

Чистая слава директора Музея кино Наума Клеймана у нас такова, что можно было бы начинать разговор без предисловий. Но вот и взгляд со стороны — американский критик и исследователь Дж. Хоберман по поводу вручения Науму Клейману очередной международной награды (на этот раз приза имени Мел Новикова на фестивале в Сан-Франциско) писал: «Клейман представляет собой особую русскую традицию исторических исследований. Но будучи космополитом — в стране, где это слово означало приговор, — он также ввел свои исследования в широкий спектр европейской культуры. Иштван Сабо заметил, что Наум защищал в свое время архив Эйзенштейна как потаенный бриллиант, который ему назначено хранить. На самом деле бриллиант — это сам Наум Клейман, потаенное сокровище кинематографа».

— Наум Ихилович, у нас есть много вопросов о кино вообще, но сначала, простите, о его частности — Музее. Можно назвать вас Хранителем?

— Нет, я не хранитель. Я как раз оказался администратором. 25 лет я был хранителем музея Эйзенштейна, вот это — творческая работа. А здесь влип в административную. Главный хранитель фондов у нас Надежда Александровна Тархова, она опекает все коллекции. Еще есть хранители по отделениям. Раздел рукописей и документов — отдельный фонд и свой хранитель. Есть изфонды — плакатные, эскизов. Есть фонд мультипликации, фототека, фильмотека.

— И все-таки, что такое Музей кино? Кино в музее...

— Это очень симптоматичный вопрос. Все годы, что мы существуем, есть подозрение: а что, связанное с кино, может быть в музее? Ведь это не литература, не живопись.

У киномuzeя есть две стороны, от-

Дальше выяснилась еще более интересная вещь. Зритель после того, как фильм прошел перед его глазами как сон, нуждается в том, чтобы вернуться в него мысленно. Он хочет остановиться на чем-то, сосредоточиться. Ведь фильм начинается, когда он кончается — это самый главный парадокс. Когда он закончился на экране — он начинает жить в вас. Но нельзя жить в призрачном мире. На выставке, где экспонируются документы, связанные с фильмом, эти призраки начинают проступать в вашем сознании и определяться.

Так что все три вида музейной деятельности — собирание фондов, укрепление традиций, прояснения процесса и самого произведения — единое целое. А мы сейчас варвары в кино — уничтожаем варианты, не вошедшие в фильм эпизоды. Есть сцены «Ивана Грозного» или «Соляриса», которые, да — выбросили Эйзенштейн или Тарковский. Но что это означает? У нас выбрасывали и по цензурным соображениям, и из-за «прокуростова лужа» сеанса, ведь прокат требовал только час сорок. И ребята, работающие в музее, как пожарная команда, бросаются спасать все, что выбрасывается (надо освобождать помещения, чтобы зарабатывать на аренде).

— Что такое Музей понятно. А что такое Кино?

— Искусство движущегося изображения, во-первых. Сейчас французские журналисты для «Монда» выдрали из меня одну статью по поводу «будет ли у кино второе столетие?». Безусловно, будет. Просто есть взлеты и падения. Они были и в литературе, и в живописи. В кино сегодня внешний период упадка. На самом деле, если мы просеем, то обнаружим кое-что. Ведь Кино не раз находилось в кризисе — и в 20-е, и в 30-е. Но когда показываешь, все время выплывают из небытия фильмы, ранее незамеченные. Шумные фильмы забывают ценные. Время шум снимает, а ценность проступает. Вот сейчас наши критики решили, что в моде экзотика: «все дают китайцам!» Абсурдная си-

Один из ее фильмов называется «Виртуальная любовь». Она нашла такую пластическую выразительность, чтобы передать иногда в откровенных формах тяготение и отталкивание людей. Очень интимная лирика, и можно сказать, что эта женщина — и поэт замечательный, и кинематографист божьей милостью.

— А именно наших режиссеров вы можете назвать?

— Моя беда в том, что сижу в истории и почти не вижу нашего кино. Но тем не менее могу сказать, что посмотрел работы на Высших Курсах сценаристов и режиссеров, и две работы взял бы на любой фестиваль. Одна из них «Поединок» Андрея Осипова о парадоксе кино.

Есть потенциал у ребят, сделавших «Пешаварский вальс». Я знаю, как трудно снималась эта картина, и много жду от них. Дай бог, чтобы им помогла судьба. Они те люди, которые могут составить честь кинематографии. Если же говорить о кинематографическом поколении — это поколение магнитной аномалии, где сбивы «север, юг, запад, восток». Все находится как бы в нырке в магнитную яму. Мне кажется, что молодежь на самом деле расхлебывает цинизм застоя. Поколение 70-х, которое сейчас так активно сформировалось в вакуумной пустоте, где цинизм был единственным способом выжить. А оказавшись в этой магнитной аномалии, они не ощутили силу тяжести, у них нет никакой гравитации.

Что же касается совсем молодых, которые начали работать в 90-х годах, — ситуация радикально иная. Цинизм перешел в другую фазу. Может быть, отчаяния. Они еще себя не проявили, но у нынешних ребят другие лица.

— Что Музей готовит к столетию кино?

— К самому столетию, 28 декабря, мы с французами готовим показ пращуров, первую программу Люмьеров, под фортепьяно. Сейчас уже начали большую программу «Пантеон», где самые-самые-самые. Уже прошел

луйста, чукчу слева направо, потому что у меня уже снят кадр на Кавказе, где горец стоит справа налево. То есть, все эти фокусы, что Вертов импровизировал за монтажным столом, полная чепуха.

— Кто принес это письмо?

— Люди, чей дедушка был оператором Вертова. И вдруг меняется образ человека. Понимаешь, что такое режиссура документального кино, как делалась «Шестая часть мира» — он рифмовал заранее, еще до съемок. А мультипликаторы принесли нам карикатуры, которые рисовали друг на друга, во время заседаний. Эта та атмосфера, в которой создается искусство. Допустим, пять шаржей на Иванова-Вано, сестер Брумберг.



Наум КЛЕЙМАН: «ФИЛЬМ НАЧИНАЕТСЯ, КОГДА ЗАКАНЧИВАЕТСЯ»

личных от синематеки. Синематека тоже часть музея; главное — сохранять фонды и давать возможность людям разных поколений встречаться с Музой, какого бы возраста она ни была. Синематека — первая форма киномuzeя, но мало фильмы просто хранить. Появилась необходимость в специализированном кинотеатре, где бы показывался не поток новых фильмов, этикие ручки весенние, но — река, в которую можно войти.

Можно сказать, что органичная форма киномuzeя — это кинозал или система кинозалов. И вот сейчас уже почти все музеи стали мультиком-плексами — ведь публика приходит разная, и необходимо показывать одновременно несколько программ. Хотя мы не раз слышали от зрителей, что выбрать им бывает порой не просто. Залы — это способ организации искусства в виде экспозиции.

Раньше всё, кроме самого фильма, считалось полуфабрикатами — начиная от сценария и заканчивая монтажными заготовками. Наконец опомнились: в кино работали великие художники, эскизы которых представляют собой произведения искусства. Сценарии — тоже произведения искусства. В скобках — мы готовим к выходу сборник Геннадия Шпаликова. И промежуточные работы — не только часть биографии фильма. Возникает традиция, которая не должна угасать, а, наоборот, быть на виду. Кинохудожники должны учиться у кинохудожников. А прикоснуться к традиции интересно не только профессионалам. И это вторая концепция — собирать процесс творчества.

туация. Уж если кто экзотичен, так это мы. Гораздо больше, чем все китайцы. И если у нас нет кино — вовсе не значит, что его нигде нет.

— Вы могли бы их назвать?

— Вообще я очень мало смотрю новые фильмы. Все больше старые приходится отсматривать. Кстати, недавно был в Пор-де-Ноне. Там проходит единственный в мире фестиваль немого кино. Замечательный фестиваль. Я там столько великого кино увидел, что оно забито во мне все новые фильмы. Например, показывали Уайлера. Казалось бы, все известно. Но там были его вестерны — оказывается, он снял такое количество вестернов (кажется, клепал по фильму в неделю!). А потом, набивши руку, сделал картину такой силы, что все стало ясно — режиссер божьей милостью. Но сначала: ремесленник и все.

Если говорить о новом кино... В Сан-Франциско я посмотрел замечательный тайваньский фильм «Кукольный мастер» режиссера Ху Сюэ Сена. В Берлине я видел его фильм «Город печалей» — мощный эпический, построенный на противопоставлении интерьеров, где семьи живут под прессом диктаторского режима и огромного мира природы, в который выходят иногда люди. И тут обнаруживается совсем другой мир, не соприкасающийся с их жизнью. Достаточно тумана, сползающего по горе, на который вдруг долго смотрит герой. Ты начинаешь понимать: а в какой реальности мы живем? Это невероятно! И фильм «Кукольный мастер», несомненно, останется в истории. Это один случай. Есть другой: художник и скульптор Лин Хершман, живущая в Сан-Франциско, увлеклась кино и стала сама снимать, удивительным образом совмещая кино, видео, компьютер.

Эйзенштейн. Мне не верили, что будут ходить, но залы были полные каждый раз. И это со вступлением «до», и с дискуссией после. Теперь мы начинаем программу Роберта Флаэрти. Готовим с американцами Джона Форда, 30 фильмов! С французами — Жана Ренуара. Покажем самых крупных художников мирового кино. Еще собираем большую ретроспективу неизвестного советского кино — надо вытаскивать то, что мы не оценили, не заметили. Ведем переговоры со шведами, ирландцами. Надо открывать новые кинематографии. Наш снобизм — когда мы знаем три-четыре киномержавы, — просто невыносим. Очень хотим делать «типологические» ретроспективы. Например, у нас с большим успехом прошли фильмы Тарковского, теперь готовим цикл «Учителя Тарковского» — тех, кого он признавал учителями.

— А самое дорогое для вас «мероприятие» к столетию?

— Ой, это будет банально, но для меня самое главное и дорогое, что к нам ходят. И ходят молодые ребята. Что еще приятно: Музей постепенно перестает быть экзотической затеей. Поверьте, я не конформист и никогда не пел дифирамбы началству, но даже Роскино пришло к нам на выручку, когда мы висели над пропастью. И Союз кинематографистов дал эти помещения. Ни с чем не сравнимое наслаждение, когда появляется фильм, документ, который как луч прорезает что-то.

— У вас были такие фильмы?

— Были такие документы. К нам в фонды принесли письмо Дзиги Вертова 25-го года, где он пишет своему оператору, как надо снимать чукчу на Чукотке для «Шестой части мира». Там написано: ты мне сними, пожа-

Когда еще возникнет такая атмосфера, когда будут писать не доносы, не клеветы, не вытаскивать друг у друга субсидии? Мы сделаем выставку и покажем, как люди любили друг друга, подтрунивая. Женя Цымбал подарил непоставленный сценарий Карасика и Горенштейна. Все время приходят люди, и в наше меркантильное время бескорыстно дарят что-то.

— Фильм вашей жизни?

— Когда я поступил во ВГИК, как ни странно, такого фильма у меня не было еще. А вот когда увидел «Ивана Грозного», действительно ахнул. Со мной произошло что-то странное. Был момент криза, когда я решил даже из ВГИКа уходить. До этого я изучал математику и подумал даже — не заблудился ли, придя во ВГИК. До «Ивана Грозного» Эйзенштейн был для меня довольно проблематичный классик, снявший «Потемкина», «Грозного» (пропущенного во ВГИКе из-за болезни) я смотрел в Кишиневе во время каникул. Вышел после сеанса, и первый раз в жизни отправился снова смотреть, на «бис». У меня началось сердцебиение. Приехав в Москву, решил, что должен каким-то образом этим заняться. Может быть, потому, что увидел не просто фильм — он стал для меня проблемой кинематографа во всех его аспектах. И оказавшись позднее у вдовы Эйзенштейна, я понял, что моя жизнь определилась. На 25 лет. И я надеюсь дальше жить в этом контексте. Это был 58-й год. А в 59-м в Москву привезли «Хиросима, любовь моя» Алена Рене. Фильм показали в 7 часов утра, в Доме актера. Никто из вгиковцев не встал. Я был немножко фанат, и поехал. И этот фильм тоже для меня перевернул представления о том, каким может быть кинематограф, о его границах или, наоборот, безграничности. Много еще было кинематографических впечатлений, но фильмы, которые, что называется, определили судьбу в кинематографе, — это «Иван Грозный» и «Хиросима, любовь моя».

Беседу вела
Алиса ХМЕЛЬНИЦКАЯ.