных жителей.

Эта дружеская взаимосвязь способствовала росту общественной поддержки «Фернбанка». Она также обеспечила новому музею широкую и позитивную рекламу, которая в свою очередь помогла потенциальным вкладчикам осознать открывающиеся перед ними возможности и убедила их в том, что «Фернбанк» – это надежное капиталовложение.

В то время как Харрис встречался с общественностью, Смит начал работать с «бывшими однокашниками». Ему предстояло убедить деловых магнатов Атланты в том, что, хотя новый музей был расположен в шести с половиной километрах от ее центра и находился в другом округе, Атланта немало выиграет от роста доходов, поступающих от туризма, а также от дальнейшего укрепления ее репутации как крупного культурного центра на юго-востоке страны.

Деятельность Смита служит приме-

ром важного правила, которым следует руководствоваться всякому, кто занимается сбором денежных средств: равные должны просить у равных. Смит обращался с просьбой о поддержке к богатым меценатам, руководителям крупных корпораций и президентам различных фондов Атланты, поскольку он был им ровней. Тем не менее это не всегда давалось ему легко. Как говорит сам Смит, «приходилось постоянно докапываться и выяснять, кто откроет свои двери».

Смит использовал все свои связи. Он обращался в местные, национальные и международные корпорации, дела которых, несмотря на спад, шли хорошо, а также к тем, кто вложил свои деньги в сферу туризма. Понимая, что не все организации в одинаковой мере пострадали от экономического спада, он обращался в фонды, пожертвования которых обеспечивали им относительно стабильный источник средств.

Попечители рассмотрели различные возможности увеличения числа источников дохода, с тем чтобы сбор средств проходил эффективнее. Поскольку «Фернбанк, инк.» являлся некоммерческой корпорацией, такой возможностью мог стать выпуск не облагаемых налогом облигаций. Харрис приветствовал такое решение. Облигации могли бы сразу дать деньги благодаря заманчивому долгосрочному финансированию, выплаты по которому можно было бы покрыть за счет будущих доходов музея.

Коллектив сотрудников «Фернбанка» был уверен, что музей сможет сам себя содержать. Они считали, что поступления от продажи входных билетов, билетов в театр, уплаты членских взносов, внесения пожертвований и специальной деятельности смогут в общей сложности составить доход, более чем достаточный для покрытия расходов на



содержание и обслуживание музея, а также для выплаты процентов по долгу за предполагаемый выпуск облигаций на сумму 20,7 миллиона долларов.

Но убедить банкиров в том, что музей может сам себя содержать, оказалось нелегкой задачей. Напряжение на кредитных рынках начало расти в результате катастрофического положения со сбережениями и займами в Соединенных Штатах, в связи с упадком на рынке недвижимости и осознанием того, что многие крупные кредиты, выданные в 1980-е годы, вряд ли удастся вернуть. Местные банкиры хотели, чтобы масштабы проекта были значительно сокращены. Они были уверены, что музеем не удастся вернуть деньги, полученные за продажу облигаций.

В мае 1989 года после нескольких неудачных попыток получить помощь от коммерческих банков и банкиров, занимающихся размещением ценных бумаг «Фернбанк» избрал в качестве консультанта по финансовым вопросам «Мёрчант капитал корпорейшн», региональную инвестиционную банковскую фирму. Были разработаны детальный план деятельности и предложения по займу, после чего международной административной консалтинговой фирме «Артур Д. Литтл» было поручено провести исследование с целью определить, насколько музей способен выплатить предполагаемый долг.

В ходе исследования были проанализированы такие факторы, как потенциальный рынок «Фернбанка», его материально-техническая база, финансовая жизнеспособность, планируемая экономическая деятельность и вопросы маркетинга. Исследование было завершено в октябре 1989 года, и в докладе, составленном по его итогам, делался вывод о том, что посещаемость музея может превысить 1 миллион человек в год

и что к 1995 году благодаря музею ежегодный доход города может возрасти на 100 миллионов долларов. В докладе прогнозировались ежегодные долгосрочные доходы музея в размере от 7,3 до 8,9 миллиона долларов, а расходы — от 4,8 до 5,9 миллиона долларов в год, что позволяло иметь около 2,5–3 миллионов долларов на выплату процентов по долгу. Исследование, проведенное фирмой «Артур Д. Литтл», подтвердило заявление коллектива «Фернбанка» о том, что музей сможет быть экономически самостоятельным и выплачивать долг, к тому же его выводы звучали более убедительно, поскольку заключение было сделано независимой третьей стороной.

Вооруженная детальным планом экономической деятельности, исследованием фирмы «Артур Д. Литтл» и обязательствами в общей сложности на сумму более 11 миллионов долларов, «Мёрчант капитал корпорейшн» смогла заручиться согласием банка «Барклиз» выдать аккредитив на 11 миллионов долларов из планировавшихся 20,7 миллиона долларов на погашение долга по выпуску облигаций. Согласие банка «Барклиз» объяснялось тем, что банки Атланты выразили готовность предоставить аккредитив на оставшуюся сумму.

Чтобы убедить местные банки, пришлось провести трудную борьбу, поскольку годом раньше они отвергли проект, а финансовые круги стали проявлять большую осторожность. Решающую роль сыграли связи Смита, а также его готовность изменить все, что вызывало особое беспокойство банков. Вместе с Гандом он работал над сокращением масштабов проекта, но так, чтобы не нанести вреда музею. Затем Смит и Дэвис заявили банкирам, что дальнейшее свертывание проекта не позволит музею достичь мирового уровня. И действительно, это поставило бы под угрозу способность му-

зея получать необходимые доходы.

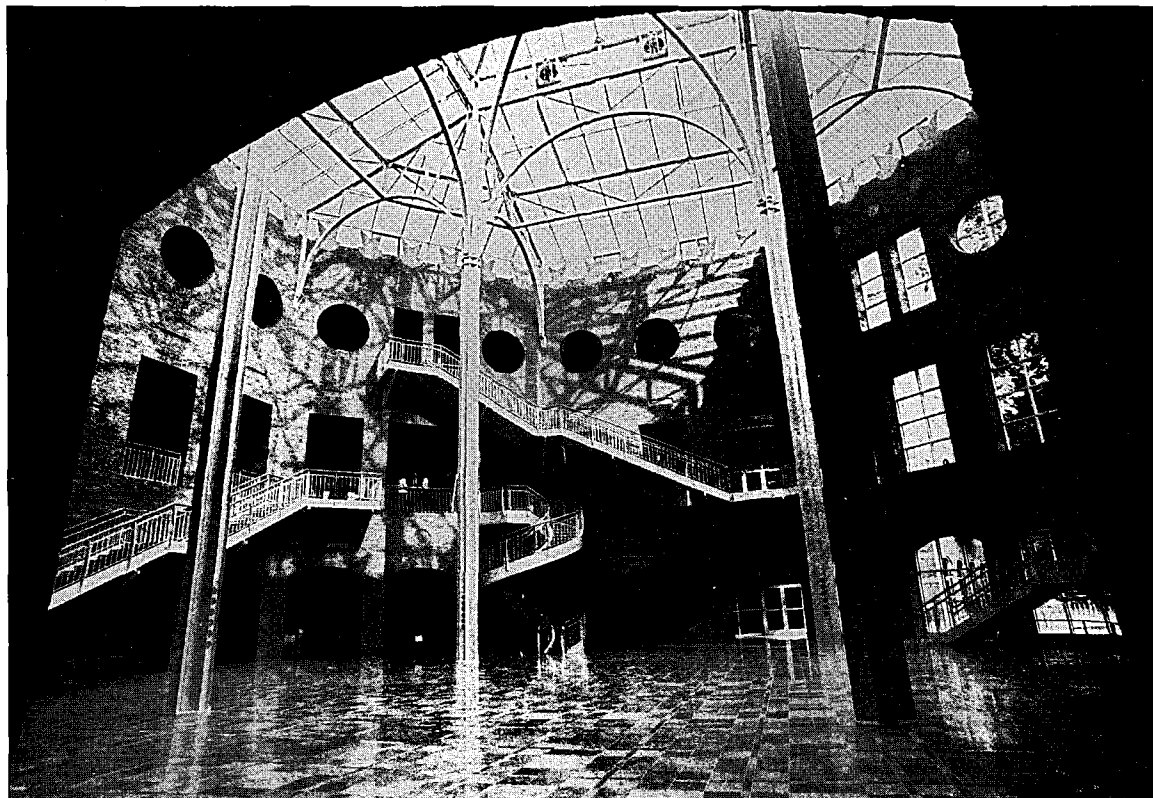
Благодаря настойчивой и хорошо организованной работе удалось добиться изменения точки зрения представителей банковских кругов Атланты. В конце концов шесть банков Атланты дали необходимый аккредитив на сумму в 11 миллионов долларов — на один миллион больше, чем требовал банк «Барклиз».

В то же время Смит вместе с другими членами правления и сотрудниками «Фернбанка» добился значительных успехов в сборе денежных средств, получив по обязательствам более 18,5 миллиона долларов. В мае 1990 года «Мёрчант капитал корпорейшн» продала облигации на сумму 20,7 миллиона долларов, которая должна быть выплачена в течение двадцати лет с фиксированной процентной ставкой 7,5 процента.

Собрав в общей сложности около 40 миллионов долларов, проект Музея «Фернбанк» обрел прочную финансовую основу, что позволило наконец мечту о его создании сделать реальностью.

#### **«Старайтесь получать крупные суммы»**

Успешный опыт Смита по сбору денег позволяет выделить два важных момента: во-первых, старайтесь получать как можно более крупные суммы, ведь собрать 1000 долларов так же легко, как и 100 долларов, и, во-вторых, не жалейте для этого сил. Смит сумел получить крупные пожертвования. Большая часть из примерно 24,3 миллиона долларов, собранных «Фернбанком» в виде частных пожертвований, поступила от сорока пяти частных лиц, корпораций и фондов. Сумма, внесенная частными жертвователями, была значительно увеличена за счет широкой согласованной программы грантов, обеспечившей поступление более 5 миллионов долларов.



Фотография предоставлена автором

Теперь, когда Музей «Фернбанк» открыт, сбор денежных средств продолжает играть важную, хотя и менее значительную роль. Планируемый ежегодный бюджет музея составляет 7,2 миллиона долларов. Ожидается, что девяносто процентов будет поступать из музейных источников дохода, а десять процентов — от сбора средств.

Поскольку в первую неделю после открытия музея его посетило пятнадцать тысяч человек и было продано шестьсот членских карточек, его популярность и финансовую надежность можно считать обеспеченной. Но есть и другие признаки, позволяющие испытывать уверенность в его будущем.

Медицинский институт Говарда Хьюза выделил музею и научному центру очень престижный грант в размере 250 тысяч долларов. Эти средства пойдут на организацию четырехнедельной интенсивной программы для учащихся из гетто и сельских школ, которые не имеют возможности получить полноценное образование.

«Фернбанк» играет также ведущую

роль в культурной жизни штата. Взяв на себя обязательство заниматься просвещением в области естественных наук с помощью искусства, так и науки, «Фернбанк» принимает у себя крупную художественную выставку, источником вдохновения для которой послужили тропические леса.

Комитет Атланты по проведению Олимпийских игр 1996 года избрал «Фернбанк» для показа в феврале 1993 года художественной выставки из Норвегии, организованной в рамках культурной предолимпийской программы. Выставка была приурочена к открытию двухнедельного фестиваля, ознаменовавшего начало осуществления рассчитанного на четыре года плана проведения международных выставок, фестивалей и других мероприятий, которые будут проходить вплоть до Олимпийских игр 1996 года.

Мечта мисс Харрисон о школе в лесу получила реальное воплощение благодаря частной поддержке, оказанной значительному общественному учреждению, что стало классическим примером частной благотворительности. ■

*Большой зал высотой 26 метров отделан известняковыми плитами из карьера Солнхофен в Германии. Известняковые плиты содержат окаменелости, насчитывающие 150–180 миллионов лет.*

# Настоящий музей поддельных предметов: Музей фальсификаций

Лаура Колби  
(Laura Colby)

В Салерно (Италия) открылся новый музей, занимающийся серьезным изучением подделок, которые становятся все более распространенным явлением нашей повседневной жизни. Автор статьи – журналистка, живущая в Париже.

На первый взгляд, фасад музея цвета охры выложен тщательно отреставрированным и свежескрашенным камнем. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что один из углов фасада отходит и загибается и его можно оторвать, как кусок картона.

На фасаде прикреплена глиняная табличка с надписью, сделанной на языке осков-племени, которое населяло эту часть Южной Италии в 5-м веке до н. э., до появления римлян. Но если надпись перевести, то окажется, что это не какое-то

мудрое изречение древних, а всегонавсего слова профессора Сальваторе Казильо, сказанные им приблизительно в 1991 году нашей эры: «Невозможно требовать от правды быть приятной или неприятной; ложь, с другой стороны, может быть облечена в любую форму – и позорно низменную, и возвышенную».

Профессору Казильо принадлежит главная роль в создании Музея фальсификаций – учреждения, изучающего и экспонирующего фальсифицированные и поддельные предметы, являющиеся частью нашей повседневной жизни. Музей был открыт в 1991 году на средства города Салерно, Университета Салерно и местных сберегательных банков, и с тех пор в нем прошли выставки подделок серебряных предметов, фальсифицированных моющих средств и – совсем недавно – продуктов питания.

Профессор промышленной социологии, специализирующийся в области предпринимательства, профессор Казильо встречал сотни предпринимателей, занимавшихся незаконным бизнесом и порой поражавших его блестящими идеями, которые, по его словам, «просто заставляют удивляться, чего бы они могли добиться, занимаясь законным бизнесом».

В 1988 году при Университете Салерно он создал центр по изучению этого феномена, названный им Центром изучения фальсификаций. Среди его членов – профессора университета: социологи, антропологи, психологи, археологи, историки искусства и эксперты в области права, которым приходилось сталкиваться с интересующим нас явлением в своей научной деятельности.

Исследовательский центр позволяет экспертам различных специальностей обмениваться идеями и информацией о различных типах подделок, с которыми им случалось встречать-

© Museo del Falso, Salerno



Афиша выставки, посвященной фальсифицированным пищевым продуктам.

ся, и проводить совместные исследования.

Как рассказал профессор, музей по своему замыслу служит как бы продолжением исследовательского центра; он должен привлечь внимание широкой общественности к данной проблеме и убедить различные учреждения, производителей и потребителей взяться за дело, чтобы покончить с ней. Хотя выставки в музее проходят сравнительно недавно, они послужили импульсом к проведению ряда официальных расследований и, как говорит Казильо, способствовали изменению по крайней мере одного итальянского закона.

«Фальсифицированные предметы и фальсификаторы существовали на протяжении всей истории,—подчеркивает профессор,—но лишь в последние годы подделки целого ряда промышленных товаров получили такое широкое распространение, что их псевдокачество представляет угрозу не только для экономики, но и безопасности человечества».

Прогуливаясь по многолюдной главной улице Салерно—солнечного порта, расположенного примерно в пятидесяти километрах к югу от Неаполя,—он остановился рядом с уличным торговцем. Тот выложил аккуратными рядами свой товар: обычные солнцезащитные очки и кожаные пояса с поддельными фирменными знаками изготовителя, а рядом была выставлена новая подделка—телефон сотовой связи. Он очень похож на настоящий аппарат, ставший в последние два года непременным спутником преуспевающего итальянского бизнесмена, но телефон этот не работает. Тем не менее тому, кто озабочен своим престижем, он обойдется всего в двадцать долларов, чтобы создать у окружающих впечатление собственной значимости—раз у него есть такой аппарат.

Большинство из нас думает, что подделки—это часы, драгоценности или модная одежда. Однако с развитием в последние годы технологии фальсифицированные товары получили очень широкое распространение, и теперь к ним могут относиться химические изделия, лекарства, удобрения, электрооборудование, запчасти, например тормоза автомобилей и даже самолетов. Все эти подделки могут представлять очевидную угрозу для жизни людей. Использование настольных издательских средств и соответствующего все более усложняющегося программного обеспечения привело к повальному изготовлению фальшивых денег и ценных бумаг, например акционерных сертификатов и сберегательных облигаций.

Однако, как считает профессор Казильо, компании, выпускающие подлинные товары, не особенно стремятся привлечь внимание потребителя к этой проблеме. Признав, что часть продукции с названием их фирмы, поступившей на рынок, является фальсифицированной, компании рискуют своим добрым именем и престижем.

Именно этим объясняется тот факт, что, когда профессор решил создать музей с целью привлечь внимание к проблеме изготовления фальсифицированных товаров, он практически не получил поддержки со стороны компаний, которые в большинстве своем являются жертвами фальсификаторов их продукции и должны быть в первую очередь заинтересованы в решении этой проблемы. Частные корпорации также уклонились от участия в финансировании музея или конкретных выставок.

Тем не менее благодаря успехам своего Центра изучения фальсификаций, созданного при местном университете, профессор сумел добиться от городских властей выделения

© Musco del Falso, Salerno



Образцы фальсифицированных продуктов питания.

под музей старого здания и финансовой поддержки.

Сегодня его главными спонсорами являются Сберегательный банк города Салерно, городские власти, а также университет. Профессор Казильо продолжает поиски спонсоров, которые взяли бы на себя текущие расходы музея, но, по его мнению, ими, скорее всего, также станут банки, продукцию которых фальсифицировать нельзя, а не производства, выпускающие предметы роскоши или потребительские товары.

#### Кто угодно может фальсифицировать что угодно

В здании музея, подаренном ему городскими властями, в течение почти всего нынешнего века размещалась мусорная свалка, но до этого у него была долгая и славная история. Оно стоит на месте средневековых стен, окружавших Салерно во второй половине VIII века. Во время перестройки здания под музей здесь обнаружили предметы, относящиеся

к культуре лангобардов. По иронии судьбы, как свидетельствует местная легенда, здесь совершилась и древнейшая фальсификация: в соответствии с мирным договором, заключенным с эмиссаром Карла Великого, местный князь Гримоальдо в 788 году н. э. согласился разрушить укрепления вокруг Салерно. Однако, разрушив стены, он в то же время возвел за ними новые укрепления, еще более высокие и прочные и лучше прежних защищавшие город от нападения. Здание музея стало частью второй очереди укреплений.

К XVII веку стены были частично разрушены и то, что сегодня является помещением музея, превратилось в коммунальную пекарню, *форно*, где выпекали хлеб и любимую всеми пищу. В XX веке *форно* была уготована печальная участь мусорной свалки.

Хотя здание музея приведено в полный порядок, а стены изнутри недавно окрашены в девственно белый цвет, его оформление и планировка по-спартански непритязательны, что

объясняется желанием сократить текущие расходы. В целом музей представляет собой просторный открытый зал с небольшим чердачным помещением, отведенным под кабинет единственного музейного служащего — секретаря, работающего на полставки.

Вдоль стен стоят стеклянные витрины с фальсифицированными предметами. Отпечатанные экспликации рассказывают об экспонатах и помогают посетителям ориентироваться на выставке. В углу установлен видеомонитор, с помощью которого можно получить более детальные сведения об экспонатах. Перед большим цветным телевизором в несколько рядов расставлены стулья. Посетителям раздаются распечатанные аннотации.

В музее нет постоянной экспозиции, а тематические выставки, которые обычно демонстрируются в течение нескольких месяцев, финансируются заинтересованными организациями. Например, последнюю выставку — фальсифицированных продуктов питания — спонсировал специализированный итальянский журнал *Ла Гола*, а также организация итальянских потребителей «Федерконсуматори». Что касается часов работы музея, то они непродолжительны: по истечении первой недели после открытия выставки он работает три раза в неделю по полдня, кроме того, организуются посещения по договоренности с группами и школами.

Говоря о тематике музея, профессор Казильо не согласен с тем, что идея его создания была подсказана непосредственной близостью к Салерно итальянской столицы изготовления подделок и фальсифицированных товаров, Неаполя.

«Это происходит повсюду в мире, а не только в Италии, — утверждает он. — Проблема фальсификации — проблема будущего. Поскольку со-

временное электронное оборудование доступно сегодня практически любому человеку, ни для кого не составит труда сделать любую подделку». В качестве примера он приводит, в частности, недорогие цветные лазерные принтеры, подключенные к персональным компьютерам, использование которых позволит не одной сотне фальсификаторов производить без лишних затрат подлинные, на первый взгляд, фирменные этикетки и наклейки.

На последней выставке, которая называлась *Фальсифицированные пищевые продукты*, было показано несколько поразительных образцов. Среди них — поддельное вино, содержащее метанол; выпущенное в Неаполе шампанское «Моэт и Шандон»; «самое натуральное» оливковое масло, представляющее собой самое дешевое подсолнечное масло с добавлением хлорофилла; внимания удостоилась также банда мошенников, заменявших этикетки на банках с продуктами, например с майонезом «Нутелла» и «Крафт», когда срок годности, указанный на них, истекал. Преступная группа была раскрыта после того, как целая семья, съев недоброкачественный продукт, оказалась в больнице.

Экспортировавшийся из Германии, Ирландии и Нидерландов протенин для порошкового молока, предназначенный для животных, имел фальсифицированные этикетки, на которых указывалось, что он пригоден для людей. Это позволило использовать его в приготовлении ряда продуктов, например сыра, шедших на экспорт, естественно, по более высокой цене.

Профессор Казильо утверждает, что ежегодно специальное санитарное подразделение итальянских карабинеров только в одной Италии конфискует продуктов примерно на 900 миллиардов лир (850 миллионов долларов). Однако не все продукты,

представленные на выставке, были результатом незаконного производства. К ним относятся, например, кофе без кофеина, безалкогольное пиво или яйца без холестерина — то есть пищевые продукты, которые не соответствуют своему названию. Выставка *Фальсифицированные пищевые продукты* закрылась лишь в конце лета — по просьбе посетителей она была продлена на четыре с лишним месяца.

В будущем предполагается устроить выставку, посвященную ложным талисманам, таким, как хрустальные шарики и амулеты «на счастье». «В последнее время наш рациональный мир становится все более небезопасным, — говорит профессор Казильо. — Многие люди стараются найти спасение в магии. Своей выставкой мы хотим доказать, что эти талисманы на самом деле помогают только тем, кто верит в них».

Планируются выставки, посвященные подделкам археологических предметов, историческим фальсификациям, таким, например, как ложные телевизионные новости, а также поддельным часам.

Осенью 1992 года была показана выставка *Несуществующие производства*. Речь шла о подставных компаниях и о продукции, которая никогда не производилась. Этот феномен получил особое распространение в Италии, где правительство стремится создавать новые производства в зонах хронической безработицы, например на юге страны. Выставка продемонстрировала, что в подобных случаях создаются главным образом фиктивные предприятия. ■

#### Примечание

Когда статья уже была написана, музей переехал в новое помещение на территории Университета Салерно. — *Прим. ред.*



# Глухие гиды во французских музеях

Беатрис Дерик  
(*Béatrice Derycke*)

*В июле 1989 года во Франции была основана Международная ассоциация визуальных искусств для глухих (Association Art Visuel International des Sourds), с тем чтобы организовать трехгодичный курс по истории искусства для глухих. При поддержке Музея Лувра, Управления Музеев Франции, фонда «Креди Лионне» и парижского муниципалитета ассоциация сделала первые шаги на пути к открытию мира музеев глухим посетителям. Автор данной статьи является одним из организаторов этого начинания – первого в мире начинания такого рода.*

Идея создания международной ассоциации визуальных искусств для глухих может быть определена как попытка превратить мечту в реальность. С самого начала я мечтала о том, чтобы глухих детей, посещающих музеи, знакомили бы с произведениями искусства на их собственном языке – языке жестов – музейные гиды, сами являющиеся глухими.

Для меня эта особенность имела и по-прежнему имеет основополагающее значение: контакт со взрослыми глухими людьми помогает глухим детям обрести чувство собственного достоинства и наглядно демонстрирует им возможность играть в будущем активную роль в культурной жизни, а следовательно, и в жизни всего общества. Когда в сентябре 1990 года эта мечта стала реальностью на лекции, прочитанной в Лувре группе глухих детей из школы в Ла-Рошели и являвшейся практическим занятием в рамках курса обучения, у меня, должна признаться, комок подступил к горлу – ведь так редко нам выпадает счастье своими собственными глазами видеть, как осуществляются наши мечты.

Это событие было решающим для всех нас: оно придало нам новые силы, чтобы продолжить работу. Несмотря на поддержку Мишеля Лаклота, директора Лувра, задуманное нами предприятие на всех этапах его осуществления было совсем не легким делом, но полученные результаты вознаградили нас сполна.

## Новаторство и убежденность

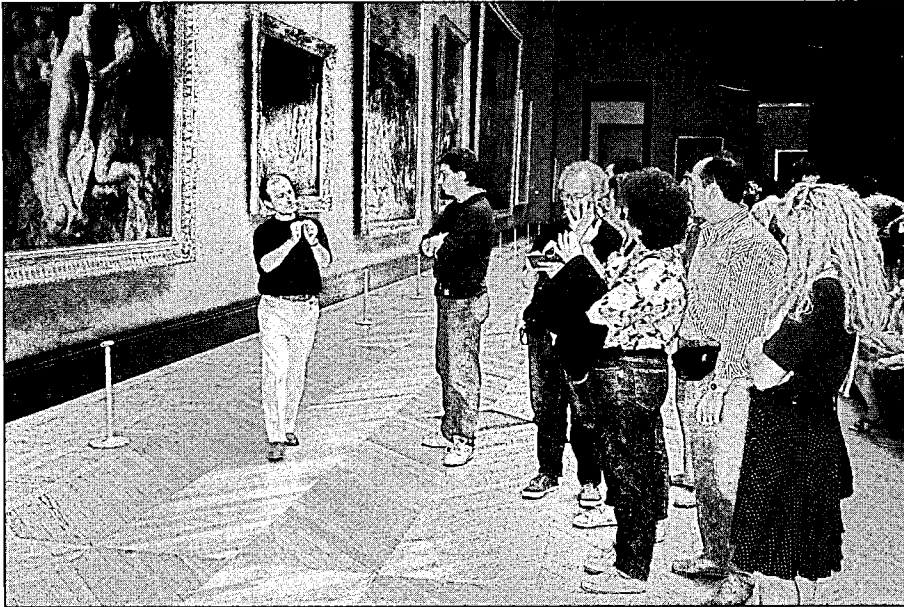
Необходимо было разработать специальный, абсолютно новый метод преподавания, но сначала люди должны были проникнуться «убежденностью» в его полезности, поскольку убежденность является ключом ко всякой деятельности, особенно новаторской.

В конце концов, почему это так необходимо, чтобы именно глухие люди знакомили с произведениями искусства, экспонирующимися в музеях, других глухих людей? «Они умеют читать!» – вот что мне говорили вновь и вновь. Но одного только чтения недостаточно. Каталог или экспликация в качестве единственного средства ознакомления с живописью или скульптурой не может удовлетворить познавательные потребности глухого человека. Этого недостаточно для любого человека, но вдвойне – для глухого, вынужденного делать усилия, чтобы понять язык, который в конечном счете не является для него естественной формой выражения.

Во всех странах мира глухие люди изучают разговорную речь, относящуюся к их родному языку, но в действительности существует другой язык, который они должны изучать. Естественным для них является язык знаков – визуальный язык, с помощью которого они выражают себя, жестикулируя руками.

В последние несколько лет благодаря средствам массовой информации и кинофильмам (в частности, фильму *Children of a Lesser God*) мы стали свидетелями растущего интереса к языку жестов со стороны тех людей, которые могут слышать, и, возможно, по этой причине глухие испытывают теперь обостренное чувство ответственности за свой язык и желание должным образом изучать и обогащать его. Восемь глухих музейных гидов, прошедших специальную подготовку, призваны помочь им в этом: на протяжении нескольких лет они занимаются систематическим изучением и составлением словаря по истории искусства.

Таким образом, язык знаков, используемый глухими музейными гидами, даст глухим людям возможность, которой раньше они были



*Лектор Ж. П. Пербо знакомит в Лувре группу глухих посетителей с картиной Делакруа Смерть Сарданапала.*

лишены: отныне они смогут двигаться по музею в своем собственном темпе, непосредственно реагировать на каждое произведение искусства и задавая вопросы самому гиду, и, следовательно, принимать активное участие в эстетическом диалоге, что положит конец практике низведения их до положения пассивных созерцателей.

И, что самое важное, это позволяет задействовать их собственные «культурные связи», которые помогают им по-новому взглянуть на некоторые произведения живописи. Как часто глухие и плохо слышащие музейные гиды, участвующие в нашем курсе обучения, бывают поражены замечаниями и собственными толкованиями произведений искусства наших практикантов, которые открывали им глаза на новые аспекты картин, виденных ими уже сотни раз!

Глухие посетители из других стран, у которых раньше не было особых стимулов для посещения музеев, отныне смогут воспользоваться слу-

чаем, чтобы открывать для себя богатства нашего художественного наследия и любоваться ими. Язык жестов делает это возможным благодаря своему интернациональному характеру. Ряд групп – из таких различных в географическом и культурном отношении стран, как Швеция, Соединенные Штаты Америки и Япония, – уже получили возможность посетить наши музеи.

Показательно также, что ряд зарубежных хранителей, с которыми мы встречались на международных конференциях, например на Конгрессе ИКОМ в Квебеке, проявили живой интерес к нашему проекту. Мы искренне надеемся, что эти хранители вместе с отдельными энтузиастами или группами заинтересованных людей окажут поддержку развитию этого нового для музеев средства коммуникации – языка жестов.

Таким образом, глухие люди, составившие новый контингент посетителей музеев, получают возможность полностью интегрироваться в музейную публику с нормальным слухом,

которая, справившись с удивлением, возможно, проявит заинтересованность в том, чтобы лучше узнать глухих посетителей. Другой интересный момент заключается в том, что язык знаков сам по себе способствует обогащению музейной среды, так как, по определению, это — эстетический жест. Что может быть прекраснее, чем сочетание красивых произведений искусства и изящных жестов?

#### Что впереди?

На сегодняшний день восемь глухих людей во Франции получили специальную подготовку для работы в качестве музейных гидов, то есть для того, чтобы быть посредниками между музейным миром и сообществом глухих; это в свою очередь вызвало новую волну повышенного интереса к искусству вообще.

Особенно важно то, что французское министерство культуры признало правомочность глухих музейных гидов работать в том же качестве (то есть они имеют те же права и обязанности), что и их коллеги с нормальным слухом; в результате этого активизировался процесс интеграции, который во что бы то ни стало необходимо поддерживать в ближайшие годы.

Постоянно помня об этом, мы рассматриваем в настоящее время возможность обучения на курсах, организуемых Школой Лувра, глухих студентов с использованием специальных средств, например оборудования для обеспечения перевода.

Стремясь разнообразить и расширить нашу деятельность, мы продолжаем сотрудничать с другими культурными органами, такими, как

Фонд исторических памятников и достопримечательностей, для которого мы в настоящее время разрабатываем специальный учебный курс, рассчитанный на год. Однако для глухих служащих важно также получить назначение на работу в музеи или даже в министерство культуры страны, с тем чтобы для этой небольшой, но тем не менее реально существующей части публики была создана надлежащая система обслуживания.

В данной статье мы, разумеется, рассматриваем ситуацию, сложившуюся во Франции, однако то же самое можно сказать и о других странах, где, как мы могли наблюдать, существуют те же недостатки. В самом деле, ни на одном международном мероприятии культурного характера, в котором мы принимали участие, мы не встретили ни одного глухого служащего.

Я уверена, что одно из самых решительных — если не самое решительное — требований инвалидов касается предоставления им скорее права, чем помощи. И я искренне надеюсь, что благодаря таким информационным журналам, как *Международный журнал "Museum"*, это требование будет услышано и понято. Ибо в рамках создающейся новой Европы и нового, лучшего и — как мы надеемся — более гуманного мира, каким он нам представляется в третьем тысячелетии, глухим людям должна быть предоставлена возможность играть в нем полноправную роль.

Поскольку на протяжении ряда лет я наблюдала глухих людей, могу сказать, что они не только имеют собственный характер, но и обладают чем-то таким, чем бы они могли поделиться с нами. ■

# Подготовка реставраторов в России

Галина Клокова

*Галина Клокова – художник-реставратор высшей квалификации. Окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Ильи Репина в Ленинграде (факультет теории и истории искусства). В течение многих лет работала во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика Игоря Грабаря (Москва). В настоящее время – заведующая реставрационным отделением Московского художественного училища памяти 1905 года.*

До середины шестидесятых годов в России не существовало подготовки реставраторов на государственном уровне. Молодой человек, имеющий художественное или искусствоведческое образование, поступал на работу в музей или в одну из крупных реставрационных мастерских, где и обучался профессии реставратора под руководством опытного мастера. При этом он осваивал в основном технические приемы реставрации, не получая глубокой теоретической подготовки.

Первые в стране реставрационные отделения были открыты в средних учебных заведениях: в 1965 году – в Московском художественном училище памяти 1905 года, а через год – в Ленинградском художественном училище имени Владимира Серова. Немного позже реставраторов стали готовить и в двух высших учебных заведениях: Московском художественно-промышленном институте имени Сергея Строганова и ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени Ильи Репина. Сегодня в среднем учебном заведении (художественном училище) учатся пять лет, а в высшем (художественном институте) – шесть лет. Реставраторов готовят по следующим специальностям: станковая темперная, станковая масляная и монументальная живопись.

Для поступления на реставрационное отделение училища или института нужно сдать экзамены по академическому рисунку и живописи в соответствии с требованиями, предъявляемыми к абитуриентам средних или высших учебных заведений, и выдержать конкурс. И в дальнейшем в программе обучения реставраторов значительное место отводится академическому рисунку и живописи. В обязательную программу и в училище, и в институте входят материаловедение, химия, биология, музейный учет и хранение, методы технико-технологических ис-

следований, история искусств, иконография. Обучение ведется одновременно по двум реставрационным специальностям, из которых к концу учебы студент сам выбирает наиболее интересную для себя и в соответствии с ней выполняет дипломную работу.

В России с шестидесятых годов существует система аттестации реставраторов специальной комиссией, состоящей из ведущих реставраторов и искусствоведов страны по всем видам реставрации (до распада СССР это была комиссия при Министерстве культуры СССР, а сейчас – при Министерстве культуры и туризма России). В зависимости от сложности самостоятельно выполняемых работ реставраторам присваивается третья, вторая, первая или высшая категория по определенной специальности.

Средние учебные заведения ставят своей задачей подготовку реставраторов самой низшей, третьей категории. Реставратор третьей категории должен свободно владеть методами консервации произведения, уметь выполнять дезинфекционную и дезинсекционную обработку экспонатов, знать правила ведения реставрационной документации. В соответствии с этим строится и учебная программа. Основное время в ней отводится обучению методам укрепления левкаса и красочного слоя, удаления нестойких загрязнений с основы, проведения простейших работ по склейке досок основы и восполнения утрат древесины на иконах, а также тому, как устранять деформацию холста, подводить кромки, укреплять грунт и красочный слой, заделывать прорывы холста, ремонтировать старые подрамники. Обучение реставрации монументальной живописи проводится сначала на образцах, изготовленных самими студентами. Они делают основу, наносят на нее слой штукатурки, а по штукатурке пишут первый

слой в технике фрески, поверх него — масляной живописи и последний слой — в технике клеевой живописи. По окончании работы на образце искусственно вызываются различные виды разрушений и отрабатываются методы укрепления штукатурки и красочного слоя. На этих же образцах проводится и первоначальное обучение удалению записей.

Навыки по консервации произведений, полученные в течение учебного года, закрепляются и расширяются во время летней производственной практики. Реставраторы станковой живописи (икон и картин) проходят практику в ведущих музеях, а реставраторы монументальной живописи работают в памятниках архитектуры под руководством опытных реставраторов.

На старших курсах художественных училищ дается общее представление и о более сложных реставрационных процессах. Реставраторы икон учатся удалять потемневшую олифу на

произведениях хорошей сохранности, восполнять мелкие утраты грунта, выполнять несложные тонировки, наносить защитное покрытие.

После защиты дипломной работы Реставрационный совет училища может дать выпускнику рекомендацию на присвоение категории, с которой он должен обратиться в Аттестационную комиссию.

В художественных институтах первые три года обучения из шести студенты также занимаются только консервацией как икон, так и картин. С четвертого курса начинается специализация, и студент углубленно изучает тот вид реставрации, который он сам избрал. Будущий реставратор учится удалять не только потемневшую олифу, но и так часто встречающиеся на русских иконах многослойные записи. В институтах шире, чем в художественных училищах, используются различные методы реставрационных исследований — рентген, изучение в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, ана-

Фото: Юрий Белов



Автор статьи Галина Клокова ведет занятия по реставрации икон с учащимися третьего курса Московского художественного училища памяти 1905 года Людмилой Коломиец и Валерием Мингалевым. Июль 1992 года.

лизы грунта пигментов, покрытия. Выполняются тонировки на иконах с многочисленными утратами. То же касается и реставрации картин. Студент овладевает методами работы с картинами, написанными не только на холсте, но и на других основах – картоне, дереве, металле. Он осваивает сложные процессы утончения лакового покрытия, восполнения и тонирования значительных утрат живописи. Обязательно копирование картин и икон, копии делаются в технике и материале оригинала. В качестве дипломной работы представляется полностью отреставрированное произведение и копия с него. После окончания института выпускник может претендовать на присвоение ему второй категории.

Систематическое реставрационное образование в России делает лишь первые шаги, и пока остается много нерешенных проблем. Опыт прошедших почти тридцати лет показал нецелесообразность подготовки реставраторов в художественных учебных заведениях, где приоритет отдается развитию собственного творческого потенциала студента, тогда как задача реставратора – отрешиться от собственного творчества, посвятив себя спасению произведений, созданных другими. Основное противоречие заключается в отношении к занятиям рисунком и живописью. Во всех художественных учебных заведениях они – главное, в то время как при обучении реставрации они должны перейти в разряд вспомогательных, уступив первенство химии, физике, биологии. Выход видится в создании специальных реставрационных учебных заведений, где готовили бы реставраторов не только картин, икон и настенной живописи, но и графики, книг, произведений прикладного искусства. Потребность в таких специалистах огромна, а учить их пока нигде. Существует и проблема преподавательских кадров. Очень трудно уговорить квалифицированного реставратора работать в

учебном заведении, где заработная плата крайне низка, а ответственность огромна – ведь преподаватель полностью отвечает за качество реставрации, выполняемой его учениками. Из-за дефицита преподавательских кадров нельзя начать подготовку реставраторов ни в одном из городов, кроме Москвы и Санкт-Петербурга. Реставраторов для областных и районных музеев готовят по старинке – они проходят стажировку в крупных реставрационных мастерских. Возможности осуществлять контроль за качеством реставрационных работ, выполняемых в провинциальных городах, ограничены и во многом зависят от случайного приезда в тот или иной город специалистов. Провинциальный реставратор живет вне профессиональной среды, зачастую являясь единственным специалистом на всю область. Выезды в Москву или Санкт-Петербург редки из-за дальности наших расстояний. Все это не может не сказываться на качестве реставрации. Очень немногие из провинциальных реставраторов аттестованы на первую или высшую категорию.

Россия необычайно богата памятниками архитектуры, произведениями станкового и прикладного искусства, графики. Сохранить это богатство – задача реставраторов. От современного реставратора требуется не только виртуозное владение техническими навыками, но и умение провести всестороннее исследование произведения. Лишь сведя воедино все результаты химико-биологических и физических исследований, можно выработать оптимальную методику реставрации конкретного произведения. Кроме того, реставратор должен знать историческую эпоху, в которую была создана картина, скульптура или шитая пелена. А весь этот комплекс знаний можно получить лишь в специальном учебном заведении, где существует продуманная система изучения соответствующих дисциплин. ■

# Размышления о музеологии в Испании: открытое письмо

Аурора Леон  
(Aurora León)

*Имя Ауроры Леон широко известно среди испаноязычных представителей музейного мира. Выпущенная ею в 1978 году книга El museo: teoría, praxis y utopía («Музей: теория, практика и утопия») выдержала уже шесть изданий и считается обязательной для чтения представителями музейной профессии. Неудовлетворенность все же этим положением заставила ее поднять ряд серьезных вопросов относительно жизнеспособности и актуальности музеев в Испании (да и в любой другой стране). В публикуемом ниже открытом письме музеологам она делится своими тревогами.*

Я верю в действенность и необходимость приверженности делу совершенствования музейной деятельности. Сделав это принципиальное заявление, я перейду непосредственно к сути моего письма. В ответ на мою просьбу *Международный журнал "Museum"* любезно согласился опубликовать статью о положении музеев в Испании. Хотя я и не музейный работник, эта тема представляет для меня такой интерес, что я посылаю вам этот сигнал SOS.

Хотелось бы с самого начала внести ясность относительно того, что мои размышления являются следствием моего библиографического опыта. Появление моей книги *El museo: teoría, praxis y utopía* объяснялось вопиющей нехваткой публикаций по проблемам музейного дела в Испании. Поскольку я преподаю историю искусства, я часто бываю в музеях и из профессионального любопытства наблюдаю за пассивностью скучающей разнородной толпы, которую порицал уже Кандинский. Сознаюсь, будь у меня другая профессия, я бы редко появлялась у дверей музеев. Говорю это без стыда, но испытывая некоторые угрызения совести. Нет необходимости напоминать, что сама Испания, являясь счастливой обладательницей исторического и художественного наследия высочайшего уровня,—это огромный музей с великолепными зданиями, выдающимися собраниями и некоторыми службами, которые, правда, были значительно усовершенствованы, но от которых мне не удалось добиться ничего путного.

В предисловии к моей книге я просила читателей расстаться с успокоительными для них мифами, мотивируя это необходимостью сделать по-детски наивное признание относительно «разрыва между идеями, чувствами и ощущениями искусства, с одной стороны, и жизни—с другой», адресуя свое сочинение тем «безымянным группам людей, кото-

рые еще не посещают музеи, или тем, которые ходят по ним, полные разочарования и смущения». Я также предупреждала против «выхолащивания тех основ музеологической доктрины, которые служат путеводителем для будущих профессионалов и специалистов». Будучи убеждена в силе книги, но остерегаясь какого-либо библиографического фундаментализма, я считаю, что ее назначение состоит в том, чтобы вызывать сомнения, стимулировать появление новых точек зрения, содействовать дальнейшему изучению предмета и развитию наших творческих идей, с тем чтобы жизнь была более интересной и наполненной. Я считаю, что ясно высказанные пожелания автора следует уважать, но этого не происходит. «Аурора Леон»—это музеологический катехизис для испанских университетов и ежедневная снотворная таблетка или транквилизатор для будущих хранителей. Самодовольство постоянно страдающих читателей уже вошло в поговорку. Больше всего мне хотелось бы, чтобы на смену моим исследованиям пришли другие—новейшие,—но их нет, и это приводит меня в крайнее недоумение.

Недавно я имела возможность изложить свои взгляды в соответствующем месте, министерстве культуры, любезно пригласившем меня принять участие в круглом столе, посвященном «профессии музеолога» и проводившемся в рамках цикла лекций для новых хранителей и сотрудников музея. Когда я начала с извинений за навязывание им печатного слова, они пришли в некоторое замешательство. А все потому, что мы находимся в плену ненавистного и надоевшего мифа о культуре книги! Затем я изложила свои мысли по тем вопросам, которые меня просили охватить: (а) музеология и музейные профессионалы; (б) прошлое, настоящее и будущее музейной профессии; (в) музеологическая подготовка в Испании и (г)



служебные обязанности и характерные черты музеолога.

Я начала с того, что поздравила новых государственных служащих и выразила надежду, что новизна их положения не станет причиной их подверженности такому заразному и стойкому заболеванию, как бюрократизм, призвала их стремиться к тому, чтобы такая творческая профессия оставалась постоянным стимулом в их повседневной жизни. Я выразила удивление относительно названия заседания и высказала сомнение, следует ли разглагольствовать о профессии, которой в Испании не существует, или давать практические советы по ее введению. Я внесла некоторую ясность в существующую путаницу между понятиями «музеология» и «музеография». Вам, тем, кто не нуждается в разъяснениях, я хочу только сказать, что первое понятие — это наука, неизвестная в этой стране, тогда как второе — это музейный опыт, который в некоторых исключительных случаях является блестящим, а в большинстве случаев — неэффективным или же просто вредным. Рассматривая вопрос о музейных профессионалах, я упомянула о двух факторах, которыми объясняются страшная неэффективность и обструкционизм в управлении музеями, а именно о чересчур громоздкой и устаревшей административной иерархии и о крайней нехватке музеологов. Жесткая структура мешает нормальному функционированию музеев, должной координации, порождает чувство неудовлетворенности и различные недостатки, что в конечном счете приводит к отсутствию музеологов и равносильно своего рода научной блокировке в мире, неотступно движущемся к специализации. Поэтому я подчеркнула настоятельную потребность в появлении как можно большего числа музеологов.

Перейдя ко второму пункту, я за-

далась вопросом, о какой профессии мы говорим, если специалисты в самых разных областях науки, работающие в музеях, претендуют на принадлежность к этой воображаемой профессии. Почему бы нам не проявить разумное смирение в том, чтобы быть и считать себя теми, кто мы есть, и уважать других за то, кем они являются или могли бы быть?

#### «Мавзолейный подход»

Я говорила о прошлом, подчеркивая, что мавзолейный подход — и если он сохраняется сегодня, то только потому, что музеология как наука не практикуется в музеях, — дал возможность истории сохраниться и оставил нам бесценное наследие, в которое можно вдохнуть жизнь только в том случае, если мы возьмемся за работу, постоянно используя новые и доступные для всех методы видения и мышления. Только давая критическую интерпретацию экспоната, исходя из нашей теперешней точки зрения, мы можем получить ответ относительно смысла его существования — его жизненности и актуальности. В противном случае он обречен на гибель в сверкающей витрине или на стене. Дело в том, что я не верю в радикальный фундаментализм, отрывающий традицию от нововведений. Без предварительных опытов и аэродинамических экспериментов Леонардо да Винчи сегодня не было бы сверхзвуковых полетов. Что касается настоящего, то музейная стратегия колеблется между акцентом на зрелищные аспекты, деятельностью добровольцев, осуществляемой с добрыми намерениями, но совершенно неадекватной, и импровизацией, диктуемой отсутствием строго музейных целей. Противоречие между желаемым и действительным называется трагедией, однако наблюдение и идентификация реальности при полной неспособности действовать — это признак мелодрамы. И так как я не склонна

к бесконечным жалобам, то должна признать, что в последнее десятилетие наши музеи лучше обеспечивались. Но их очевидное омоложение, как правило, ошибочно принимают за процветание. Между проведенной наспех уборкой и настоящей чистотой лежит такая же пропасть, как между модернизацией и прогрессом. Будущее? Я не отважилась предлагать какие-либо сценарии или прогнозировать катастрофы. Я высказала всего лишь предложение о необходимости установить понимание между руководством и персоналом; выразила убеждение, что музей должен расти снизу, а не сверху и что следует тщательно анализировать особое назначение музеолога, вся деятельность которого должна служить гарантией соответствия музея современным требованиям общества.

Музеологическая подготовка в Испании брошена на произвол судьбы, как в институциональном, так и в научном плане. В этом не может быть никакого сомнения. По крайней мере, я не хотела бы вводить вас в заблуждение относительно того, что моя книга, а также более или менее разумный и познавательный курс по этой дисциплине, преподаваемый в университете (на многих факультетах предмет называется музеографией), всего лишь заменяют подлинное образование в данной области. Знакомство с обширной библиографией последних лет наводит на мысль, что исследователи не занимались или почти не занимались проблемами самой музеологии, хотя ее отрасли (главным образом «наука коммуникации», педагогика и архитектура) делают многое, чтобы пролить свет на аспекты, представляющие наибольший интерес для специалистов. Эта слабость является, как мне кажется, проблемой огромной важности, поэтому никогда не лишне потребовать от ученых повышения качества теоретических публикаций по музейной тематике.

Это не только дало бы плодотворные научные результаты, в которых мы всегда нуждаемся, но и свидетельствовало бы о научном интересе к знанию, которое помогло бы избежать ненужной траты сил, дополнительных расходов или предотвратить позорный процесс ухудшения коллекций, а также содействовало бы — на пользу всем нам — живительному оздоровлению музейных структур. Я хочу сейчас же сделать решительное предложение создать государственную национальную школу музеологии для подготовки новых поколений музеологов, прошедших одно- или двухгодичный курс специального обучения. Мне не хотелось бы разочаровывать вас, высказав предположение, которое, однако, нельзя назвать смелым, но для Испании это действительно станет новшеством.

Наконец, я обратилась к вопросу о роли и особенностях музеолога, основная деятельность которого существенно отличается от работы остального музейного персонала. Я хотела абсолютной ясности в этом вопросе, во-первых, из-за специфического характера профессии «музейного идеолога», а во-вторых, чтобы заверить музейных работников в неприкосновенности их профессиональных обязанностей. Задача музеолога должна состоять в теоретическом изучении различных элементов, которые составляют музей — что даже не требует его или ее физического присутствия в музее, — и в поддержании контакта с сотрудниками с целью планирования деятельности музея с учетом особенностей инфраструктуры. Необходимо должным образом осмыслить сферу деятельности каждого профессионала, преодолеть закостенелость директоров и обязательно прислушиваться к мнению музеологов, что свидетельствовало бы о подлинном уважении к их профессиональной квалификации. Это способствовало бы созданию более выразительного

и интересного имиджа музея, придало бы его деятельности большую эффективность и динамичность, а ее результаты отражали бы стремление к диалогу и приверженность междисциплинарному подходу тех, кто участвует в разработке проекта и его реализации на практике.

Я считаю, что музеолог должен уметь оживить деятельность музея, используя для этого всю сумму знаний и внося предложения, сформулированные на основе более совершенного подхода к такому явлению, как музеография, и благодаря установлению непосредственных контактов с различными профессионалами (директором, хранителями, архитектором, организатором культурной деятельности, администратором и т. д.), которые, обладая специальными знаниями и опытом, осуществляют на практике полученные выводы. Почему так трудно признать этот способ в качестве средства для достижения гармонии между музеологом и остальными музейными сотрудниками? Слепота последних проистекает из страха лишиться влияния в той области, которую они считают своей заповедной зоной. Не ставя под сомнение их знания о самих музеях, я уверена в том, что они хорошо подготовлены по истории абсолютных монархий, поскольку положение, гласящее *государство — это я*, они принимают как руководство к действию. Этим объясняется административный характер обязанностей музеолога, который, без сомнения, становится ненужной фигурой.

Я считаю, что представитель этой ненавистой всем профессии должен, во-первых, иметь университетскую степень, а во-вторых, получить диплом Школы музеологии. В дополнение к этим основным требованиям музеолог должен обладать прочными теоретическими и практическими знаниями о музейной деятельности как у себя в стране, так и за рубежом. Членство в Международном

совете музеев и подписка на *Международный журнал "Museum"* облегчили бы выполнение неизбежной задачи — идти в ногу с развитием музеологии. И хотя циники поспешат осудить то, о чем я собираюсь сказать, гуманистическая подготовка музеолога должна способствовать развитию воображения, уверенности и даже бесстрашия. «Волков бояться, в лес не ходить» — так называется игра, в ходе которой отрабатывается способность придумывать и осуществлять что-то новое, необычное и оригинальное. Эта профессиональная этика должна стать искусством делать необходимое возможным.

#### Музей: не только экспозиционная витрина

После того как я закончила свою страстную речь, на меня посыпался град контраргументов со стороны специалистов, приглашенных для обсуждения данной проблемы (все они были из министерства культуры). Выступления некоторых из них были содержательны, хотя один из оппонентов апокалиптически провозгласил: «Не будет никакой школы музеологии в обозримом будущем». Другой не потрудился привести ни одного аргумента, но выразил свое недовольство, во-первых, поставив под сомнение само существование профессии музеолога, во-вторых, заявив, что «никакой музеологии не существует, а есть всего лишь обобщенный музейный опыт», в-третьих, с важным видом сообщив, что «революция наших дней — это путь к изоляции», и заключив, наконец: «Пусть всякий, кто захочет заниматься исследованиями, оставит музейную работу».

Я ответила ему пункт за пунктом. Во-первых, ставить под сомнение профессию, которая не только существует, но и достижениями которой могут гордиться все развитые

страны, не значит вести полемику в духе Сократа; это скорее напоминает бегство от реальности, которую хотят представить как совокупность разнородных элементов. Сегодня науке присуща междисциплинарность, что не отрицает наличия у каждой из наук концептуальных и методологических особенностей и собственного корпуса знаний. Что касается смежных наук, то директор музея является тем лицом, которое должно искать поддержку в музеологии. Во-вторых, я отвергла очередное отрицание музеологии на том основании, что она по праву существует и, подобно другим наукам, пользуется методами проверки и доказательства фактов для создания основ собственной теории. Но остановиться на этом, отказавшись от интерпретации фактов, — значит проявить легкомысленную уступчивость и пренебречь структурой. И к тому же подозрительную уступчивость. В-третьих, это — точка зрения, свойственная любому человеку, цепляющемуся за власть; я не грешу такой склонностью и считаю, что ставший однажды революционером останется им навсегда. Это особенно справедливо в отношении тех, кто ведает наукой и культурой. И наконец, директора музеев должны быть представителями сокровищ науки и культуры, собранных в их учреждениях. Поэтому я считаю сделанное заявление низким и злонамеренным, поскольку музей не витрина для экспонирования того, что в настоящий момент считается модным; помимо выполнения других функций, музей является исследовательским и научным центром как для тех, кто в нем работает, так и для посетителей. И это последнее назначение музея получит дальнейшее развитие, если экспонаты — в дополнение к их верхнему или боковому освещению — будут озарены искрометным блеском интеллекта и воображения тех, кто, в отличие от специалистов, работающих вне музея, ежедневно имеет дело с экспонатами.

Меня интересовало мнение новых хранителей, получивших первую степень по истории доисторической эпохи и истории искусства, которые пока не задумываются о своей судьбе. Насколько привыкли они к уничижительному положению профессионалов в области искусства! Но даже при этих обстоятельствах я пыталась обнаружить в них хоть тень беспокойства, хоть намек на неуверенность, естественную перед лицом страха вступления на неведомую стезю приобретения профессионального опыта. Я ждала встречи – пусть мимоходом – с интеллигентом, мучимым нерешительностью перед встречей со своей профессией, испытывающим моральное смущение от удушающей атмосферы, окружающей ее, и хоть какую-то тревогу, вызванную стремлением квалифицировать музеологов как «мастеров на все руки», притом что их, вероятно, нельзя назвать мастерами ни в одной из областей. Ничего подобного я не увидела. Я была поражена какой-то необузданной страстью молодых, когда они заявили, что получили подготовку как «хранители-музеологи». Меня охватило сомнение. Ведь это я могла способствовать рождению их заблуждения, превратившегося в абсолютную уверенность. «Вы думаете, что если читали мою книгу, то разбираетесь в музеологии?» Нежелательный ответ: «Конечно!» – произвел на меня неожиданный эффект, заставив закричать: «Откройте окна и пусть все услышат, что я ненавижу книгу *El museo: teoría, praxis y utopía*, написанную Ауророй Леон».

Они уходят, исполненные самодовольства, а меня не покидает гнетущее чувство чего-то незаконченного.

Я ощущаю необходимость внести новую струю в деятельность этой организации и поделиться своими взглядами с представителями самых различных профессий, вовлеченных в музейную сферу. Это объясняется тем, что такое положение характерно не только для Испании, а также безотлагательностью продолжать работу, подвергая беспощадной критике недостатки музеев в интеллектуальном, этическом и политическом плане, с тем чтобы музейные работники постоянно осознавали настоятельную потребность тщательно изучать цели музея. И, наконец, важно всегда помнить о пропасти, лежащей между университетами и музеями, со всеми вытекающими отсюда бедами и последствиями. Я помню, что сказал Фридрих: «Продолжайте придумывать правила, вы, скучные и неинтересные рабы рутины! Толпа будет превозносить вас за костыли, которые вы даете ей, но те, кто обладает внутренней силой, будут высмеивать вас». Поэтому теперь я спрашиваю вас, что вы думаете обо всем этом, и благодарю за терпение, проявленное вами по отношению ко мне. Ответьте мне, и я терпеливо выслушаю вас. Если вы считаете, что моя книга играет роль таких костылей и отчасти несет ответственность за ситуацию, сложившуюся в музейном деле, то я изыму ее из продажи. Я верю в музеологию. ■

#### Примечание

Международный журнал "Museum" предлагает читателям высказать свое мнение об открытом письме Ауроры Леон. – Прим. ред.

# Musée – musées

*Новая мода на музейную архитектуру иногда отвлекает внимание от самого наследия, достоинства которого, как предполагается, архитектура должна подчеркивать, и такое положение становится предметом определенной озабоченности музейных специалистов. Эти новые памятники действительно являются нашим наследием будущего, но посетителю не всегда бывает легко понять, что памятники и их окружение образуют союз, который по возможности должен быть удачным.*

Лекции, читаемые в парижском Лувре, высвечивают различные подходы к определению концепции музея. В действительности это разнообразие прежде всего касается не проблем архитектуры музея и его содержания, а находит выражение в истории, культуре и системе взглядов, сложившейся в конкретной стране. Отсюда проистекает и наш интерес к ним.

Музеи и культурные центры японского архитектора Ицуко Хасегавы, музей «Яд Вашем» (Израиль) и Галерея эволюции Национального музея естественной истории (Париж) – каждый из них по-своему трактует проблему наследия. Лекции по этим темам были прочитаны осенью 1993 года.

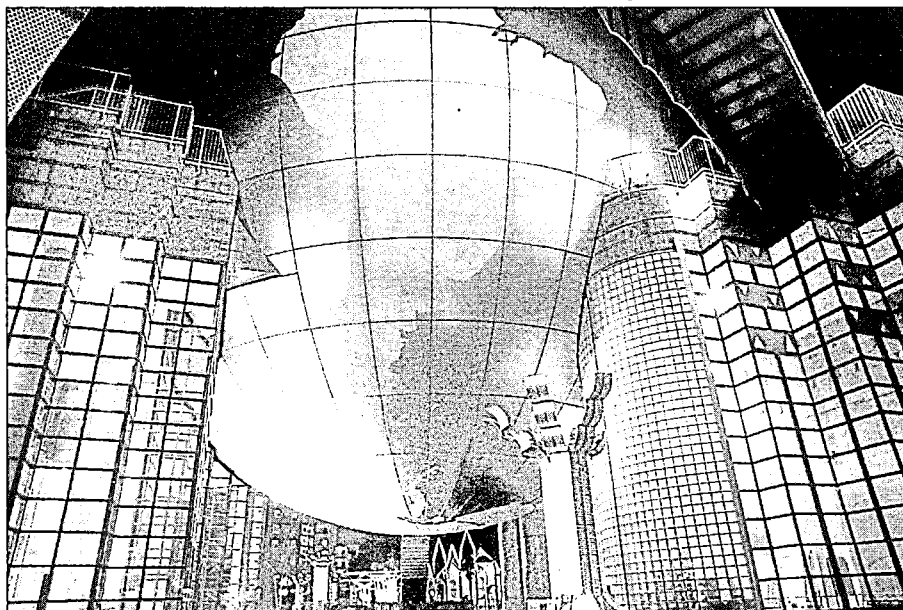
## **Ицуко Хасегава и проектирование архитектурного ландшафта**

Название агентства Хасегавы говорит само за себя, и оно не делает секрета из той цели, которой стремится достичь: «Словно желая возместить повсеместное уничтожение природы и городов, японское общество, чрезмерно ориентированное на потребление, все в большей степени полагается на

средства массовой информации с целью воспроизвести новую искусственную среду». В основе всех работ агентства лежит решительная критика японского общества, грубых урбанистических преобразований, произошедших после второй мировой войны, одержимости техникой и катастрофических последствий загрязнения. Его цель состоит в том, чтобы бороться со всем этим, придерживаясь трех основных правил:

1. Находить во всем гармонию, которую человечество утратило, уничтожая природу; придерживаясь восточной концепции, согласно которой все человеческие существа являются частью природы, оно рассматривает «архитектуру как вторую природу».
2. Разрабатывать проекты совместно с пользователями в противоположность стандартизированной, централизованной и упрощенческой концепции культуры, принятой в стране, где «люди подражают друг другу».
3. Постоянно сочетать автоматизированное

Фотография предоставлена автором



*Театр Культурного центра «Шонандай» архитектора Ицуко Хасегавы, где он использовал сферические формы, создающие впечатление футуристической, космической окружающей среды.*

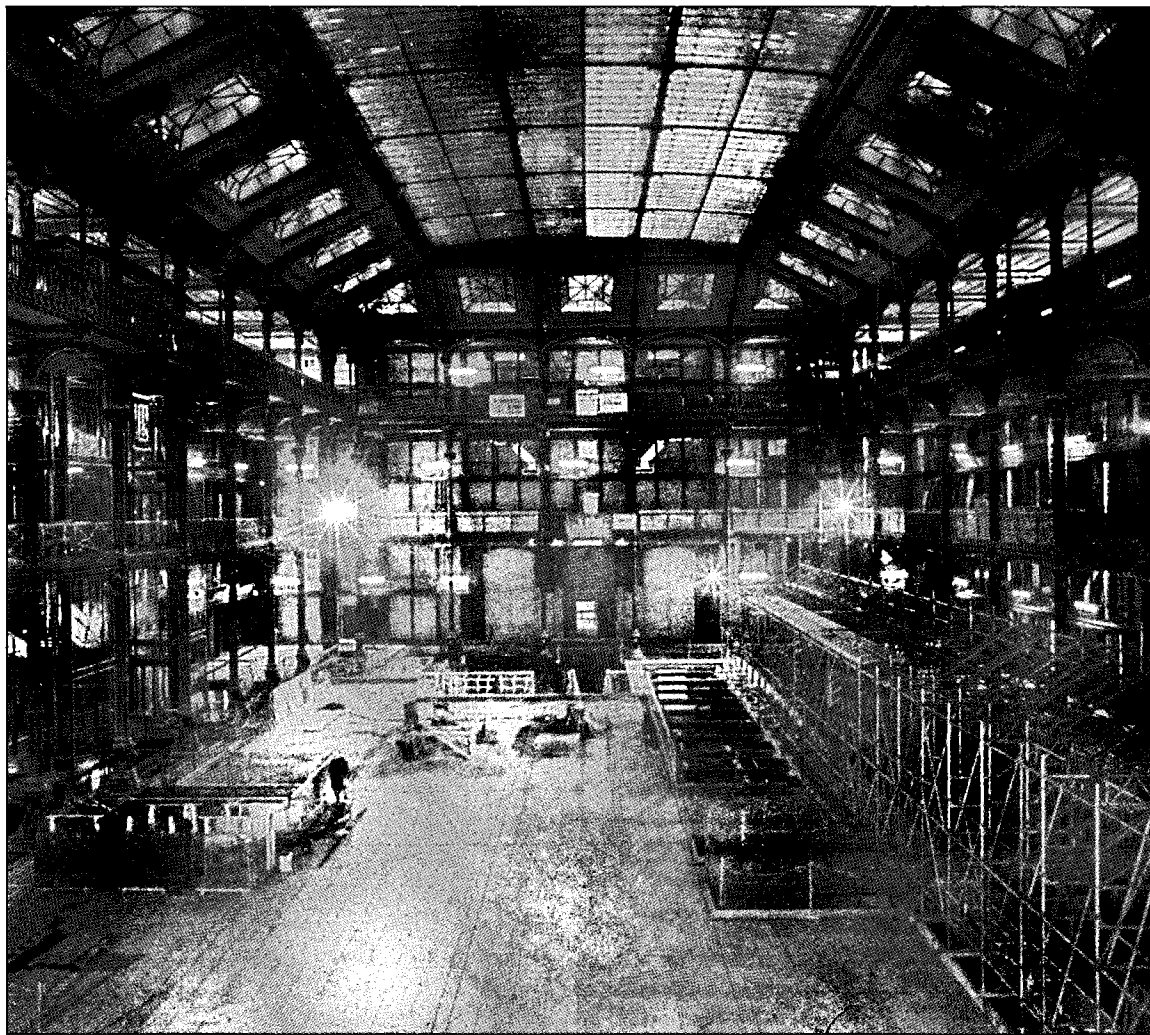


Вагон для скота из Освенцима  
в экспозиции Музея «Яд Вашем».

проектирование с традиционными методами и неавтоматизированным конструированием макетов, подобно кибернетическому расширению тела.

Музеи и залы для временных выставок, спроектированные Хасегавой в Японии, основываются на трех принципах: новом подходе к космическому циклу; соединении окружающей среды с повседневной жизнью и создании стимулов, с тем чтобы дети развивали свое воображение. Именно эти принципы были использованы при проектировании культурного центра «Шонандай» (построен в 1989 году в северной части города Фудзисава). Через естественные и искусственно разбитые сады проложены тропинки и протекает извилистая речка, повсюду встречаются большие куполообразные сооружения,

напоминающие о Солнечной системе и служащие аудиториями и зрительными залами. В расположенном на севере страны городе Осима Мачиа с населением десять тысяч человек был создан Музей книжки с картинками. Он призван сохранить культуру *Ehon*, или книжки с картинками, и способствовать творческой деятельности в этой области как взрослых, так и детей. Климат в этом районе очень холодный, и зимой там выпадает снег. Поэтому важно было создать впечатление, что здание служит защитой от сурового климата, и вместе с тем органично включить его в волшебный мир заснеженного пейзажа. Здание музея было сознательно лишено какой-либо монументальности и выполняет функцию своего рода «городской площади», оживленной и многолюдной и оборудованной к тому же театром, библиотекой,



© S. Chivet/MIGT

залами заседаний и экспозиционными залами. Если мы проследуем дальше на юг, откуда уже открывается вид на Фудзияму, то окажемся среди фруктовых садов префектуры Яманаси, где рождается Музей фруктов, в помещениях которого и на прилегающей к нему территории органично воссоздается сельскохозяйственная зона. Здесь в обширном комплексе сооружений округлых очертаний, напоминающих по форме различные семена, разбросанные по земле («хаотическая форма летящих фруктовых семян»), разместятся теплицы, мастерские и библиотеки.

Как отмечал Хасегава, очень часто эти музеи не имеют заранее скомплектованных коллекций, и художественная форма, к которой они прибегают, на самом деле воспроизводит «искусство образа жизни».

### Музей «Яд Вашем», Иерусалим

Музей «Яд Вашем» во многих отношениях является полной противоположностью описанным японским музеям. Во-первых, он создан в память о трагедии, во-вторых, его отличает монументальный и непонятный стиль архитектуры и, наконец, он воздвигнут как мемориал миллионам уничтоженных европейских евреев. «Яд Вашем», расположенный на холме Хар-Хазикарон (Холм Памяти), откуда открывается вид на Иерусалим, по существу, стал музеем Холокоста. Слово *яд* означает мемориал, а *шем* – это напоминание о каждой отдельной жертве. В музее хранятся произведения искусства и детские рисунки, созданные в гетто и концентрационных лагерях, экспонируются также работы, выполненные в более позднее время

*Галерея эволюции, Национальный музей естественной истории, Париж.*



теми, кому удалось выжить, и художниками. Здесь сознательно представлены только черно-белые фотографии, их дополняют ритуальные предметы из общин, которые были уничтожены. В своего рода крипте установлены строгие стелы, на которых написаны имена пяти тысяч еврейских мучеников. Небольшие вертикальные камни, расположенные на территории музея, служат мемориалом убитым детям. Музей «Яд Вашем» занимает целый участок и включает несколько зданий, естественную пещеру и старый вагон для скота из Освенцима, который разместили на специальной платформе, воспроизводящей обрывающийся мост через пропасть и построенной на склоне холма.

Музей был создан в 1953 году, а в 1992 году началась его реконструкция. Работы, связанные с ней, еще не закончены, и музей будет расширен за счет создания подземных сооружений, лишь усиливающих гнетущее чувство, которое он вызывает у посетителей.

Авнер Шалев, хранитель музея, упоминает о различии, проведенном французским историком Пьером Нора, между памятью и историей: память жива, она по-прежнему живет болью жертв Шоа (Холокоста), тогда как история – это реконструкция прошлого. Музей «Яд Вашем» ставит две проблемы: во-первых, как сохранить эту живую память, с тем чтобы свидетельства никогда не утратили своего воздействия, ибо память, незаметно ставшая историей, утрачивает свое благотворное влияние. Во-вторых, это зримое напоминание о еврейской трагедии не только обладает огромной эмоциональной силой, но и заставляет вспомнить, что теперь, когда этот народ вновь обрел свою родину, продолжается напряженное противостояние двух общин, живущих на одной и той же территории, которое не удалось смягчить даже после начала официального осуществления мирного процесса.

### Галерея эволюции – Национальный музей естественной истории, Париж

В данном случае цель состояла в том, чтобы отреставрировать и модернизировать конструкцию, представляющую собой железный каркас (построен в период между 1880 и 1887 годами). Это место, от встреч с которым рождались мечты у поколений детей и взрослых благодаря сказочным чучелам животных и волшебному зданию, служившему их хранилищем. Столетие спустя победители архитектурного конкурса на лучший проект реконструкции Большой галереи (1987 год) Поль Шеметов и Боря Уидобро после захватывающего зрелища вывоза экспонатов всех размеров разобрали здание до его фундамента. В своей работе они столкнулись с тремя проблемами: как представить в экспозиции научные предметы и концепции; как преодолеть технические ограничения, связанные с конструкцией здания, и как соединить старые и новые формы и материалы. Был принят музеографический проект, разработанный сектором перспективного планирования проектировочной группы под руководством профессора Мишеля ван Праета. Он состоит из трех разделов: различные организмы и среда их обитания, эволюция и *Homo sapiens* как фактор эволюции. Пространство было разделено на три части для размещения постоянной экспозиции, временных выставок (в помещениях, находящихся под землей, где в результате раскопок были обнаружены великолепные кирпичные арочные конструкции, поддерживающие стройные чугунные колонны) и центра культурной и просветительской деятельности. Шеметов, проявляющий об этом символическом здании такую же заботу, как и о коллекциях, так рассказывает о проведенной работе:

Особо выделить открытые галереи, которые должны были быть

отведены для представления тем эволюции, перенести и разместить по периферии все, что требует естественного освещения, и с абсолютной точностью реставрировать бывшую галерею птиц, превратив ее в реликварий для вымерших видов, выставленных в старинных экспозиционных шкафах, – такая реорганизация позволяет перенести все залы временных выставок в подземные помещения и подключить их к техническому оборудованию зоологического депозитария. Вся центральная зона становится полезной площадью, что позволяет придать большую выразительность метафорической морской зоне, расположенной внизу, путем организации верхней земной зоны, в которой представлена целая процессия чучел крупных животных. Киты плавают над океаническими глубинами, их мощные остовы контрастируют с огромными опорами старых фундаментов... Так как прямой солнечный свет вреден для сохранности редких образцов, отреставрированная стеклянная крыша, которая остается покрытой, служит регулируемым источником освещения, которое меняется в зависимости от времени года и продолжительности светового дня.

Все это напоминает театр (сценография Рене Аллио, кинорежиссера, на которого также возложена ответственность за создание звуковых эффектов и регулирование положения стеклянной крыши в зависимости от времени дня и освещения), но спроектировано на строго научной и музеографической основе (ван Прает/Уидобро), что позволяет зданию сохранить свой старинный характер. Галерея эволюции, бесспорно, располагает к мечтам и поэзии.

*Отчет Матильды Беллег,  
Исследовательская лаборатория  
Музеев Франции*

# Профессиональные новости

## Ассоциация музеев стран Карибского бассейна

Недавно Ассоциация музеев стран Карибского бассейна создала свою штаб-квартиру на Барбадосе. Секретариат ассоциации намеревается с помощью субсидии, получаемой от Организации американских государств, организовать своими силами информационный центр для музейных работников данного региона. В настоящее время Ассоциация музеев совместно с Карибской ассоциацией консервации осуществляют крупный проект по составлению справочника музеев региона. Кроме того, Ассоциация музеев стран Карибского бассейна издает практический насыщенный информацией бюллетень на английском и испанском языках; предполагается также его выпуск на французском языке.

Более подробную информацию можно получить по адресу:  
Museums Association  
of the Carribean,  
P. O. Box 112,  
GPO Bridgetown (Barbados)  
Tel: (809) 426-9635  
Fax: (809) 429-8483

## Реставрация и консервация

Международная торговая ярмарка *Реставрация-94*, проходившая в Бостоне, Массачусетс (Соединенные Штаты), в декабре 1993 года, стала крупнейшим мероприятием в области сохранения наследия, когда-либо проводившимся в Северной Америке. Более 7600 посетителей со всех концов Соединенных Штатов и Канады, а также из Эквадора, Италии и Австралии приехали, чтобы познакомиться с широким ассортиментом продукции и услуг, предлагаемых 250 компаниями, принявшими участие в выставке. Мероприятие имело такой успех, что организаторы ярмарки *Реставрация* решили проводить ее ежегодно.

Следующая такая ярмарка в Северной Америке состоится 26–28 февраля 1995 года в Хайнз-конвеншн-центр в Бостоне; выставку 1994 года намечено было провести 12–14 октября в Амстердаме (см. *Международный журнал "Museum"*, № 181.– *Прим. ред.*). Комментируя итоги *Реставрации-93* и планы, связанные с *Реставрацией-95*, директор выставки Стивен Скуилер сказал: «Мы очень довольны результатами нашей первой выставки... Активная реакция на нее рынка товаров свидетельствует о том, что широкий коммерческий и просветительский форум, подобный ярмарке *Реставрация*, необходим, и не только североамериканскому рынку. Подобно движению в защиту окружающей среды, забота о сохранении наследия постепенно приобретает международный характер. Вот почему на *Реставрации-95* мы увидим еще больше экспонентов из-за рубежа и еще более тесным станет сотрудничество североамериканского и европейского консультативных советов, участвующих в разработке специальных просветительских программ на 1995 год.

Более подробную информацию о ярмарке *Реставрация-95* можно получить по адресу:  
E. Glew International,  
Ten Tower Office Park,  
Woburn, MA 01801 (United States)  
Tel: (1.617) 933.9055  
Fax: (1.617) 933.8744

*Restoration, De-restoration, Re-restoration* – такова тема четвертого международного симпозиума, организуемого Ассоциацией реставраторов произведений искусства и предметов, археологии Подготовительного университета в Париже в октябре 1995 года. На симпозиуме предполагается рассмотреть такие вопросы, как: когда и почему необходимо вмешательство реставратора, если предмет уже прошел обработку; на каких

критериях должно основываться принятие таких решений; сравнение подходов и мотивировки различных специалистов, в чьем ведении находится национальное наследие; определение альтернативных решений, новых областей исследования и новых подходов; выработка норм профессиональной этики.

Более подробную информацию можно получить по адресу: ARAAFU 1995 Symposium, c/o Marianne Moinot, 175 rue du Temple, 75003 Paris (France)  
Tel: (33.1) 48.94.36.56

#### Степень магистра музеологии в Амстердаме

Рейнвартская академия, единственный в Европе центр, где можно пройти полный курс обучения с программой по музеологии, дающей право на получение степени бакалавра, предложила в сентябре 1994 года программу подготовки на степень магистра. Обучение по новой программе должно вестись на английском языке; она рассчитана на выпускников всех официально признанных университетов мира. Программа состоит из шести основных курсов по таким темам, как управление, регистрация и документирование коллекций, консервация, просвещение и коммуникация, изучение посетителей и проектирование экспозиций. Два согласованных и объединенных курса по теоретической музеологии и методологии составляют основу программы. Каждый из курсов рассчитан на 200 часов учебных занятий, так что вся программа первого года обучения составляет 1600 часов; заключительный этап программы на степень магистра, отведенный для написания диссертации, рассчитан примерно на 800 часов. Запись учащихся предполагалось начать либо в сентябре 1994 года, либо в феврале

1995 года. Основанная в 1976 году как первый профессиональный музеологический колледж, Рейнвартская академия была в 1987 году слита с рядом родственных колледжей и превращена в Амстердамскую школу искусств.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Amsterdam School of the Arts, Department of Museology, Reinwardt Academy, Dapperstraat 315, 1093 BS Amsterdam (The Netherlands)  
Tel: (31.20) 6926338  
(31.20) 6922111  
Fax: (31.20) 6925762  
(31.20) 6926836

#### Новые публикации

*Museums and Interactive Multimedia*, No. 20 (1993) 436 pp. US \$ 50. Протоколы второй Международной конференции по сверхкомплексному представлению информации и интерактивности в музеях, проводившейся совместно с шестой Международной конференцией Ассоциации музейной документации в Кембридже (Великобритания) 20–24 сентября 1993 года.

*Hypermedia and Interactivity in Museums*, No. 14 (1991), 340 pp. US \$ 50. Протоколы первой Международной конференции по сверхкомплексному представлению информации и интерактивности в музеях, состоявшейся в Питтсбурге (Соединенные Штаты) 14–16 октября 1991 года.

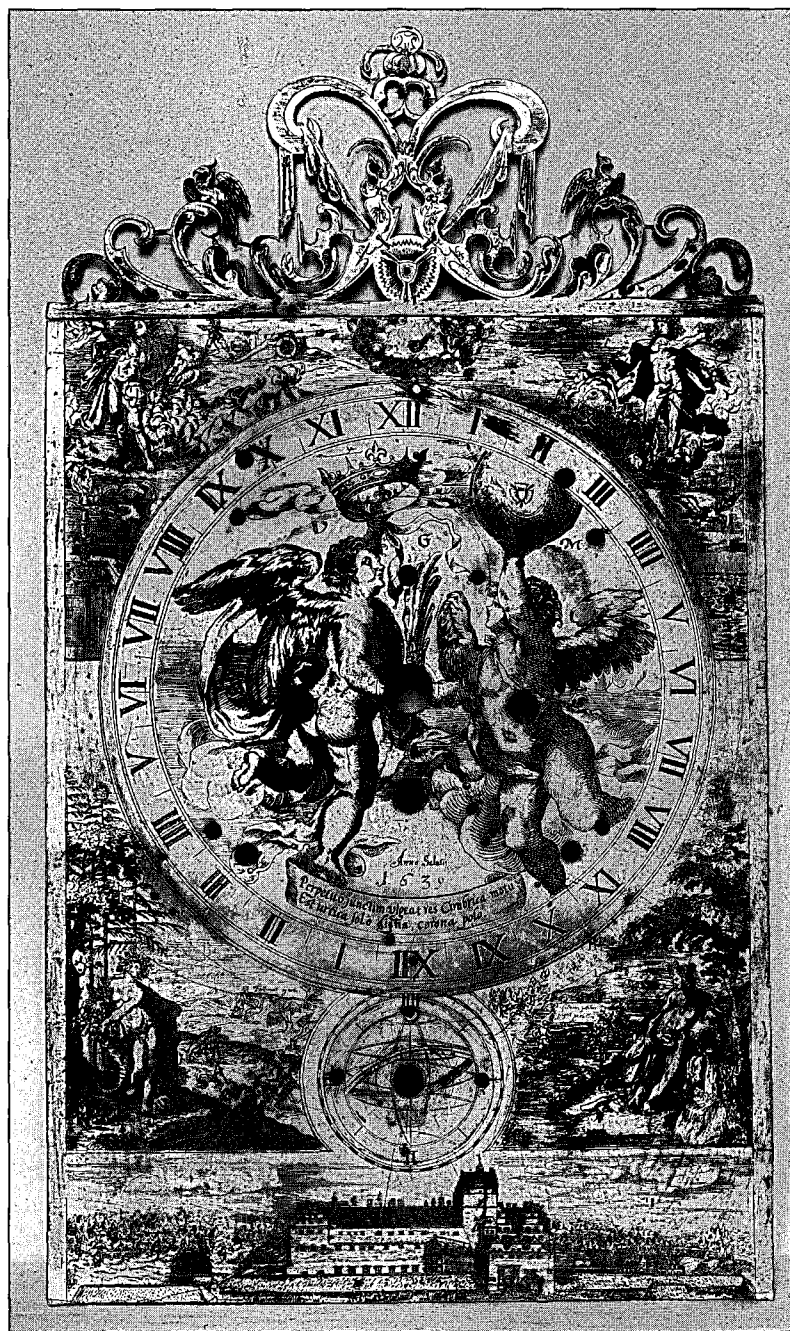
*Interactivity in American Museums*, by Stephanie Koester, No. 16 (1993), 120 pp. plus supplement. US \$ 30. Научно-исследовательский отчет, основанный на интервью с американскими музейными специалистами.

Эти три недавно опубликованных технических отчета можно

приобрести по следующему адресу: Archives and Museum Informatics, 5501 Walnut Street, Suite 203, Pittsburgh, PA 15232-2311 (United States). (Заказы, поступающие из-за пределов Западного полушария, стоят на 10 долларов дороже за пересылку каждого издания.)

*International Exhibition Guide*. Published by Parama, Paris, 1994, 610 pp. (Bilingual: English/French) FF580 (shipping charge: FF38 for France; FF55 for Europe). Издание может быть приобретено по следующему адресу: Provinciales 33 rue de Faubourg Saint-Antoine, 75011 Paris (France).

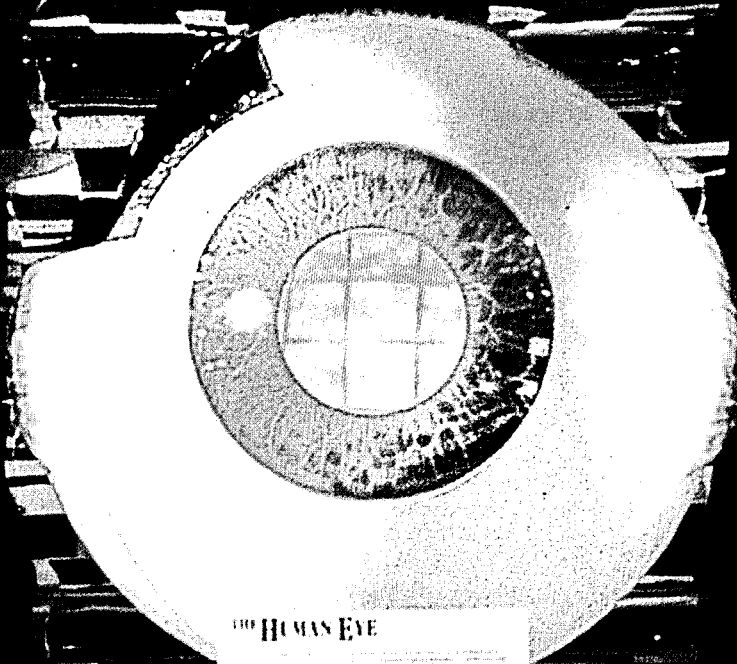
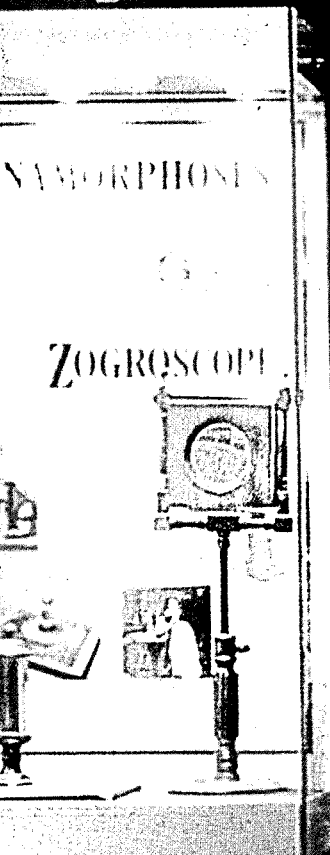
Этот первый полный путеводитель по европейским экспозициям включает 350–400 музеев 21 страны и анонсирует проведение 1200–1500 выставок, намеченных на 1994–1995 годы. Представляя собой «панораму экспозиций», путеводитель позволяет делать систематические сравнения благодаря наличию тематического, алфавитного и хронологического указателей. В нем объясняется также, как можно работать с группой посетителей и организовать экскурсию культурного характера; дается информация о часах работы музея, различных службах и оказываемых услугах, о переводе на иностранные языки, о существующих системах аудиогидов, приводятся другие сведения практического характера.



## УКРАДЕНО

*Циферблат старинных часов, датированный 1639 годом, из позолоченной меди, покрытой искусной гравировкой; в центре его изображены два херувима, а по углам - фигуры, олицетворяющие четыре стихии. Кража совершена из музея в Копенгагене в сентябре 1993 года. (Interpol Copenhagen - Reference 13-292-93-bph)*

*Photo by courtesy of the ICPO - Interpol General Secretariat, Lyons (France)*



THE HUMAN EYE

