

ДИГИТАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ: ОТ КИНОАРХИВОВ К СИНЕМАТЕКАМ-АТТРАКЦИОНАМ

Лизвета Бобрикова¹

Abstract

The article is dedicated to the analysis of technological challenges and theoretical shifts in the field of cinema archives. Film archive as a 'repository' of collective memory finds itself in a complex situation of rapidly changing visual and media environment as well as of cultural landscape. Taking such aspects as acquisition, capacity, digitalization and promotion as key parameters of these changes, the author elaborates on three case studies of post socialist film archives and proposes the alternative scenario of *cinematheque-attractions* as a possible gateway to solve the challenges of a digital turn in the domain of preservation and exhibition of classical film culture. Moreover *cinematheque-attractions* can be one of the possible solutions to revive the collective memory of the nation and solve the cinema consumer challenge of losing the teen audience, as attraction may bring the young generation back to the theater.

Keywords: cinema, film archives, digitalization, Film Studies, technology, attraction, exhibition.

Киноархив – медиатор истории

Дигитальный поворот представляется нам одним из наиболее противоречивых и проблематичных процессов, происходящих сегодня в киноискусстве на локальных и глобальных площадках. К 1 января 2016 года переход к цифровым технологиям скрининга был завершен. С этого времени NevaFilm исключает данные о 35-миллиметровых киноэкранах, на которых можно увидеть старые кинофильмы.

Коммерческие выгоды – не единственная причина, т.к. экономические интересы напрямую связаны с логикой технологического развития и политикой унификации стандартов в области аудиовизуального производства. В этих условиях пленочное кино по-новому обретает историческую специфику и занимает особую культурную нишу, как это некогда произошло с кассетами и грампластинками. Технологические усовершенствования и скорость изменения форматов хранения и дистрибуции в развитых странах столь стремительны, а

¹ Лизвета Бобрикова – глава индустриальной площадки ММКФ «Лістапад», автор проекта «Bel:Cinema» Belarus Empowerment Lab: Cinema, магистр социологии (программа «Культурные исследования», ЕГУ, Вильнюс (Литва).

локальные бюрократические и финансовые ограничения столь велики, что мы рискуем безнадежно отстать от новейших технологий производства и хранения материалов. Эти и другие вопросы, а также вызовы, которые ставит перед нами глобальный процесс дигитализации, наталкивают нас на размышления как о природе, так и о будущем киноархива (в качестве пространства хранения памяти) в столь стремительно изменяющемся визуальном и медийном окружении.

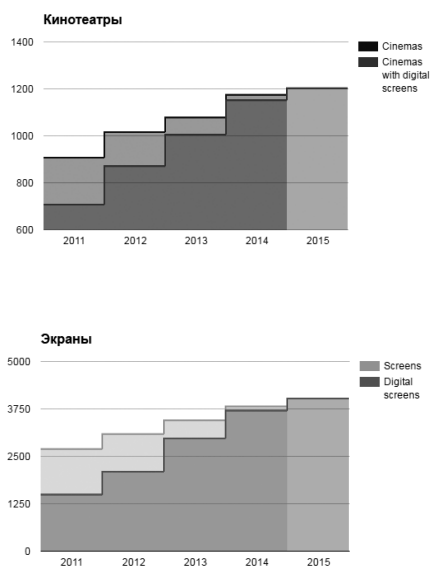


Рис 1. Соотношение кинотеатров с аналоговыми и цифровыми экранами по данным Обзора российского кинорынка на 2015 год. Режим доступа: http://research.nevafilm.ru/reports/cinema_market_reports/obzor-rossiiskogo-kinorynka.-itogi-2015-goda

Дигитальный поворот в сфере кинопроизводства представляет собой процесс необратимого перехода от пленки к цифре и, как следствие, изменения практик полного цикла: производства, дистрибуции, хранения, трансляции и конвертации визуального материала. Безусловно, дигитальный поворот подразумевает широкий спектр меняющихся привычек потребления как со стороны производителя визуального продукта, так и со стороны финального потребителя. Полиэкранность, множество различных носителей, измененные пространства просмотра и шеринга – все это формирует новые задачи для архивов визуального материала.

Проблемы, с которыми сталкивается исследователь, – это размытость границ, отсутствие четких определений и невозможность использования классических понятий (таких как «документ», «архив») и терминологии в описании «кинопроцесса». Дигитали-

зация принципиальным образом изменяет процедуры сбора, хранения, обработки и дистрибуции визуального материала, что в свою очередь изменяет сложившиеся и ставшие привычными понятия и концепции.

Для того, чтобы проиллюстрировать данный процесс, нам необходимо обратиться к понятию архивного документа в его классической и современной интерпретациях. Выбор определенных авторов обусловлен, во-первых, необходимостью выделить два основных «составляющих» архива как такового: его материальную наличность (на каких носителях, в какой материальной форме) и его ценность в историко-культурном контексте (содержание и контекстность материалов хранения); а во-вторых, - потребностью обозначить связь между конкретикой документа как предмета материального мира и его «идеей» в пространстве концептуально-символическом. В связи с этим мы обращаемся к двум, на первый взгляд противоречивым, определениям архива.

Итак, **архивный документ** – это документ, сохраняемый или подлежащий сохранению в силу его значимости для личности, общества, государства, а равно имеющий ценность в том числе как объект движимого имущества². Данное понимание предложил российский исследователь, доктор исторических наук В. Магидов в 2004 году. Прошло более 10 лет, а основные понятия этого определения уже сложно применимы к современному кинодокументу. В первую очередь с приходом цифровых технологий объект перестает иметь физическую оболочку и переходит в разряд «виртуального имущества», которое имеет ценность, но может быть воспроизведено вне зависимости от носителя и даже при его утере (при наличии виртуальной копии). Понятие значимости также сложно применять, как и дифференцировать кинодокумент по этому критерию в связи с все возрастающим объемом воспроизводимого материала и размывающимися критериями «качества» и «культурной ценности». Выход киноиндустрии в зону свободных торговых отношений освобождает ее от государственной опеки и тем самым снимает авторитет и монополию государственных структур при принятии решений об «исключительной значимости» документа. И более того, наличие персональных компьютеров с прогрессирующими объемами накопительной памяти дает возможность конечному потребителю формировать собственные архивы в зависимости от индивидуальных привычек потребления и культурного капитала.

Какой же альтернативный вариант трактовки поможет нам зафиксировать поле возможной интерпретации данного понятия? Воспользуемся трактовкой, предложенной французским теоретиком Мишелем Фуко: **архив** представляет собой все системы высказываний (событий – с одной стороны, вещей – с другой) в рамках определенного дискурса. В данном понимании архив не

² В. Магидов: *Техноотронные архивы и документы в терминологическом ракурсе*. 2004. Режим доступа: <http://ftad.ru/library/ftad10/19.shtml>

является объектом, точкой хранения или отсчета любой информации. «Архив – это, прежде всего, закон того, что может быть сказано, система, обуславливающая появление высказываний как единичных событий»³.

Предлагаемая Мишелем Фуко формулировка приближает нас к пониманию принципов формирования архива. Исключая привязанность к произведению, автору, периоду или понятию, конструирование и понимание архива дает нам ключ к воссозданию «непрерывного» потока развития и становления дискурса. «Архив – это то, что различает дискурсы в их множественности и отличает их в собственной длительности»⁴. Что же касается определения понятия документа, то здесь, на наш взгляд, наиболее релевантно вернуться к терминологии «технотронных документов», которую разрабатывал В.М. Магидов.

Технотронный документ – «это по существу собирательное понятие, включающее в себя все существующие в природе виды и разновидности научно-технической, аудиовизуальной и электронной документации»⁵. В данном случае нет существенного различия между носителями информации, будь то пленка или цифра. Акцент смещается на системность документов и их репрезентативные «способности» по восстановлению и утверждению процессов развития науки, культуры и общества. Будучи хранилищем внешней культурной памяти, архив является медиатором истории, заполняя лакуны повествования и восстанавливая исторические разрывы.

Мы обратились к работам французского социолога Мориса Хальбвакса, который выделял два типа памяти: автобиографическую и историческую (внутреннюю и внешнюю). Они противоположны по своему функционалу, но, тем не менее, связаны: автобиографическая память обогащает память историческую, а та, в свою очередь, способна наполнить содержанием и примерами коллективной истории пробелы автобиографической памяти. Визуальным примером этого круговорота может служить сайт [youtube.com](https://www.youtube.com): будучи бесконечным воспроизводством коллективной памяти, он состоит из каналов автобиографической памяти, которые взаимно дополняют и связывают воедино онлайн-историю человечества.

Коллективная память ослаблена, когда нет постоянно воспроизводимого визуального образа, когда обнаруживается общая острая нехватка визуального содержания и нет возможности создать, воспроизвести, восстановить его из других медиа потоков. Ян Ассманн, развил теорию М. Хальбвакса и детализировал понятие коллективной памяти. В своей работе «Коллективная память и культурная идентичность» Я. Ассманн отмечает, что культурная память в социуме может существовать в двух модусах: в потенциале архива, который накапливает и собирает тексты, изображения, ки-

³ М. Фуко: *Археология знания* / пер. под ред. Б. Левченко, Киев: Ника-Центр, 1996, 208.

⁴ Фуко, указ. соч, 125.

⁵ В. Магидов, указ. соч.

нодокументы, и в пространстве актуальности, в котором «каждый современный контекст добавляет объективирующее значение к своей перспективе, наделяя ее (память) новыми смыслами»⁶. *Архив* здесь становится проводником памяти в социуме, своеобразным календарем и пространством структурирования «фигур памяти».

Киноархив, трактуемый с опорой на эти подходы, обеспечивает связь поколений в вопросах культурной, исторической и социальной коллективной памяти, так как визуальность позволяет донести сложное комплексное историческое высказывание потомкам.

Дигитальный поворот: новая жизнь «старого» кино

Проследив изменения в теоретическом понимании архивного документа, мы обратимся к вопросу об историческом развитии и видеоизменении кинопроизводства.

С момента зарождения кинематографа до начала XXI века процесс производства фильма оставался практически неизменным. Монтажные столы и оборудование совершенствовались, но сам принцип съемки и обработки материала не менялся кардинальным образом. Все изменилось с приходом новых технологий: они быстро захватили производство и заменили монтажные столы компьютерными мониторами, а пленку – цифрой. С приходом цифры пленка быстро стала нерентабельным носителем: дистрибьюторы заявляют о прекращении финансирования съемок на пленке, компания Fuji⁷ прекратила выпуск пленки для кино в 2013 году, Kodak⁸ восстановился после банкротства, к которому привел спад спроса на пленку, и сейчас пытается восстановить утраченные было позиции⁹. Радикальным образом меняется принцип работы с кинолентами как в архивах, так и в киноиндустрии в целом. Пленка больше не используется в постпродакшен, ее заменил процесс промежуточного цифрования (Digital intermediate process). Kodak может перестать выпускать пленку, предназначенную для хранения фильмов в архиве¹⁰. В скором времени у архивов может исчезнуть сама возможность показывать пленочные фильмы (при замене проекционного оборудования) или это станет очень дорогим про-

⁶ J. Assmann: Collective Memory and Cultural Identity, in: *Kultur und Gedachtnis / J. Assmann, T. Holscher (eds.)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988, 9-19. Режим доступа: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf>

⁷ Fuji – один из основных производителей пленки для киносъемок. Режим доступа: <http://rbcdaily.ru/world/562949984709382>

⁸ Компания Kodak помимо производства пленки поддерживала и финансировала проекты по восстановлению и сохранению кинодокументов. Режим доступа: <http://lenta.ru/news/2012/01/19/kodak/>

⁹ <http://cameralabs.org/11131-pljonka-vozvrashchaetsya-kodak-vozbobnovlyet-vypusk-ektachrome>

¹⁰ Березин О. Цифровая революция: завершилась // *Искусство кино*, 8 (2013), 119.

цессом из-за необходимости содержать два кинопроектора: для пленки и для цифры.

Дигитализация предлагает альтернативный метод экранизации. Как отмечают специалисты, на сегодняшний день остались две основные проблемы передачи пленочного кино с помощью новых технологий: мультиформатность изображения и экранизация записи со скоростью ниже, чем 24 кадра в секунду. Таким образом, весь процесс кинопроизводства реализуется в цифре, подстраивая и заменяя реальность дигитальным изображением. Такие новейшие технологии используются, например, на съемочной площадке франшизы «Звездных войн» на студии Lucasfilm.¹¹

Как отмечает Дж. С. Хорак, директор архива кино и телевидения при университете Калифорнии, широкая популярность сети Интернет и иллюзия ее полноты ведет к большому заблуждению относительно хранимых материалов. Многие считают, что все материалы уже давно оцифрованы и «доступны в каталоге Netflix (70000 наименований) или на YouTube (www.youtube.com), которые всегда под рукой, но это неверно»¹². Статистика по найденному (даже не оцифрованному) материалу периода зарождения кинематографа и раннему периоду немого кино довольно удручающая: «Из всех фильмов, отснятых в мире в эпоху немого кино до 1930 года, примерно девяносто процентов были потеряны. Из всех звуковых фильмов раннего периода, то есть между 1930 и 1955 годами, лишь 50% выжили и хранятся в архивах в различной форме целостности»¹³.

Территория бывшего Советского Союза – не исключение. Большая часть кинопродукции производства до 1930-х годов утеряна и/или уничтожена. На то есть причины: пленочное кино требует бережного, внимательного обращения, а при несоблюдении правил легко происходит возгорание, которое моментально уничтожает большой объем пленочного материала. При производстве пленки используется специальное напыление: готовая пленка содержит частицы технического серебра. В ранний период черно-белого кино советская цензура шла рука об руку с экономическими резонами: с одной стороны, «смытое» кино давало возможность вторичного использования серебра в производстве новой пленки; с другой, какая-то часть кинодокументов была «положена на полку» и без надлежащего ухода утрачена.

Статистика по американскому рынку за 2006 год представлена в таблице 1. Эти данные были получены Дж. С. Хорак в ноябре – декабре 2006 года путем анализа наиболее доступных и популярных

¹¹ Сегодня съемки заменяются цифровым проектированием (real time motion capture). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CdsFEMDceNg>

¹² Archives and digital cinema // Edcine brussels, june 2009. Режим доступа: http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/reg/cinema/june_09/archives_dcine.pdf.

¹³ J.-C. Horak: The gap between 1 and 0: digital video and the omissions of film history, in: *Media access, spectator*, 27/1 (2007), 29–54.

дистрибьюторов (Netflix, Facets и Amazon.com). Речь идет по большей части о немых художественных фильмах.

Год	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928
Кол-во единиц хранения	34	18	18	15	15	33	22	28	33

Таблица 1: Данные о наличии оцифрованных фильмов на 2006 г. из онлайн-архивов Netflix, Facets и Amazon.com (Дж. С. Хорак).

В онлайн-библиотеках архивов России можно найти фильмы по году их выпуска. В свободном доступе в Интернете находится больше материалов, но они представляют собой неструктурированные потоки и не позволяют оценить качество и пригодность отдельного отрывка.

Год/архив	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
БС	-	-	-	-	-	-	-	-	-	23	3	112	159	490
ПК	1	2	1	2	1	-	2	1	-	1	4	4	9	6

Таблица 2: Данные о наличии оцифрованных фильмов из российских онлайн-библиотек. Получены в результате проверки двух онлайн-каталогов Кинохроники Госфильмофонда (БС) (<http://gosfilmo.mass.hc.ru/hronika>) и Петербург-кино (ПК) (<http://www.peterburg-kino.spb.ru>)

Большинство лент, находящихся сегодня в частных и публичных архивах, недостаточно защищены. Если лента хранится в единственном экземпляре, существует риск повредить или потерять ее при экранизации. Официальной оцифровкой кинолент в России занимается Госфильмофонд «Белые столбы». Компания «Кодак», начав инвестировать средства в разработку технологий сохранения киноплёнки, готова помочь киноархивам и кинокомпаниям решить проблему оцифровки¹⁴. И все же потребуются долгие годы на оцифровку всего имеющегося материала, даже если новые материалы не будут поступать в архив после закрытия фабрик по производству пленки. Для сравнения, в Sony Pictures обрабатывается 200–300 фильмов в год. Из всего архива объемом 4 000 единиц хранения с начала работы в 1990-е было обработано и оцифровано порядка 2 000 наименований, и половина из них прошла процедуру полного восстановления¹⁵.

¹⁴ Пленка в цифровую эпоху. Материалы круглого стола в «Белых столбах». Режим доступа: <http://snimifilm.com/post/kruglyy-stol-plenka-v-cifrovuyu-epohu-0>

¹⁵ *Archives...* op. cit., 13

Еще одна проблема оцифровки – опция шифрования (encryption) временного ключа. В отличие от пленки DCP-копия, по сути, не является фильмокопией картины, так как она доступна прокатчику на срок, ограниченный периодом активации ключа доступа, тогда как фильмокопия хранится длительный период и может быть показана многократно. Таким образом, прокатчик фактически не обладает киноматериалом и не может им распоряжаться. Как отмечает А. Новак: « Шифрование DCP – это опциональная возможность, но ею все чаще пользуются представители коммерческой индустрии кино для того, чтобы установить и поддерживать контроль над контентом»¹⁶. Сборник по архивным и дигитальным киноматериалам за 2009г. выделяет три типа шифрования и доступа к контенту: опциональное шифрование; ограниченный доступ посредством КДМ (доставка сообщений с ключом); ограничение права доступа на отдельные экранах, в определенные дни, период времени и срок годности¹⁷.

Если говорить о виртуальной географии киноархивов, то здесь постсоветское пространство находится в привилегированном (для потребителей) положении благодаря отсутствию налаженных и действующих юридических механизмов регулирования пиратской деятельности в сети Интернет. Большинство кинокартин может быть найдена в свободном доступе и на пиратских «архивных станциях». Но эти архивы возникают стихийно и слабо структурированы, что затрудняет работу исследователя.

Скрытое советское: архивы кинопамяти

Обратимся к конкретным примерам. Для исследования мы выбрали постсоветские архивы, которые хранят в своих фондах большую часть советского наследия и являются монополистами визуальной памяти ушедшей эпохи. При анализе архивов мы будем учитывать четыре показателя.

Комплектация: каковы объемы хранения фонда, каким образом и по каким каналам происходит комплектация фонда. Какие документы поступают на комплектацию и в каком качестве.

Репрезентативность: насколько полноценна, доступна и достоверна база документов хранения. Историческая насыщенность и высокое качество материалов по определенным темам являются показателем высокой репрезентативности архива в требуемом вопросе (например, развитие немого кинематографа).

Дигитализация: на каком уровне находится техническое оснащение фондов, каким образом происходит обработка и оцифровка кинолент.

Продвижение: какие мероприятия проводят фильмофонды для популяризации своих документов хранения, на какие группы

¹⁶ Horak, op. cit.

¹⁷ A. Nowak: Digital Cinema Technologies from the Archive's Perspective, in: *AMIA Tech Review*, 2/5 (2012).

направлена рекламная деятельность и какие задачи ставят перед собой архивы.

Обращаясь к вопросу формирования и возникновения советского киноархива, мы проследим документально зафиксированную историю изменения и реформирования архивов. Архив как форма хранения коллективной памяти был окончательно оформлен в СССР после Второй мировой войны и закреплен в постановлении Совнаркома Союза ССР от 29 марта 1941 года № 723 «Об утверждении Положения о государственном фонде СССР и сети государственных архивов»¹⁸. Обращает на себя внимание рассогласование по датам в официальных документах указанных фондов. Это объясняется тем, что до 1937 года не было единой правовой базы и установленных привычек хранения киноматериалов: они хранились либо на производственных базах, либо оставались «на руках» у авторов произведений. Таким образом, часть архивного корпуса формировалась стихийно, в силу необходимости где-то складировать материал, следить за качеством и «прокатными свойствами» пленки.

Мы собрали в сравнительной таблице информацию по четырем показателям для трех киноархивов – двух российских и одного белорусского (табл. 3).

Структуры формирования, комплектации и современного функционирования архивов отличаются друг от друга, что дает нам право говорить об изменчивой и разнообразной форме современного архива.

Для нашего проекта важно предложить структуру, обеспечивающую взаимодействие всех четырех элементов схемы и позволяющую создать новую модель хранения – синематеку-аттракцион, которая может стать культурной площадкой для популяризации архивного кино. Синематека-аттракцион позволит снять напряжение в войне форматов – обеспечить техническую оснащенность для любой проекции, и решить вопрос экранизации, становясь местом встречи пленки и цифры.

Киноархив	ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации» (Госфильмофонд России)	Фильмофонд СПб ГБУК «Петербург-кино»	БГАКФД Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов
Год создания	В соответствии с Постановлением СНК СССР от 02.02.1937 г. и	Постановлением СНК СССР от 13.05.1924 г. оздано Акционерное	Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов»

¹⁸ Постановление СНК СССР от 29.03.1941 N 723 «Об утверждении Положения о Государственном архивном фонде СССР и сети государственных архивов СССР». Режим доступа: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=20024>.

	<p>Протоколом заседания Политбюро ЦК ВКП(б) от 17.02.1937г. №45 «О государственном фильмохранилище»¹⁹ основано Всесоюзное фильмохранилище.</p> <p>Фактическим днем рождения Фильмофонда принято считать 4 октября 1948 года.</p>	<p>Кино-фото-общество «Совкино». Последнее свое название структура получила в 1972 году и стала называться «Ленинградская областная контора “Ленкинопрокат” Главного управления кинофикации и кинопроката Государственного комитета СМ РСФСР по кинематографии».</p>	<p>(БГАКФД) был создан в соответствии с постановлением СНК СССР от 29 марта 1941 года № 723 «Об утверждении положения о Государственном архивном фонде и сети государственных архивов Советского Союза».</p>
Комплектация	<p>Основной ресурс комплектации архива – новинки проката: все новые фильмы обязаны получить прокатные удостоверения и сдать копию с монтажными листами в архив.</p> <p>Фильмофонд «Белые Столбы» обладает самой объемной и внушительной коллекцией кинодокументов.</p>	<p>Комплектация Фонда больше не производится.</p>	<p>Основные источники комплектования:</p> <p>«Беларусьфильм» (новые фильмы), новые передачи в оцифрованном виде:</p> <p>Белтелерадиокомпания, ЗАО «Столичное телевидение», ЗАО «ОНТ», 8 канал (телевидение РБ).</p>
Репрезентативность	<p>Госфильмофонд владеет крупнейшей и одной из лучших кинематографических коллекций в мире – она насчитывает более 70 тысяч наименований кинолент, или 967 тысяч роликов фильмового материала. В 1997 году Госфильмофонд был помещен в Книгу рекордов Гиннеса как один из трех крупнейших киноархивов мира</p>	<p>В фильмофонде «Петербург-кино» насчитывается порядка 100 000 единиц хранения, из них около 6 000 – художественное кино. Большая часть работ – советская классика, но есть и хорошая коллекция иностранного прокатного кино 40-60-х годов XX века.</p>	<p>На сегодняшний день это единственный архив кинофотофонодокументов на всей территории Республики Беларусь. Хранилище фонда насчитывает 27,8 тысяч единиц хранения кинодокументов.</p>

¹⁹ История Госфильмофонда России. Режим доступа: <http://gosfilmo.mass.hc.ru/about/history>.

Продвижение	Популяризация фильмов, находящихся на хранении; издание каталогов, аналитика, издание книг; организация кинопоказов в России и за рубежом; издание журнала «Лавры кино»; творческие встречи актеров и режиссеров; обмен программами с архивами других стран.	Организация образовательных программ для детей и молодежи. В его распоряжении находятся 5 кинотеатров. Проведение специальных показов для школьников и для старшеклассников.	Просмотры кинодокументов на звукомонтажном столе, в кинозале, на видеомагнитофоне; выдача кинодокументов во временное пользование для просмотра и копирования; перезапись кинодокументов на другие носители; проведение экскурсий, кинолекториев, открытых уроков с ретроспективными показами кинодокументов
Дигитализация	«Оцифровка делается в реальном времени: 7-часовой рабочий день – это два фильма в день». Продолжается комплектация как на пленке, так и на цифровом носителе. В архиве оборудованы отдельные залы хранения материалов на пленке и цифровом носителе.	Оцифровка материала не производится, по необходимости пленка уходит в «Белые Столбы» и возвращается на дискете.	Из-за неполной технической комплектации, архив не в состоянии в полной мере выполнять свои основные функции – вынужден отказываться в хранении материалам, которые представляют неоспоримую историческую и исследовательскую ценность.

Таблица 3: Институциональное устройство и архивная политика киноархивов на постсоветском пространстве.

Синематека-аттракцион – реакция на дигитализацию

Принципы организации нового архива – публичность и доступность, виртуальность и интерактивность. Историческое рассевание, которое Фуко называл формой строения дискурса, должно стать ключевым принципом работы синематеки. Оно обеспечит возможность извлечь и собрать высказывания и документы в любом контексте, выстраивая новые зависимости и линии развития.

Возвращаясь к задачам по определению закона формирования архива, стоит говорить о максимально открытом пространстве «поглощения», когда передача киноматериалов на хранение обеспечивается не политическим диктатом и обязательной сдачей

фильмокопий, а интертекстуальностью и связностью структурных элементов. Фильм попадает в архив, если у него есть «достаточная сила притяжения». Под «силой притяжения» мы подразумеваем культурную и эстетическую ценность каждой конкретной работы, которые определяются, исходя из уже имеющихся кино материалов. Воссоздавая интертекст в рамках одного архива, каждая киноработа будет дополнять другие и отсылать к ним, обретая в акте установления связей свою ценность и культурный смысл. Это позволит избежать накопления сиквелов-приквелов-римейков и одновременно – обеспечить нарастание репрезентативности по конкретным темам. Как гиперссылки в интеллектуальной научной литературе и цитирование в кино, отсылки фильмов в синематеке должны устанавливать стабильные развивающиеся связи.

Помимо информационной, они могут выполнять и другие функции: *образовательную* – фиксировать и делать видимыми различные поколения и стили кино; *кураторскую* – обеспечивать ориентацию в тематике, не уничтожая доступа к второстепенным объектам и контексту. Вместо двух крайностей – хаоса и жесткой иерархии – мы предлагаем структуру разнонаправленных ссылок, где по вертикали будет фиксироваться историческая связность документов (по годам создания), а по горизонтали – тематическая, стилистическая, научная и другая специфика объекта по примеру современных облачных сервисов типа i-Tunes.

Основные задачи синематеки-аттракциона – популяризация архивного кино и истории мирового кинематографа, восстановление целостности коллективной исторической памяти и передача опыта при непосредственном практическом участии мастеров. Здесь могут быть организованы мастер-классы и открытые показы. Вырученные средства пойдут на оцифровку редких или хрупких фильмокопий. Этапы оцифровки и реставрации кино материалов сами по себе должны стать одним из «аттракционов» будущей синематеки – давать теоретические и практические навыки по переводу пленки на новые носители. Возможность установить монтажный стол и на постоянной основе проводить обучающие и развивающие образовательные циклы – одна из задач синематеки-аттракциона. Историческая значимость кинодокумента будет вызывать интерес у специалистов, а открытый доступ к технологии и возможность принять непосредственное участие в процессе гарантирует эффект аттракциона у широкой публики. Наравне с новыми аттракционами виртуальной реальности (виртуальными играми, фильмами, созданием виртуальных объектов в дополненной реальности), работа за монтажным столом, прямые тактильные ощущения и возможность внедрения элементов игры в процесс знакомства с кинопроизводством может привлечь самое молодое поколение. В рамках совместных проектов с киношколами может быть организована рабочая студия для практических занятий студентов: звукооператоров, режиссеров монтажа, спецэффектов и специалистов по пост-производству.

Интернет-пространство синематеки должно быть структурировано и оформлено наподобие витрин магазинов – в режиме предпросмотра любого интересующего материала, с возможностью последующего заказа просмотра в синематеке. Материал должен обновляться, а ресурсы геймификации – использоваться.

Комплектация синематеки будет переведена из физических архивов в онлайн-хранилище. Залогом разнообразной, богатой и регулярно обновляемой программы и репрезентативного фонда синематеки должны стать не сейфы с фильмокопиями, а расширенная сеть циркуляции киноматериалов.

Синематека, в состав которой войдут образовательный центр, исследовательские лаборатории, выставочные залы, станет местом новой публичности, пространством, открытым для дискуссий.

Место действия – Беларусь. Заполняя кинолакуны

Дигитализация позволяет оптимизировать и расширить способы дистрибуции кино, но при этом задает специфические технические требования, которые не поддерживаются пленочным кино (многоканальность, отсутствие оригинала и обязательного внешнего носителя, специфика проекции и шифрования, киноаппаратура и новые проекторы). Возможны два варианта решения возникающего несоответствия форматов: полный перенос всей информации на цифру или организация специальных культурных пространств.

Первый вариант видится невозможным из-за низкой скорости оцифровки, отсутствия интереса и капиталовложений, технической «неизвестности» в вопросах долговечности и хранения материалов в цифре и невысокая целесообразность проекта. Второй вариант – более реалистичный – предполагает создание альтернативного культурного пространства – новейшего музея кино с интерактивными функциями. Это позволит ограничить стихийность рынка и «защитить пленку». Примеры синематек в Болонье, Берлине, Париже, Нью-Йорке говорят об успешности таких проектов и дают ориентиры для их реализации.

В контексте архивного кино Беларуси возникают дополнительные трудности при формировании новой Синематеки.

Во-первых, это – проблемы доступа. Синематека должна быть создана в Минске, в месте, доступном для исследователей, кинолюбителей и потенциальных дистрибьюторов кинопродукта, возможно, на базе Музея истории белорусского кино. Вынесение архива в Дзержинск и отсутствие у киноархива интернет-площадки делает невозможным включение его в локальный и глобальный оборот кинопродукта.

Во-вторых, это – повышение интереса к пленочному кино и спроса на него. Государство и частные организации, связанные с киноиндустрией, имеют возможность актуализировать и обращать внимание на критическое состояние архивов, а также на важность

освоения киноматериалов не только узкими специалистами и исследователями, но и широкой аудиторией посетителей киномероприятий. Выделение средств на исследования, создание циклических тематических мероприятий и активный обмен с другими синематеками помогут оживить и привлечь необходимые кадры к решению этого вопроса.

В-третьих, это – финансирование. Формирование широкого круга потребителей архивного кино позволит говорить о необходимом финансировании процессов оцифровки и сохранения плечного кино.

В-четвертых, это – популяризация. Активное использование архивных документов в образовательных проектах, в кино- и телеиндустрии позволит восстановить утраченную историческую память и связь поколений и актуализирует необходимость исторического визуального образования.

В связи с отсутствием фонда кино, поддержки частного кинопроизводства и продвижения белорусского кино на мировой арене создание Синематеки-аттракциона может послужить катализатором для возрождения интереса зрителя к национальному культурному продукту и объединения широкого круга профессионалов вокруг идеи переосмысления национального кино на современном этапе.