УДК 069

ВКЛАД Г.М. БОЛТЯНСКОГО В СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ КИНО-ФОТО-ВИДЕОИСТОЧНИКОВ

Михалютина Татьяна Игоревна,
хранитель коллекций нумизматики и бонистики
Частное учреждение «Музей денег», г. Москва, Россия
tati.mi@mail.ru

Статья посвящена роли Г.М. Болтянского в сохранении и популяризации кинофотовидеоматериалов. Благодаря его деятельности началось систематическое коллекционирование данных источников, был создан первый в мире Музей кино, разработана специальная инструкция по комплектованию, учету и хранению кино-фото-видеоисточников и методика построения киновыставок.

Ключевые слова: *Г.М. Болтянский, музей кино, кино-фото-видеоисточники, кинематограф, синематека.*

G.M. BOLTYANSKII'S CONTRIBUTION TO PRESERVATION AND POPULARIZATION OF FILM-PHOTO-VIDEO SOURCES

Tatiana Mikhalyutina, curator of numismatic and bonistic collections
Private institution «Museum of Money», Moscow, Russia
tati.mi@mail.ru

The article deals with G.M. Boltyanskii's role in preservation and popularization of film-photo-video materials. Thanks to his activities there started the process of systematic collecting of given sources, the first in the world «Cinema

museum» was established, the special instructions for acquisition, accounting and preservation are worked out along with the methods of organization film exhibitions.

Keywords: *Boltyanskii, cinema museum, film-video-photo source, cinema, Cinematika.*

В России после Октябрьской революции 1917 г. на страницах периодической печати заговорили о новом виде источников – кинодокументах. Исследователи, обсуждая их информационные свойства, указывали на схожесть содержательных особенностей с фотографиями, а на первый план выходило их просветительское, народно-хозяйственное и идеологическое значение. Особую ценность приобрели кадры кинохроники, как одного из самых «правдивых» способов документирования действительности, призванного зафиксировать память и представления о революционных событиях, как кульминационного события эпохи. Постановление от 17 марта 1917 г. закрепило на государственном уровне передачу в собственность государства негативов киносъемок Февральской революции [1. С. 26]. И, несмотря на то, что многие представители интеллигенции говорили о необходимости создать специальный архив или музей для хранения и популяризации этого вида киноисточников, первым, кто обосновал, разработал, а главное, реализовал такой проект, был кинорежиссер, киновед, профессор и заслуженный деятель искусств РСФС - Григорий Моисеевич Болтянский (1885-1953).

Однако, несмотря на значимую роль Г.М. Болтянского в сохранении и популяризации кинофотовидематериалов, в настоящее время нет серьезного научного исследования, посвященного анализу его взглядов на музееведческие проблемы. Лишь отчасти фигура Болтянского как организатора первого в мире музея кино упоминается в работах В.Д. Магидова, Е.Д. Еременко и статьях Н.И. Клеймана [2]. На данный момент опубликованы лишь несколько документов из его личного архива, хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусств, по которым трудно составить полное представление о

его деятельности, подготовке многочисленных проектов киномузея и его функционировании [3]. Поэтому данная статья, основанная, в том числе и на неизданных архивных материалах, является не только актуальной, но и представляет собой теоретическое осмысление мировоззрений Г.М. Болтянского на музееведческие проблемы и результатов его деятельности.

В 1922 году в газете «Кино» была опубликована статья Г.М. Болтянского о роли и значении негативов и позитивов, запечатлевших революционные события, и о необходимости сохранения данных материалов в специальном музее. «Русский художественно-исторический кино-музей», по его мнению, должен был стать центральным государственным музеем, в задачи которого входило собирание на всей территории РСФСР воедино, «отделить от неисторических негативов», зарегистрировать, обработать и создать условия для сохранения этих материалов «в неприкосновенности, как ценнейшего государственного имущества». Фонды должны были комплектоваться за счет закупок у частных коллекционеров, передачи материалов из различных «федеральных республик (деникинские, врангелевские, колчаковские, меньшевистско-грузинские и другие)» [4. С.23]. Также, в связи с принятием в 1918 г. декрета «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», Болтянский в своем докладе сделал несколько замечаний, которые в дальнейшем необходимо было детально разработать: после приема на хранение материалы должны быть описаны с обязательным указанием сохранности, сделаны к ним описи и монтажные листы, установлены особые меры охраны (поместить их в несгораемые шкафы, хранить в особом помещении, двери должны быть запечатаны сургучом, постоянная охрана). С особо ценных негативов или отдельных кусков исторической хроники необходимо снять «контр-типы» для коммерческих целей. Специалисты должны были в кратчайшие сроки выработать правила хранения негативов, кинопленок. Так как кадры кинохроники признавались Болтянским особо

ценными материалами, отношения к которым регулировалось декретом 1918 г. «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особо художественного и исторического значения», то вывоз этих источников должен был быть запрещен.

По итогам его доклада, 12 апреля 1922 года, Государственный ученый совет Наркомпросса принял Постановление об организации киномузея, однако из-за отсутствия средств создание Музея кино было отложено. Таким образом, первый проект музея Болтянского предполагал сохранение, во-первых, только негативов и позитивов, во-вторых, съемок, запечатлевших революционные события и завоевания пролетариата, в-третьих, были обозначены основные направления комплектования, учета и хранения.

В 1925 г. Григорий Моисеевич в многочисленных докладных записках снова обосновывает необходимость создания музея кино, аргументирую это тем, что для дальнейшего развития кинематографа необходима научная база, и в практике нашей кинематографии до сих пор отсутствует изучение, обработка и «образное выявление» материалов, связанных с историей кинематографии, в виде «исторических экспонатов», которые будут концентрироваться в неком учреждении – Всесоюзном государственном кино-музее СССР: «…в отличие от других искусств, кино упирается в тупик отсутствия материальной культурной базы. Такая база в виде Кино-музея необходима для углубления марксистко-ленинской методологической работы с кино-материалом как в плане массовой политико-просветительной работы, так и в плане нужд кинопроизводства, кино-образования и научно-исследовательской кино-работы» [5. Л. 49]. Юридически Всесоюзный государственный кино-музей СССР должен носить статус государственного центрального научно-исследовательского учреждения нового типа, входящего в единую государственную музейную сеть, которая собирала бы «музейно-исторические материалы» и презентовала бы их в виде постоянных экспозиций и временных кино-выставок, а также способствовала бы организации национальных киномузеев. Таким образом, научно-

исследовательское учреждение - музей кино - должен иметь статус координационного центра музейной кинематографической среды.

В структуре музея, по мнению Болтянского, необходимо было выделить фильмохранилище и фонд собственных фильмов, а также, в законодательном порядке оформить право получения обязательных экземпляров кинофильмов от киностудий, иметь фонд советских фильмов для обмена на заграничные, получать ассигнования на приобретение коллекций, отдельных предметов как «у нас», так и за границей.

В Советской России философия XX в., основанная на историческом материализме, задавала целостное и тотальное понимание всемирного исторического развития, объективного знания о закономерностях развития производительных сил и производственных отношений, которые актуализировались через понятия классовой борьбы. Поэтому, уже в 1920-е гг. смысловой доминантой становится идея борьбы между империалистами и пролетариатом; ни одно событие, ни один факт не могли быть осмыслены вне конечных результатов этой борьбы. Исходя из этого и рассматривая кино как одну из самых важных форм идеологии, Болтянский определил характер музея, методологию работы с киноматериалом и задачи будущего музея: «По своим задачам кино-музей должен быть: а) «живым учреждением массовой политико-просветительной работы»; б) дать отражение кино как классовой идеологии у нас и в капиталистических странах, в) способствовать внедрению кино как нового метода работы во всех музейных учреждениях; г) служить интересам самого кино (кинопроизводства, научно-исследовательских институтов и учебных заведений)» [6. Л. 49]. Методическая проработка кинематографического материала для экспозиции, признававшейся главным аспектом музейной деятельности, должна была, ввиду этого определения, содержать четкое осознание политического характера музейной работы и строиться на приеме противопоставления: кино в СССР и кино в капиталистических странах. «Кино в СССР» распадается на следующие

тематические разделы: кино и социалистическое строительство, советское кино и история его развития, национальное кино. Основные разделы музея о кино в капиталистических странах: а) социально-политический (кино и империализм, кино и религия, кино и фашизм, пролетарское кино на Западе); б) классовый анализ буржуазного киноискусства (характерные направления, течения, стили и жанры).

Предполагалось, что музей будет вести активную культурно-образовательную и научную деятельность: устраивать киносеансы с лекциями (комплексные, календарные, кампанейские, постоянные), созывать научные конференции не только для специалистов, но и для широкого круга посетителей, по итогам которых (и не только) будет публиковать различные издания. Что касается сотрудничества с другими музеями кино, то здесь Болтянский предполагал поддерживать отношения с «соответствующими учреждениями за границей» и с отечественным кинопроизводством, киновузами, научно-исследовательскими учреждениями в области кино, кинообщественностью и рабочей общественностью.

По итогам этого доклада необходимость организации Музея кино была подтверждена Постановлениями Главнауки, Музейного отдела Главнауки, Художественного Совета по делам кино при ГПП, Государственной Академией Художественных наук (далее – ГАХН) и признана Совещанием Представителей всех организаций в 1926 г. В результате, организовывалась комиссия и комитет, занимавшиеся доработкой концепции музея и комплектованием его фондов. В комитет входили представителей всех относящихся к кинопроизводству учреждений, а в самих учреждениях работала комиссия, которая непосредственно собирала материал для киномузея.

Одной из первых серьезных проблем, с которой столкнулся комитет по организации Кино-музея, было отсутствие помещений для него. Несмотря на то, что музей кино вел активную работу с 1925 г., к июню 1929 г. вопрос о здании для него был открытым. Все эти годы рассматривались помещения

Музея Красной Армии, Политехнического музея, дворца-музея в Покровском-Стрешневе, но результата не было.

Плохо обстояли дела и с ассигнованием Киномузея. Болтянский четко разработал бюджетный план, согласно которому считал, что общественность, киноучреждения, которые заинтересованы в открытии такого рода музея, должны вкладывать средства, но они пока «проявляли слабый интерес и не отпускали никаких средств киномузею, за исключением Совкино… нет штатов… вся работа ведется добровольцами, привлеченными в порядке их интереса к этой работе…» [6. С.75]. В результате всех этих трудностей, было решено, что музей пока останется в ведении Государственной Академии Художественных Наук.

Сама концепция музея в процессе доработки (под влиянием политики государства и озвученных трудностей) претерпела ряд существенных изменений: во-первых, изменялся статус и профиль музея; во-вторых, в связи с приданием всем музеям характера массовых учреждений, формирующих определенную нормативно-ценностную структуру и с принятием постановления ВЦИК и СНК РСФСР в 1928 г. «О музейном строительстве в РСФСР», по которому «вся работа музеев должна быть приближена к общим задачам строительства социализма», в ряду важнейших задач киномузея стояло раскрытие сущности партийной политики как неуклонного продвижения к идеалу, а также «обслуживание текущих практических нужд кинематографии, помощь и содействие последней путем выдачи целого ряда сведений и справок, обслуживание политико-просветительских нужд материалами Киномузея, просмотры и демонстрации картин и т.д.» [6. С.74.]. В-третьих, научное исследование, опирающееся на марксистко-ленинскую методологию, должно было признавать противопоставления двух идейно-содержательных пластов, соответствующих бинарному определению истины: в борьбе существует две «правды», каждая из которых, привязана к своему носителю. Одна правда гарантирована будущим, другая принадлежит прошлому и поглощается им. В-

четвертых, как отмечалось ранее, критика прошлого осуществлялась через призму классовой борьбы.

В виду всех этих условий, материалы фондов отражали следующие темы: а) история развития техники кино в связи с общим развитием техники и изобретениями капиталистического периода; б) развитие искусства кино, его методов, форм направлений; в) характеристика современной техники кино; г) процесс современного кинопроизводства с его высоко квалифицированным разделением труда; д) иконография изобретателей, творцов школ, направлений и т.д. как в СССР, так и заграницей; е) советское кино в его образцах, формах, методах, фильмах, фотографиях, плакатах, макетах, сюжетах и т.д.; ж) научная лента и ее развитие; з) документальные фильмы; и) история пролетарского кино в его немногих образцах и фактах вне СССР; к) характеристика буржуазного кино и его пропаганда; л) кино в деревне и кинофикациях СССР; м) кино в деревне за границей (Швеция, Норвегия, Америка); н) кинообразование: научные институты за границей, киношкола в СССР, на Западе и в Америке, предметы преподавания, фото занятий и т.д..; о) статистика и диаграммы по все разделам; п) библиография. Весь этот содержательно-смысловой комплекс должен был найти воплощение в экспозиции и стать основой историко-политического воспитания масс.

Широкое развитие в концепции музея кино получила научно-фондовая работа. Важным является и тот факт, что самим Г.М. Болтянским и Я.М. Посельским была разработана инструкция по комплектованию, учету и хранению кино-фото-видеоматериалов [7. Л. 21-32].

Программа комплектования реализовывалась по двум направлениям - программа текущего комплектования, «т.е. предметов, отлагающихся в процессе каждодневной работы киноорганизаций» и программа целевого комплектования «из предметов прошлой кинодеятельности, освещающей исторический ход развития кинематографа» [7. Л. 39]. Несмотря на то, что первоначально сами программы подразумевали документирование только

истории отечественного кинематографа, в дальнейшем планировалось их расширение с целью включения в фонды экспонатов по истории зарубежного кино и, первую очередь, это касалось стран «Народной Демократии и прогрессивных капиталистических стран».

Кинокартина рассматривалась как итоговый материальный продукт и цель кинопроизводства, поэтому при комплектовании, исходили от кинокартины как основы, вокруг которой выявлялся остальной материал. Поиски материалов для киномузея происходили не только на фабриках, но и в музеях, в частности в Политехническом, Бахрушинском в фондах библиотеки им. В.И. Ленина и т.д. Лица, которые собирали материал в различных учреждениях, а при получении материалов обязаны были узнавать сведения о них. Если это была фотография: 1. Сцена из постановки, то на оборотной стороне писалось: город, дата, год, фирма, название картины, название сцены и из какой части картины, фамилии и в скобках роль главных действующих лиц. 2. Портреты - на оборотной стороне писалась фамилия, имя, отчество, год и место съемки портрета, город, специальность или другие работы в кино, год рождения, с какого года снимается в кино.

При получении киноплаката сведения о нем писались на особой бумаге, которая затем приклеивалась на оборотную сторону плаката: название картины, город, фирма, год, если иностранная, то страна, фамилия художника, типография, сколько красок, тираж, где демонстрировалась, успех картины, имеется ли негатив, была ли за границей.

При приеме фильмов необходимо было выбрать из либретто, по журналам или сценариям части содержания картины, собрать рецензии и фотографии, добавить выборки из воспоминаний по постановке данного картины, дать оценку технической съемки, лаборатории и художественную оценку (монтаж, сценарий, игра, режиссура). Кроме того, предварительно экспертная комиссия, в состав которой входили Болтянский, В.К. Туркина, С.П. Типулинский,

организовывала просмотры, чтобы оценить данный материал. Была даже разработана специальная форма – акт просмотра.

Все материалы принимались по описи и с последующей выдачей квитанции лицу или организации, передающим материалы. Список всех поступивших предметов публиковался в печати или в особо составленном отчете, «рассылаемом всем жертвователям». Только к октябрю 1931 г. было скомплектовано и «заинвентаризировано»: кинофильмов – 936 названий (в негативе и позитиве), около 5000 плакатов, 210 названий киноаппаратуры и части к ней, около 3000 книг, брошюр и газет (дореволюционных и советских), 2000 фотографий (исторических, из фильмов, и рабочие моменты), исторические кинодокументы – 150 штук [7. Л. 56]. Таким образом, основными фондами киномузея являлись: 1.библиотека, 2.фототека, 3.фильмотека, 4.плакатотека, 5.аппаратура, 6.макеты, эскизы, чертежи, костюмы, декорации, 7.документы. Именно с этого времени на долгие годы в теории и практике киномузеев закрепилось деление фондов по наименованиям коллекций.

Каждый поступивший предмет проходил несколько стадий учета: зарегистрирован, описан и имел номер музейного хранилища. Первая стадия учета подразумевала регистрацию материалов в Книге Поступлений, на второй – идет запись в инвентарную книгу, где и присваивается главный инвентарный номер, а после регистрации в книгах на каждом предмете ставится шифр («инвентарный ярлык»), заполняются сведения в картотеки по каждому предмету каждого раздела и, наконец, идет подробное описание каждого предмета, его история, значение и т.д. для «составления особых папок материалов, могущих служить в дальнейшем как для объяснителей экспонатов Кино-музея, так и для научно-исследовательских работ» [5. Л. 50]. Сам предмет, по возможности, не должен выниматься с места хранения для различных справок, это роль должна выполнять карточка: в ее правом верхнем углу помещается фотография предмета, размером 4,5х6. Такой подход, по

мнению Болтянского, должен был привести к большей сохранности и удобству для справок.

Таким образом, вся организованная система учета должна была находить отражение не только в построение экспозиции и выставок, но и способствовать разработке и изданию различных альбомов, справочников по истории кинематографии в целом и по отдельным вопросам, изданию трудов членов кино-кабинета, переводной литературы, имеющей художественный и научный интерес, специальных тетрадей, посвященных научным и теоретическим вопросам кино (3-4 листа), ежегодников, выдаче различных справок. Также по всем фондам должны были обязательно составляться каталоги, которые являлись указателями, способствующие использовать собрание музея для работы в различных направлениях.

Таким образом, все перечисленные формы научной работы должны были привести не только к популяризации киноматериалов как ценных источников и поднять теоретический и практический уровень кинематографии, но и в том числе способствовать предотвращению смывки старых негативов, среди которых могли оказаться «в общественной массе особо ценные негативы».

Осмысление и изучение фондов киномузея должно было находить практическое применение в экспозициях и выставках. Но в виду того, что постоянного помещения для музея не было, и материал собирался на протяжении всей работы комиссии, экспозиция, предусмотренная в проекте, не получила практического применения.

Постоянную экспозицию заменяли временные тематические киновыставки, проходившие в 1926-1932 гг. Их условно можно разделить на несколько групп: 1. выставки, направленные на изучение теоретических аспектов кинематографа (например, «Кинолитература», 1927); 2. выставки, посвященные значимым датам в истории страны (например, «1905 год», 1931); 3. отражение основных направлений политики государства (например,

«Национальное искусство», 1927); 4. выставки, посвященные истории кинематографа (например, «20 лет Советского кино», 1939).

Основными экспозиционными приемами на этих выставках становились сочетание предмета, цитатного материала и этикетажа, научно-художественное воспроизведение и использование определенной цветовой гаммы при оформлении экспозиции. В области архитектурно-художественного решения выставочного пространства особое значение приобретала четкая фиксация границ, в первую очередь, через определение направлений «верх» - «низ», задававшая особый ценностно-метафорический смысл. Изображения Ленина и Сталина располагались наверху, над ними непременно располагался лозунг или выдержки из их высказываний, дающие необходимую установку к пониманию темы. Ниже были представлены остальные материалы. Наиболее частым экспонатом на выставке служил «плоскостной материал»: фотографии, плакаты, документы, которые объединялись тематическими щитами, а также многочленные чертежи, макеты, диаграммы.

Практический опыт организации этих выставок нашел теоретическое отражение: в 1933 г. Б. Вронский, при поддержке Г.М. Болтянского, опубликовал работу «Методика организации кино-выставки», которая призвана была «дать работникам кино-установок комплекс практических знаний по методике и организации выставки в различных кино-точках и по различным вопросам хозяйственного и культурного строительства» [8].

Наряду с организацией Музея кино, в 1931 г. Болтянский выдвигает идею создания Всесоюзной кинотеки. Как указывал сам Болтянский, при разработке данного проекта он опирался на опыт-проект об организации Хлебниковой Всесоюзной Центральной Кинотеки. Как и в случае с киномузеем, вышло постановление Правления Союзкино об организации специальной комиссии под председательством Катинова для детальной разработки проекта.

Отличие кинотеки от киномузея состояло в том, что, во-первых, кинотека должна была давать только справочную информацию, способствуя тем самым

развитию кинематографии; во-вторых, в фонды комплектуются все, без исключения, советские фильмы, сценарии и фотографии. Отбор должен был действовать только при комплектовании фондов по дореволюционному периоду российского и зарубежного производства, учитывая их «культурно-историческое, художественно-творческое и классово-идеологическое значение» [9. Л. 49]. В-третьих, в отличие от музея кино, в кинотеке просмотры кинокартин, рассматриваемые как часть процесса консультационно-справочной работы, будут организованы в специальных «кабинках». В-четвертых, структура этого учреждения подразумевала главное здание и различные филиалы при крупных центрах кинопроизводства. В самой ЦВК, а позднее в и ее филиалах, должны быть открыты кино-лаборатория (для выполнения заказов), «кадротеки» из фильмового материала, которые будут организованы при всех кинофабриках, фотолабораториях (делать фото, диапозитивы и кино-кадры), свой специфический кино-театр, работающий по абонементам и договорам, где будут демонстрироваться различные ретроспективы.

Но более подробного развития этот проект не получил, к тому же в 1932 г. ГАХН, а, следовательно, и существующий при нем киномузей, закрыли, а музейные коллекции были расформированы: некоторые предметы и материалы поступили на хранение в другие музеи, киноархивы, ВГИК, НИКФИ, а что-то пропало.

Но Г.М. Болтянский не отказался от своей идеи, спустя почти 20 лет, он вновь стремится открыть в нашей стране музей кино, где были бы собраны и выставлены для широкой публики кинофотовидеоисточники и сопутствующие их производству материалы.

По новой концепции Болтянского, Всесоюзный государственный кино-музей СССР должен опять стать самостоятельным научно-исследовательским учреждением, в задачи которого входит собирание и хранение материалов, их обработка, на основе которой строится экспозиция, всестороннее изучение и широкая популяризация материалов по различным аспектам теоретических и

практических вопросов кинематографа и «помощь партии в коммунистическом воспитании народных масс» [7. Л.15].

Киномузей должен собирать и хранить а) предметы, создаваемые в Киномузее, в качестве сводных и обобщенных экспонатов: диаграммы, картограммы, макеты студий, театров, цехов, макетных оборудований машин в действии и т.д. б) музейные предметы, получаемые в готовом виде от организаций и частных лиц, и их номенклатуру. Таким образом, намечаются 5 форм комплектования: первая - путем обязательной сдачи предметов киноучреждениями и киноорганизациями, юридически закрепленной инструкцией о номенклатуре сдаваемых предметов, санкционируемых Министерством кинематографии СССР; далее идут дарения, приобретения (закупка), экспедиции и, последнее, обмен экспонатами и дублями с музеями и другими учреждениями в СССР и кино-музеями за рубежом.

После поступления материалы систематизируются, учитываются и хранятся по коллекциям. Критерием систематизации и каталогизации служит принцип классификации музейных предметов по видам, типам и группам. Каждый экспонат заносится не только в основную картотеку, но и в «подсобные» (по авторам, алфавиту, названию, году выпуска). Фонды музея закрыты для широкого круга посетителей.

Научно-фондовая работа, по новой концепции Болтянского, заключается в научном описании материалов музея и их издании в виде различных каталогов, справочных изданий, афиш, проспекты, монографий о фильмах и ведущих деятелях кино, изучении творческих процессов постановки кинофильмов и наиболее полной фиксации их в фондах и в экспозициях, изучении материалов по истории кино в СССР во всем комплексе, а также по творческим течениям, отдельным деятелям, имеющихся как в фондах киномузея, так и в других организациях и музеях, помощи всем производственным и всем другим научным, учебным, кино-театральным, прокатным кино-организациям СССР в подборе нужных им исторических и современных материалов по кино. Музей

обязан оказывать содействие внедрению и использованию кино как метода научного исследования и метода документации в научных и музейных учреждениях Советского Союза.

Несмотря на то, что марксистко-ленинский подход, лежащий в основе методологического построения экспозиции, остался, темы, получившие отражения в новой экспозиции киномузея, претерпели изменения. Так, главная экспозиция, посвященная истории развития кинематографа в России и построенная по тематико-хронологическому принципу, имеет следующие разделы: первый раздел рассказывает о предпосылках кинематографа (XIX век), второй - дореволюционному кино (1896-1917), третий и четвертый залы - о последующих десятилетиях развития кино (1920-е и 1930-е гг.), пятый зал - развитию кино в период Великой Отечественной войны, и, наконец, шестой зал - послевоенной сталинской пятилетке (1946-1951). В каждом разделе должны были получить отражение все стороны развития кино в определенный период (производство, театральная сеть, экономика, идеология), с акцентом на те элементы, которые представляли в данный период особый интерес или играли особую роль. Во-вторых, по замыслу Болтянского, темы экономики и техники рассматриваются как «стороны кинодеятельности», соответственно связанные со всеми другими компонентами». В-третьих, в экспозиции акцент делается на национальных достижениях и на прогрессивных явлениях в развитии кино в СССР. В последующем планировалось открыть экспозиции, посвященные развитию кинематографии в странах народной демократии, например, в «Кино в Китайской Народной Республике», «Кино в странах народной демократии», «Прогрессивное кино во Франции и Италии», «Кинематограф поджигателей войны» (Голливуд, США и т.д.).

Временные выставки должны быть посвящены показу отдельных тем и работать ограниченное время (1 или 3 месяца). В концепции заранее были оговорены и темы ближайших выставок: «Писатели и кино», «Передовики советской кинопромышленности и их достижения», выставки к общим и

кинематографическим юбилейным датам («Гоголь в кино», «40-летие советского кино»), выставки к юбилеям выдающихся киноработников, посвященные показу их творческой деятельности и т.п.

Культурно-образовательная деятельность музея кино предполагала экскурсии по постоянным экспозициям и временным выставкам, проведение различных бесед, лекций о творческих путях развития киноискусства и отдельных деятелях кино с кинопросмотрами, вечеров, конференций и совещаний по вопросам киномузейной работы, устроение «популярных вечеров» для посетителей, посвященных общественно-политическим датам, знаменательным юбилеям и годовщинам, главной целью которых была помощь партии в коммунистическом воспитании народных масс. Музей должен был непременно консультировать и подбирать материалы киноорганизациям, творческим и научным работникам кино, а также консультировать и простых посетителей на различные темы о кино. Отдельные мероприятия (вечера и собрания в музее) должны были быть посвящены боевой злободневной политической и общественной тематике с привлечением определенной категории зрителей. На таких однодневных мероприятиях-вечерах устраиваются небольшие выставки, проводится вступительная лекция и просмотр фильмов, подобранных к теме вечера.

Исходя из выше сказанного, структура киномузея должна была включать в себя фонды, хранилище кинофильмов, архив, два просмотровых зала (большой зал на 3000 чел. и малый на 30-40 чел.), лабораторные помещения и библиотеку с читальным залом.

Однако и эта концепция Болтянского на долгие годы осталась лишь проектом. Официально первый музей кино, где прослеживаются основные идеи Болтянского, был открыт лишь в 1989 г.

Подводя итоги, можно сказать, что в начале XX в., благодаря деятелям кинематографии, кинодокументы стали рассматриваться как источники, которые необходимо было собирать и хранить в специальном учреждении.

Первым, кто научно обосновал эту идею, был Г.М. Болтянский. Анализ проектов музея наглядно показывает как расширялась область сохранения кинофотовидеоисточников: от негативов и позитивов, запечатлевших революционные события эпохи, и до художественных фильмов и сопутствующих производству куртины материалов. Благодаря его деятельности в 1926 году открылся первый в мире Музей кино, удалось сохранить, изучить многие киноматериалы, обосновать и систематизировать их комплектование для фондов музея, а методика построения многочисленных выставок, служила базой при организации киновыставок, проходивших в последующие годы в различных уголках страны. И, несмотря на то, что музей просуществовал всего несколько лет, вся это работа способствовала сохранению и популяризации киноисточников. После его закрытия кинодокументы собирали и хранили различные художественные музеи, архивы, библиотеки, киностудии, а проекты легли в основу многих киномузеев и синематек.

Литература

1. Фогелевич Л.Г. Действующее законодательство о печати. Систематический сборник. – М.: Юрид. изд-во НКЮ РСФСР, 1927. – 304 с.

2. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. – М.: РГГУ, 2005. – 394 с.; Еременко Е.Д. Музей и кино. Музеи кино: учебное пособие. – СПб: СПбГУКИ, 2004. – 48 с.; Клейман Н.И. Формула финала: Статьи, выступления, беседы. - М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – 446 с.

3. Киномузей ГАХН. Из архива Г.М. Болтянского / Публикатор С. Ишевская // Киноведческие записки. – 2007. - №84. – С. 26-42.

4. Болтянский Г.М. Историческая кино-документация и кино-музей // Кино. - 1922. - №1. - С. 23-24.

5. Протоколы заседаний кино и музейных отделов Академии Художественных наук искусствознания Наркомпросса, посвященных

организации Кино-музея и выставок, 1925-1931 гг. // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 306. Л. 1-50.

6. Болтянский Г.М. Киномузей ГАХН // Кино и культура. - 1929. - №4. - С. 74-75.

7. Болтянский Г.М. Проекты Положений, сметы, планы, доклады, записки Академии Художественных наук, ЦК ВКП(б), Комиссии и Главнауке Наркомпроса, Министерству кинематографии СССР об организации Киномузея, 1925-1934 гг. // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 307. Л. 1-66.

8. Вронский Б. Методика организации кино-выставки. - М.: РОСКИНО, 1933. – 63 с.

9. Болтянский Г.М. Статьи, заметки, выступления, 1931 г. // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1-49.

Рецензент:
Хмельницкая Ирина Богдановна, кандидат исторических наук, доцент, ученый секретарь Московского государственного университета культуры и искусств, заведующая отделением музееведения кафедры истории, истории культуры и музееведения.