

Т. О. ЄМЕЛЬЯНОВА\*

## НОТАТКИ З ІСТОРІЇ КІНОАРХІВІВ

Розглянуто умови виникнення і становлення перших кіноархівів у світі. Представлено антропологічний зріз цього процесу з акцентуванням уваги на тому, яку роль при цьому відігравали піонери кіноархівування. Зроблено спробу простежити спільні і відмінні особливості ствердження вітчизняного і зарубіжних кіноархівів.

**Ключові слова:** кіноархів, кінематографічна спадщина, кіноархівування.

Остання і найбільша сенсація кінця XIX ст. – винахід кінематографа – ознаменувала собою появу унікальної можливості фіксування дійсності з усією її багатовимірністю, а невдовзі – нового виду джерел – кінодокументів, позначених високим рівнем об’єктивності і здатністю упродовж останніх 120-ти років істотно модифікувати наше уявлення про повсякденну реальність, історичні події та їх смисли, формувати ціннісні орієнтири чи, навпаки, руйнувати наявні. Ця обставина обумовлює природний інтерес до кіноархівів, чия місія полягає у зберіганні та удоступненні кінематографічної спадщини людства.

У цьому контексті як ніколи актуальним є історико-культурологічне дослідження створення і функціонування кіноархівів, зумовлене, на наш погляд, низкою чинників. По-перше, виходячи з тези про єдність архівознавства, а тим самим про невідривність історії кіноархівів від загального архівного розвитку, інституціоналізація кіноархівів на різних рівнях і в різних господарських сферах може розглядатися як феномен історії трансформації архівів, так і в якості рівня професіоналізації самого архівного сектора.

По-друге, наголос на історії кіноархівів як на процесі допоможе поглянути на них як на головну рушійну силу і осереддя ідей руху за збереження кіноспадщини. Більше того, розуміння феномену кіноархівів може прислужитися у сфері медіа-досліджень, позаяк разом із залученням міждисциплінарного інструментарію воно здатне заохотити дискусію між архівістами та кінознавцями, спрямовану на розширення перспективи погляду на те, що наразі вважається “життєздатною” історією фільмів.

І, нарешті, ця стаття є своєчасною й у зв’язку з тією обставиною, що попри появу першого кіноархіву майже століття тому, його інсти-

\* Ємельянова Тетяна Олександрівна – кандидат історичних наук, заступник директора Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного.

туціональна історія залишається в основному неписаною. На думку засновниці Техаського архіву рухомих зображень (ТАМІ), д-ра Керолайн Фрік (Caroline Frick), “архіви, зайняті збереженням рухомих зображень, як правило, нехтують власними інституціональними історіями. Історія руху за збереження кінематографа – це столітній процес, який залишається відносно незрозумілим і недооціненим в академічній роботі, пов’язаний із дослідженнями в галузі кіно або медіа”<sup>1</sup>.

Лише починаючи з 1970-х років, історія кіноархівів оформлюється у самостійний напрям наукових пошуків, на який відчутно вплинув загальний підйом руху за збереження кінематографічної спадщини, ознаменований прийняттям Генеральною конференцією ЮНЕСКО Рекомендацій про охорону та збереження рухомих зображень (1980 р.)<sup>2</sup>. Інший важливий чинник зацікавленості історією кіноархівів пов’язаний із пошуками професійної ідентичності та визнанням статусу професії кіноархівістів.

На той час історія кіноархівів розглядалася переважно у фахових студіях, присвячених “піонерам кіноархівування” та узагальнених оглядах руху за збереження кіноспадщини (чи певним його аспектам). Обидва дослідницькі напрями актуалізують (хоч і з різним ступенем поглиблення) національний (передусім в Європі та США) досвід інституціоналізації кіноархівів, тоді як поза увагою залишаються прецеденти архівних практик поза т. зв. “західним світом”.

Серед досліджень першого напрямку доречно назвати праці, присвячені “одній із найбільш помітних і суперечливих фігур” і, відтак, почасти міфологізованих – французькому історичу кіно й архівісту Анрі Ланглуа (Henri Langlois, 1914–1977)<sup>3</sup>. Навіть Раймон Борд (Raymond Borde) у своїй спробі написання загальної історії кіноархівів, будучи засновником і першим керівником Тулузької сінематеки, що “знаходилась у тіні Французької сінематеки”, половину тексту свого дослідження присвятив справі Анрі Ланглуа<sup>4</sup>. У цій же групі – дослідження, що висвітлюють персональний внесок піонерів кіноархівування у заснування і становлення окремих архівів: кураторів Національної бібліотеки фільмів Британського інституту кінематографії Ернеста Ліндгрена (Ernest Lindgren)<sup>5</sup> та Бібліотеки фільмів Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку – Ірис Баррі (Iris Barry), очільника Рейхсфільмархіву Френка Хенселя (Frank Hensel), які, зосереджуючись на інституціональній і урядовій підтримці архівної роботи на національному і міжнародному рівні, на довгі роки заклали певний фаховий еталон.

Спробою синтетичного дослідження зародження кіноархівів у середині 1930-х років є монографія британського історика німого кіно Ентоні Слайда (Anthony Slide) “Нітрат не буде чекати. Історія збереження плівки в США” (“Nitrate Won’t Wait: A History of Film Preservation in the United States”, 1992)<sup>6</sup>. Монографія не тільки містить історії того-

часних основних гравців у царині кіноархівування, але й демонструє слайдівське розширене поняття “кіноархіву”, що охоплює і менші, недержавні інституції, які заслуговують, на думку автора, бути такими через “художній” характер їх колекцій, от-як: Антологічний кіноархів у Нью-Йорку або Тихоокеанський кіноархів у Сан-Франциско, відомий порядком кінотворів американського митця українського походження Енді Воргола (Andy Warhol), та інших авангардних кінематографістів.

До європейського досвіду збереження кіноспадщини звертається Пенелопа Х'юстон (Penelope Houston) у своїй монографії “Хранителі кадрів: кіноархіви” (“Keepers of Frame: The Films Archives”)<sup>7</sup>, помітно увиразненій добротною фактографічною інформацією та особливим прагненням до об’єктивності.

Поглиблений інтерес до винесеної у заголовку проблеми демонструють нариси Стівена Боттмора (Stephen Bottomor)<sup>8</sup> Тома Макгріві (Tom McGreevey) та Джоани Йек (Joanne L. Yeck)<sup>9</sup>, Сема Кули (Sam Kula)<sup>10</sup>.

Напередодні сторічного ювілею кінематографа у спеціальному випуску під назвою “Cinema museums and archive” міжнародного журналу “Museum” (1994) було вміщено низку статей, сфокусованих на окремих національних практиках збереження кінематографічної спадщини: Донатана Денніса (Jonathan Dennis) про Новозеландський кіноархів; Домініка Паїні (Dominique Paini) про Французьку синематеку; Пак Сун Тай (Pak Sun Tai) з історії Національного кіноархіву Кореїської Народно-Демократичної Республіки; Володимира Дмитрієва про Держфільмофонд Російської Федерації; Леслі Хардкасла (Leslie Hardcastle) про Музей рухомих зображень у Лондоні; Суреш Чебрія (Suresh Chabria) про Національний кіноархів Індії та інших<sup>11</sup>.

На зламі ХХ–ХХІ ст. спостерігається черговий виток вивчення історії кіноархівів як відгук на новітні виклики у сфері збереження кіноспадщини в епоху цифрових технологій. Тут варто відзначити напрацювання професора Карен Грейс (Karen F. Gracy)<sup>12</sup>, Роджера Смайтера (Roger Smither)<sup>13</sup>, Джовани Фоссаті (Giovanna Fossati)<sup>14</sup>, згадуваної нами Керолайн Фрік<sup>15</sup>, Яни Джон (Jana Jones)<sup>16</sup>, Томаса Баллхаузена (Thomas Ballhausen)<sup>17</sup>. Понад те, діапазон film archives studies розширюється і поглиблюється гендерним аспектом кіноархівної діяльності, включенням локального і регіонального рівней, що увиразнюють зміст досліджень і виводять їх у площину міжконтинентального дискурсу<sup>18</sup>.

Цього, на жаль, не можна сказати про Україну. Незважаючи на її сталі традиції архівування кіноспадщини, історія кіноархівів так і не опинилася в центрі дослідницької уваги. Ретроспективні сюжети, пов’язані з інституціоналізацією кіноархівів, вичерпуються розвідками авторки цієї статті (з історії Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного)<sup>19</sup>, дисертаційним дослідженням І Цзя, її ж нарисом з історії кіноархіву Китаю<sup>20</sup>, статтею Лілії Прокопенко, Лілії Крюко-

вої (про діяльність Міжнародної федерації кіноархівів як провідного осередку міжнародного співробітництва кіноархівів)<sup>21</sup>. До вивчення окремих аспектів, пов'язаних з історією збереження кінематографічної спадщини у довоєнний період, вдалися Ніна Слончак (висвітлила історію архівних кінодокументів крізь призму діяльності кіностудій Всеукраїнського фотокіноуправління)<sup>22</sup> та Роман Росляк (проаналізував ставлення органів державної влади до збереження кінематографічної спадщини, зокрема, проінформував про спроби організувати Всеукраїнський кіномузей)<sup>23</sup>.

Не заперечуючи важливість цих студій в осягненні проблеми, спроб цілісного її бачення в українському дискурсі не помічено. Тому історія архівування національної кіноспадщини й досі є малознаною не тільки широкому загалу, але й більшості фахівців. Нестача ґрунтовних досліджень, на нашу думку, призводить до підміни об'єктивного наукового аналізу окресленої проблеми міфотворенням, стереотипізацією та псевдонауковими висновками, що легко вкорінюються у культурно-суспільному обігу і “мають значно більший вплив на громадян, ніж наукові, бо промовляють не до розуму, а до емоцій”, за влучним висловом професора Леоніда Зашкільняка<sup>24</sup>.

Показовими в цьому відношенні є статті Генерального директора Національного центру Олександра Довженка Івана Козленка “Кіноархів: економіка пам'яті” та “Кіно і німці: як Україна нехтує кіноспадщиною”<sup>25</sup>. У своїх дописах стосовно ситуації з українськими кіноархівами та їх роллю у збереженні національної кіноспадщини автор не вдається до бодай трохи складніших моделей пояснення, ніж спрощених конструкцій на кшталт “відсутності в Україні концепції призначення кіноархівів” (досить сумнівний висновок з огляду на 85-річну історію Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного). Дещо перебільшеною видається роль Німеччини, “яка пильно зберігає не лише своє, але також і наше кіно, яке ми самі не здатні зберегти”. Для спростування далекого від аргументованої позиції твердження Івана Козленка пошлемося на директора Федерального кіноархіву Німеччини Карла Гріпа (Karl Griep), який свого часу нарікав, що “дві третини німих німецьких фільмів втрачено. Така ж ситуація складається і зі звуковим кіно, знятим в часи Веймарської республіки. Та й кінофонд післявоєнного періоду зберігся значно гірше, ніж навіть архів періоду націонал-соціалізму”<sup>26</sup>. А з приводу того, як українській кінематографічній спадщині “пощастило” бути збереженою, постає вельми невикладкове питання (яке, до речі, залишається відкритим): яким чином ця спадщина опинилась у Німеччині?

Відповідь, яка напрошується в контексті таких міркувань, полягає в тому, що українську традицію архівування кіноспадщини з її власним оригінальним вислідом необхідно розглядати у контексті загальносвітової або хоча б європейської історії кіноархівів. З іншого боку, потре-

би сучасної історіографії імперативно вимагають створення власного погляду на світову історію кіноархівів.

З цієї причини, а також з огляду на складність і об'ємність теми, в центрі нашої уваги перебуватимуть передумови і особливості виникнення перших кіноархівів, у т. ч. в Україні, від часу винайдення кінематографу – до початку німецько-радянської війни, коли діяльність українського кіноархіву тимчасово було припинено, що дасть змогу, заповнюючи малознані, а то й зовсім невідомі сторінки цього процесу, переосмислити його ключові тенденції та глибше зрозуміти окремі аспекти його нинішньої спрямованості.

Ідею створення кіноархівів переважна більшість фахівців пов'язують з ім'ям польського кінооператора Болеслава Матушевського (1856–1944(?), який у своїх брошурах “Нове джерело історії” (“Une nouvelle source de l’Histoire. Creation décinematographie historique”) і “Жива фотографія” (“La Photographie Animée, ce quelle est ce quelle doit etre”)<sup>27</sup>, виданих 1898 р., із геніальною інтуїцією свого часу заявив про необхідність створення національних кіноархівів для зберігання кінодокументів як історичних джерел та культурного надбання. Обстоюючи концепцію постійного поповнення кіноархівів новими документами за рахунок регулярних надходжень кінозйомок (у т. ч. в якості подарунка) від кінематографістів, Болеслав Матушевський запропонував здійснювати відбір кінодокументів під контролем експертних служб, а також обов'язковий облік і каталогізацію документів, прийнятих до архіву.

Позбавлений ілюзій щодо створення у найближчій перспективі спеціалізованих архівів, автор схилився до думки про те, що “сила інертності занадто велика і саме для того, щоб її зламати, потрібно вжити значних зусиль. Я не плекаю ілюзій щодо швидкого [виконання] мого проекту. Я не уявляю, що академії, музеї, бібліотеки, сховища архівів, міністерство або адміністрація поспішать організуватися, щоб створити колекції документальних хронофотографій. [Проект буде здійснений], але, як завжди, рух його буде важким і повільним”<sup>28</sup>.

Теоретично кіновиробники мали б бути зацікавлені у збереженні своїх творів, і перша особа, яка поклатась на репутацію “архіву”, був Томас Едісон, який з метою захисту своїх авторських прав передав у 1893 р. рухомі зображення до Бібліотеки Конгресу США. Остання ж після прийняття Поправки Таунсенда (The Townsend Amendment, 1912) через брак приміщень і персоналу протягом 1912–1942 рр. спромоглася зібрати лише 30 фільмів, втративши пізніше й сам едісоновський фільм<sup>29</sup>.

Серед сучасників раннього кінематографа, хто першими оцінили кінофіксування повсякденної реальності або історичних подій, мало не одразу стали дослідники антропології. Паризький етнографічний конгрес, скликаний 1900 р., ухвалив рішення про створення при антропологічних музеях архівів для збирання і зберігання кінофільмів. Наочним

прикладом служить успішно реалізований проект фільмотеки, заснованої 1910 р. при Національному музеї Бразилії за ініціативи антрополога, етнографа і публіциста Едгарда Рокетт-Пінту (Edgard Roquette-Pinto)<sup>30</sup>.

Не залишилися осторонь цього процесу великі навчальні заклади, музеї та бібліотеки, які вже на зорі кінематографа почали акумулювати фільми відповідної тематики, переважно наукові (науково-популярні) і навчальні короткометражні, що охоплювали доволі широкий спектр галузей знань. У створеному 1911 р. міському архіві Брюсселя (Бельгія) сформувалася колекція з майже 20-ти кінохронік. Рік по тому подібні збірки організували в музеях Берліна, Брюсселя, Ватикану, Гамбурга, Парижа (Лувр), Праги, в Нью-Йоркській публічній бібліотеці. Колумбійський університет звертається до нещодавно створеної кінокомпанії "Famous Player" із пропозицією зберігати 1 копію кожного з випущених нею фільмів. Значну колекцію кінохронік зібрав К. Е. фон Ган, власник придворної фірми, що здійснювала кіно- і фотозйомки російського імператора Миколи II і членів імператорської родини. У 1913 р. у Росії дискутується законопроект про створення державного сховища кінофільмів, який, щоправда, так і не набув чинності.

Варто відзначити, що всупереч зусиллям із пошуку універсальних та раціональних рішень щодо впорядкування цих колекцій їх не можна назвати кіноархівами в повному розумінні цього слова, позаяк відбір фільмів носив фрагментарний характер, їх було важко, а часом і неможливо відтворити на екрані. Принагідно нагадаємо випадок із французьким поетом Гійомом Аполлінером, який на прохання переглянути фільми у Національній бібліотеці в Парижі отримав категоричну відмову через "відсутність приміщення, де можна було б розмотати рулони плівки"<sup>31</sup>.

Пізніше німецький теоретик і реформатор кіно Герман Гафкер (Hermann Häfker) у своїй праці "Кіно та його вчені" ("Das Kino und die Gebildeten", 1915) висловив міркування щодо завдань та труднощів, з якими зіткнуться майбутні кіноархіви. Сформульовані ним стратегії, в першу чергу щодо збереження кіно, на переконання Томаса Баллхаузена, були надзвичайно просунуті порівняно з тогочасними технічними стандартами<sup>32</sup>.

Щораз виразніші заклики до створення кіноархівів, які лунали від початку ХХ ст., залишалися без належної уваги з боку переважної більшості інтелектуалів і підприємців західноєвропейських країн. До певної міри ця обставина пов'язана з тим, що у "ярмарковий" період кінематографа відзнята картина сприймалася як атракціон, до якого масовий глядач швидко втрачав інтерес, тож у збереженні кінофільму не було ніякого сенсу.

До цього ж додалася проблема зберігання кіноплівки, суть якої полягала в тому, що впроваджена у широкий вжиток Джорджем Істменом 1889 р. плівка з нітроцелюлозною основою здатна до самозаймання

при температурі всього 49°C. Сумнозвісна пожежа 4 травня 1897 р. на Благодійному базарі в Парижі, коли під час кіносеансу живцем згоріли 120 людей, породила думку, багато в чому обґрунтовану, що поводитися з проекційною апаратурою (переважна більшість працювала на ацетиленовому або ефірно-кисневому освітленні) та кіноплівкою не менш ризиковано, ніж із порохом<sup>33</sup>. Своєрідна іронія в тому, що, хоч ризик використання нітроплівки ніколи не зникав, її виробництво (відносно дешеве) було заборонено лише в 1951 р.<sup>34</sup> (схоже, смертельні випадки в кінотеатрах не призвели до обов'язкової її заміни, поки це не стало достатньо вигідним). Загальноновизнано, що 3 чверті фільмів на нітроплівці втрачено назавжди<sup>35</sup>. За даними опитування Бібліотеки Конгресу, наприклад, між 1910 і 1915 рр., кількість збережених кінофільмів у США становить не більше 10%.

Великою мірою давалася взнаки швидка зношуваність плівки. Для кіновиробника, який міг випустити новий фільм з аналогічним невеликим сюжетом, це не було серйозною втратою<sup>36</sup>. Однак повнометражний фільм, у виробництво якого вкладались кошти, співставні з річним оборотом середнього промислового підприємства, вимагав до себе принципово іншого ставлення. Його прокат міг давати прибуток через місяці і навіть роки після першого показу. Враховуючи, що вже на початку ХХ ст. торгівля фільмами набуває міжконтинентальних масштабів (й Україна не була винятком – національні фільми мали попит на міжнародному ринку в 1922–1930 рр.<sup>37</sup>, головними імпортерами фільмів були Франція та Німеччина), саме на кіностудіях і кінобіржах, зайнятих продажем кінопродукції, виникають склади з колекціями кінофільмів. Інша справа, що головним мотивом їх створення залишався принцип комерційної доцільності, керуючись яким кінопромисловці з однаковим успіхом могли не тільки формувати свої фільмофонди (як, наприклад, кінокомпанії “Gaumont” (Франція), “Nordists Films” (Данія), але і знищувати їх (американські компанії переважно утилізували, заощаджуючи площі і гроші). Обтяжуючою обставиною тут виявилися й проблеми, пов'язані з авторським правом.

І все ж, датський досвід став ще одним кроком на шляху утвердження кіноархівів. 1913 р. у м. Копенгагені журналіст щоденної газети “Politiken” Анкер Кіркебі (Anker Kirkeby) заснував Національний архів історичних фільмів та голосів. Анкеру Кіркебі ще у 1911 р. вдалося переконати датського кінорежисера і продюсера, засновника кінокомпанії “Nordists Films” Оле Ольсена (Ole Olsen) у необхідності “відтворювати кінематографічні портрети людей, які було б цікаво зберегти на майбутнє”<sup>38</sup>. Упродовж наступних 25-ти років архівне зібрання, розміщене у приміщенні Королівської бібліотеки, поповнилося майже 100 фільмами, що зафіксували події та “живі” портрети відомих датчан у період 1899–1913 рр.

Чималу роль у розвитку кіноархівної справи відіграла Перша світова війна, яка, в свою чергу, додала нову причину для збереження фільмів. Маємо віддати належне передусім військовим архівам у таких країнах, як Великобританія, Франція та Німеччина. Помітною подією стало заснування 1920 р. у Великобританії Імперського військового музею як центру накопичення та репрезентації артефактів, пов'язаних із Першою світовою війною. У цьому проекті, підтриманому урядом країни ще в розпал воєнних подій, навесні 1917 р., особливе місце відводилося воєнній кінохроніці<sup>39</sup>. Загальні завдання та процедури догляду за кінофільмами, включаючи їх відповідне зберігання, а також створення фільмокопій для забезпечення збереження оригіналів, були сформульовані першим зберігачем музейної кіноколекції Едвардом Фоксеном Купером (Edward Foxen Cooper)<sup>40</sup>.

До найперших кіноархівів варто віднести Російський державний архів кінофотодокументів. Заснований 1926 р. при Архіві жовтневої революції РРФСР на виконання декрету РНК РРФСР “Про передачу Центральному архіву РРФСР негативів фотознімків і кінофільмів, що мають історико-революційний інтерес”, у 1931 р. він був трансформований у самостійну установу – Центральний фотокіноархів РСФСР (від 1941 р. – Центральний державний архів кінофотофонодокументів СРСР)<sup>41</sup>. Створенню архіву передувала проведена у 1918–1919 рр. в Росії націоналізація кінопромисловості, внаслідок якої архівне зібрання поповнилося кінофільмами з кінофабрик і кінофірм Олександра Дранкова, Олександра Ханжонкова, Йосипа Єрмольєва, Олексія Талдикіна, “Пате”, товариств “Русь”, “Екран”, Скобелевського комітету, а також архіву царської родини, реквізованого в Царському Селі. Вже від 1928 р. до архіву з кіноорганізацій стали надходити в середньому по 150–200 фільмів на рік, щоправда, переважно в неупорядкованому стані та без описової документації (монтажних аркушів). Це були фільми виробництва Всеросійського фотокіновідділу, відділів “Совкіно” (що зберігали кінопродукцію попередніх організацій – Петроградського кінокомітету, Петроградського окружного відділення Всеросійського фотокіновідділу тощо), кінокартини вже згадуваних націоналізованих фірм.

Важливою віхою в історії кіноархівів стає рубіж 1920–1930-х років, на який припадає збіг світової економічної кризи зі світовою кризою німого кіно. У цей період, з утвердженням звукового кіно, на кіностудіях повсюдно починають знищуватися негативи і копії німих фільмів. Найбільші втрати припадають на 1927–1931 рр., коли кінострічки (створені у 1896–1930 рр.) тоннами були розплавлені через вміст у них срібла або просто закопувалися у землю як промислове сміття тільки тому, що вони, як зазначає директор Шведського кіноінституту Анна-Лена Вібум (Anna-Lena Wibom), більше не мали ніякої комерційної цінності.<sup>42</sup> Оцінюючи руйнівні наслідки такого “безжалісного знищен-



ня людської спадщини”, Раймон Борд доречно порівнює їх “зі спаленням Олександрійської бібліотеки”<sup>43</sup>.

Утім, роки найбільших втрат стали головним контекстоутворюючим фактом, що спонукав багатьох знавців і любителів кінематографа до переосмислення і розуміння першочергової важливості порятунку спадщини “великого німого”, в якому ключова роль відводилася спеціалізованим інституціям – кіноархівам.

І справді, у Швеції навесні 1933 р. створено “Svenska Filmsamfundet” (Шведське кінотовариство), засновником і власником якого виступили члени Стокгольмського кіноклубу на чолі з їхнім ідейним натхненником, кінокритиком і кінознавцем Бенгтом Ідестамом-Альмквістом (Bengt Idestam-Almquist), краще знаним за псевдонімом Робін Гуд). Розуміння неминучого зникнення національного надбання “німого” кінематографа спонукало членів товариства до заснування кіноархіву 1 жовтня 1933 р. У 1938 р. кіноархів, який до цього містився по вул. Vasagatan (центр м. Стокгольма), отримав нове приміщення, придбане кінотовариством у Національного музею науки і техніки. 2 роки потому установа отримала незалежний від кінотовариства статус і змінила назву на “Filmhistoriska samlingarna” (Історичні колекції фільмів), а колишній студент Ейнар Лоріцен (Einar Lauritzen), який від початку займався організацією цих колекцій, став першим їхнім куратором.

Швеція лише на півроку випередила Німеччину. 18 грудня 1933 р. Йозеф Геббельс, рейхсміністр народної освіти і пропаганди, видав наказ про заборону знищення або вивезення будь-яких фільмів чи іншої кінопродукції без дозволу Кінопалати Рейху (Reichsfilmkammer) – організації, покликаної регулювати кіноіндустрію. Іншим його наказом 14 липня 1934 р. у Берліні було засновано Рейхсфільмархів (Reichsfilmarchiv), урочисте відкриття якого відбулося 4 лютого 1935 р. у присутності Адольфа Гітлера<sup>44</sup>. Вже в квітні місяці цього ж року архів відвідали 300 зарубіжних делегатів Міжнародного кінематографічного конгресу, організованого відомством Йозефа Геббельса<sup>45</sup>. Примітно, що на 9-й секції конгресу було прийнято резолюцію (її текст дуже подібний до того, що викладено у Рекомендаціях ЮНЕСКО про охорону та збереження рухливих зображень, 1980), яка закликала всі держави створювати кіноархіви з метою забезпечення збереження фільмів, а виробників – безкоштовно передавати їх до архівів<sup>46</sup>.

Примітно, під час перших відвідин Берліна в рамках європейського відрядження (про це йтиметься нижче) подружжя Ебботтів були вражені “великим і добре організованим архівом, у т. ч. міжнародним охопленням його колекції”<sup>47</sup>. На їх превеликий подив, вони отримали повний доступ до всіх запитуваних матеріалів, у т. ч. до “німецьких фільмів, створених за тодішнього режиму, чи, навпаки, єврейськими продюсерами, акторами”. Зауважимо, що зібрання Рейхсфільмархіву в

основному використовувалися трьома великими групами: представниками кіноіндустрії, владою рейху та партійними чиновниками, слухачами університетів та кіноінститутів. Значна заслуга в цьому належить Френку Хенселю, очільнику архіву (1935–1937), за плечима якого був досвід створення пропагандистських фільмів для націонал-соціалістичної партії. У подальшому, користуючись незаперечним авторитетом у міжнародній архівній спільноті, Френк Хенсель спричинився до створення міжнародної професійної організації FIAF.

У травні 1935 р. за підтримки гранту Фонду Рокфеллера та фінансової допомоги Джона Хей Уїтні (John Hay Whitney)<sup>48</sup> при Музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern Art, MoMA) у Нью-Йорку відкрито Бібліотеку фільмів (the Film Library), щоб “збирати колекцію кінофільмів, здатну проілюструвати найважливіші віхи – як з історичного, так і художнього поглядів, – у розвитку кінематографу з моменту його виникнення, і зробити цю колекцію доступною для учнів шкіл, коледжів, працівників музеїв та інших навчальних закладів, установивши для них помірну плату за вхід”<sup>49</sup>. Куратором кінобібліотеки була покликана Ірис Баррі (1895–1969) – відома на той час кінокритик (її книга “Let’s Go to the Pictures”, 1926, стала викладом філософських ідей авторки про історію, естетику і потенціал фільму). Ірис Баррі відразу ж вирушила до Голлівуду, щоб заручитися підтримкою провідних діячів кіноіндустрії, які погодилися передати копії своїх фільмів, коли впевнились у відсутності будь-якої комерційної конкуренції з боку кіноархіву (студії таким чином забезпечували збереження своїх фільмів без витрат на зберігання). Тож архівна колекція поповнилася надходженнями від таких студій, як “Paramount Pictures Corporation”, “Twentieth Century Fox Film”, “Warner Brothers”, комедійного кіноактора Гарольда Ллойда (Harold Lloyd), кінопродюсерів Семюела Голдвіна (Samuel Goldwyn) та Волта Діснея (Walt Disney)<sup>50</sup>. У 1936 р. спільно з “Paramount Pictures Corporation” і “Metro-Goldwyn-Mayer” було розроблено угоду (яку підписали найбільші студії) про надання кіноархіву права робити за власний рахунок копії з негативів фільмів із наступним їх використанням як у стінах музею, так і за його межами, але винятково з навчальною метою. Це був безпрецедентний крок – вперше продюсери Голлівуду пішли на безкоштовний показ своїх фільмів.

Влітку 1936 р. невтомні Ірис Баррі та Джон Ебботт (John Abbott, директор кіноархіву і чоловік Ірис) продовжили збиральницьку роботу в Європі, відвідавши Лондон, Париж, Ганновер, Берлін, Варшаву, Москву, Ленінград та Стокгольм для налагодження ділових контактів із європейськими колегами<sup>51</sup>. В результаті підписаних Ірис Баррі з архівами низки угод про обмін копіями фільмів було придбано багато європейських класичних “німих” (кінострічки Луї Люм’єра, Фердинанда Зекки і Емілія Коля) та авангардних кінокартин (роботи Марселя

Дюшана, Рене Клера та ін.), більшість з яких не були відомі американській публіці. Як відомо, невдовзі після повернення Ірис Баррі та Джона Ебботта до Нью-Йорку кіноархів отримав з Рейхсфільмархіву 29 копій німецької кінокласики.

Восени 1939 р. МоМА переїхав у нове приміщення на 53-й вулиці Нью-Йорка і організував першу в історії США виставку кіно, відкриття якої ознаменувалося показом кінопрограм “Жорж Мельєс: чарівник і родоначальник кіно” і “Неігрове кіно: від голого факту до документалістики”.

Услід за МоМА у липні 1935 р. при Британському інституті кіно (BFI) постала Національна бібліотека фільмів (National Film Library, NFL)<sup>52</sup>. Її засновником і першим куратором став Ернест Ліндгрєн (1910–1973), один із найвпливовіших піонерів кіноархівної справи, який очолював установу до своєї смерті. Органічно поєднуючи в своїй особі талант дослідника та організаційне обдарування, Ернест Ліндгрєн перетворив невелику колекцію на “національне сховище фільмів неперехідної цінності”, розбудувавши архівну інфраструктуру, здатну гарантувати довгострокове зберігання фільмів, яка стала моделлю для інших кіноархівів, запропонувавши низку стандартів у царині збереженості (революційний “тест на штучне старіння” для визначення ймовірності розпаду нітроплівки; програма дублювання кінофільмів на ацетатну (безпечну) плівку) та правила каталогізації кіно спадщини). Його гострі багаторічні дискусії з Анрі Ланглуа навколо питання про те, що є пріоритетним – забезпечення збереженості чи доступ до фільмів<sup>53</sup>, стали центральними в історії кіноархівування.

2 вересня 1936 р. постала Французька синематека (Cinémathèque française), заснована режисером-документалістом Жоржем Франжю (Georges Franju) та вже згадуваним Анрі Ланглуа. Головним завданням синематеки визначила збирання і зберігання фільмів, що мають художнє та історичне значення. Не минуло й трьох місяців, як архівні фонди вже нараховували понад тисячу кінострічок, основу яких склали фільми піонера кінематографа Жоржа Мельєса та французької кіностудії “Альбатрос” (Société des Films Albatros, 1922), заснованої російськими емігрантами. Один з її співвласників, уродженець Одеси, Олександр Каменка передав синематеці весь архів кіностудії разом із документами, пов’язаними з випуском фільмів. У відповідь Анрі Ланглуа запросив Олександра Каменку на роботу до синематеки, де їхня співпраця продовжувалася до смерті останнього (1969). Яскравим прикладом його таланту переконання став той факт, що один із керівників кіностудії “Пате” (Pathé) Андре Лапорт (Andre Laport) надав Анрі Ланглуа фінансову допомогу в 5 тис. франків. Це дозволило останньому активізувати купівлю фільмів. Крім того, кінопродюсер передав синематеці щотижневі випуски хроніки “Пате”, а для їх зберігання надав склад кіностудії.

Напередодні Другої світової війни в стінах дітища Анрі Ланглуа зберігалася найбільша у світі колекція фільмів, які отримували друге життя завдяки налагодженій якійсній реставрації. Накопичивши достатній фонд копій, Анрі Ланглуа вдався до організації обміну ними із зарубіжними кіноархівами, і в першу чергу – з Нью-Йоркською бібліотекою фільмів.

Варто було очікувати, що названі кіноархіви, для яких обмін копіями кінофільмів (як і інформацією, пов'язаною з ними) став абсолютною умовою їхнього розвитку, заявлять про необхідність постійного і офіційно визнаного міжнародного зв'язку, що й сталося, зрештою, на початку 1938 р. На першій зустрічі представників кіноархівів (MoMA, BFI, Cinémathèque française, Reichsfilmarchiv), яка відбулася у травні 1938 р., обговорювалися умови створення міжнародної федерації кіноархівів<sup>54</sup>. Уже 17 червня в резиденції прем'єр-міністра Франції (Париж) представники 4-х архівів-співзасновників підписали Угоду про Міжнародну федерацію кіноархівів, відому як FIAF (аббревіатура утворена ініціалами назви організації французькою мовою, *Fédération Internationale des Archives du Film*). У грудні цього ж року в Парижі було відкрито офіс FIAF по вул. Rue de Montpensier, 2. Перший Конгрес FIAF відбувся рік по тому, 23–26 липня 1939 р., у новій будівлі MoMA (Нью-Йорк) за участю представників співзасновників та кількох делегатів від інших країн. Поцінуючи непересічний внесок Френка Хензеля, його обирають першим президентом, незважаючи на те, що останній на той час вже не був очільником Рейхсфільмархіву, однак все ще продовжував представляти архів на міжнародній арені. Обрані були також Джон Ебботт – голова; Анрі Ланглуа – генеральний секретар; Олвен Воган (Olwen Vaughan)<sup>55</sup> – скарбник. З початком Другої світової війни співробітництво між членами FIAF було припинено.

Нарешті розглянемо ситуацію з Україною. Заснування вітчизняного кіноархіву збігається в часі зі створенням перших (і найбільших на сьогодні) кіноархівів Європи і США, що в свою чергу засвідчує синхронність світової та національної практик із цілеспрямованого збереження та примноження кінематографічної спадщини. Втім, якщо передумови появи кіноархівів у Європі та Україні були однакові, то чинники їх організаційного оформлення демонструють досить істотні відмінності. Так, на Заході загалом (і нацистська Німеччина не стала винятком) постання кіноархівів є результатом прямої ініціативи і самовідданої праці ентузіастів, непересічних особистостей, які зрештою знаходили відгук і підтримку як у меценатів, так і з боку державних органів. Натомість в Україні ситуація є виразно відмінною. Не вдаючись у докладну історичну ретроспективу, яка варта окремої розмови, зауважимо, що ідея створення архіву постала невинно. Ще наприкінці 1928 р. музейними працівниками було ініційовано проект створення

Всеукраїнського кіномузею в Києві як “окремого музею, або підвідділу історико-побутового відділу Всеукраїнського історичного музею”<sup>56</sup>. Однак годі було сподіватися на його реалізацію, зважаючи на тогочасну “гостру дискусію за збереження автономії української кінематографії по відношенню до союзного центру”<sup>57</sup>.

Натомість своєрідна альтернатива “народилася” в архівному середовищі на початку 1930-х років, щойно вийшла постанова ВУЦВК і РНК УСРР “Про Єдиний державний архівний фонд УСРР” (1930), згідно з якою до складу ЄДАФу вперше були включені кіно- та фотодокументи, “що відклалися на території УСРР і мали історико-революційне значення”<sup>58</sup>. Як бачимо, склад ЄДАФу був обмежений лише документальними кінозйомками, тоді як науково-популярних фільмів, художньої та наукової, а, тим більше, дореволюційної кінематографії постанова не торкалася. Тож не дивно, що згодом було втрачено багато цінних документів. Цим же почасти пояснюють витоки успадкованої з часів СРСР практики роздільного зберігання ігрових і неігрових фільмів (невластивої зарубіжним кіноархівам).

Але повернімося до архіву, ідея створення якого обговорювалася на засіданнях робочої колегії Центрального архівного управління УСРР (далі – ЦАУ) у червні та листопаді 1931 р. У листопаді 1931 р. у поданому на розгляд ВУЦВК і РНК УСРР проекті постанови “Про перебудову структури апарату ЦАУ УСРР та затвердження мережі архівних установ республіки” передбачалося створення спеціального архіву “для концентрації фото- і кінодокументів історичного значення”<sup>59</sup>. Наступним кроком стало прийняття 20 червня 1932 р. постанови ВУЦВК і РНК УСРР “Про Центральну архівну управу УСРР, її місцеві органи та установи, що є при ній та при її місцевих органах”, якою передбачалося створення Всеукраїнського центрального фотокіноархіву в м. Києві<sup>60</sup>.

Вочевидь, неабияку роль у створенні архіву відіграло наслідування російського взірця – вже згадуваного нами Російського державного архіву кінофотодокументів, що й не дивно, зважаючи на те, що заснування і перші кроки діяльності архіву відбувалися на тлі монополізації науки та культури, коли радянською владою повсюдно нав’язувалися типові організаційні моделі, а спрямованість та практична реалізація завдань кіноархіву супроводжувалися надмірною заполітизованістю, яка беззастережно впливала на визначення джерел комплектування, об’єктів архівування, їх тематику і характер.

Хоча датою заснування архіву вважається 1932 р., реальна робота розпочалася лише у 1934 р. із призначенням першого директора – ним став Петро Маринчук. Тут спостерігаємо ще одну тенденцію, яка вплинула на динаміку розвитку національного кіноархіву. На відміну від Заходу, де біля витоків кіноархівів, як ми вже згадували, стояли непересічні особистості зі “світу кіно” і відігравали потужну роль у

процесі інституціоналізації цих установ (згадаймо, приміром, Ернеста Ліндгрена, який очолив кінобібліотеку з мізерним бюджетом і штатом із двох осіб), в Україні становлення архіву відбувалося в контексті формування сталінського тоталітарного режиму, коли призначення та переміщення керівних кадрів здійснювалися за номенклатурним принципом. Тож годі відшукати в біографіях перших керманічів архіву бодай найменшу дотичність до кінематографа або хоча б обізнаність з архівною практикою загалом. Негативні наслідки цієї тенденції простежуються, зокрема, в “директорській” лихоманці: лише за чотири роки змінилося чотири очільники архіву: Петро Маринчук (1934–1936); Семен Прийменко (1936–1937); Наум Лібман (1937–1938); Панас Безуглий (1938–1942).

На додачу незадовільний стан матеріальної бази, зокрема, брак вільних приміщень (архів тіснився в кількох кімнатах Всеукраїнського військово-історичного архіву в Українському історико-культурному заповіднику “Музейне містечко”<sup>61</sup>) стримував роботу з комплектування. Збирання кінодокументів було започатковано лише у 1939 р., коли працівники кіновідділу провели роботи з виявлення й обліку кінофільмів на вітчизняних кінофабриках і кіностудіях, а також інструктування цих установ щодо правил зберігання кінопродукції. Перші 50,5 тис. метрів кіноплівки про будівництво Дніпрогесу надійшли до архіву тільки 1940 р. Це надходження зумовило появу таких видів робіт, як перегляд кінодокументів, їх розшифрування і систематизація. Щоправда, перевіряння технічного стану кіноплівки вимагало наявності у архівістів певних знань і навичок. Цю проблему намагалися розв’язати через відрядження співробітників архіву на навчання до московських закладів – зокрема, на Київську кінофабрику і до Центрального державного архіву кінофотофонодокументів СРСР (м. Москва).

Вже в 1941 р. інспекторською групою передбачалося обстежити Одеську і Київську кінофабрики, “Союзкінохроніку” в Києві, 16 обласних кінопрокатних контор. Та цій роботі було покладено край з початком німецько-радянської війни.

Міркуючи про період створення та перші, довоєнні, роки функціонування вітчизняного кіноархіву, мимоволі доходимо висновку, що установі, порівняно з її зарубіжними аналогами, фатально бракувало 3-х складників: людських ресурсів (насамперед, яскравих особистостей), підтримки громадськістю та фінансового забезпечення).

Тим характерніше, що всупереч об’єктивним історичним труднощам у передвоєнні роки відбулося конституювання архіву, який став другим у СРСР (після Російського державного архіву кінофотодокументів), єдиним в Україні та одним із перших у світі спеціалізованих архівів; архівістам вдалося налагодити роботу зі збирання документів, унормувати їх описування та опрацювання. Залишається тільки диву-

ватися, як люди без спеціальної освіти і досвіду роботи з кінодокументами змогли впоратися з такими завданнями.

Узагальнюючи наші спостереження за передумовами виникнення і процесом становлення перших кіноархівів, відзначимо низку спільних рис. По-перше, потреба національних держав у таких спеціалізованих інституціях формувалася повільно й логічно, впливаючи із загального соціокультурного контексту. По-друге, імперативи для цих нових архівів включали в себе нагальну потребу порятунку від знищення комерційно “нікчемних” “німих” фільмів, усвідомлення і стратегію використання їх освітнього потенціалу та визнання екранної форми мистецтва. По-третє, незважаючи на всі політичні та соціально-економічні чинники, які підготували ґрунт для появи кіноархівів, в епіцентрі їх генези та розвитку були представники інтелектуальної еліти, доля яких тією чи іншою мірою пов’язувалася з тогочасним кінематографом (за виключенням архівів “радянського взірця”).

Очевидно і те, що перші осередки зберігання кінематографічної спадщини мали різне походження, мотивацію, відмінні організаційні форми (могли бути як автономними установами, так і структурними підрозділами існуючих бібліотек, музеїв чи навчальних закладів), джерела фінансування (від приватних пожертвувань – до державного фінансування) і навіть назви. Погодимось з Пенелопою Х’юстон у тому, що до середини 1930-х років не було нічого, що правильно б було назвати архівом, і в перші дні, можливо, були певні сумніви щодо того, чи варто такі осередки називати архівом<sup>62</sup>. Зрештою, Ернест Ліндгрєн ще у 1948 р. заявляв: “слово “архів” звучить смертоносним звуком у світі кінематографа, який настільки молодий і життєвий, і динамічний, що прагне до майбутнього та нетерплячий до минулого”<sup>63</sup>. А втім через 8 років очолювана ним кінобібліотека була перейменована в Національний кіноархів (National Film Archive, NFA). Звертаючи увагу на цю обставину, Пенелопа Х’юстон доволі доречно відзначила: “щоб підтримувати часто нестійкі та складні відносини з кіноіндустрією, архіви повинні були продемонструвати свою відстань від мотиву прибутку [...] вони вибрали назву, яка пропонувала солідність і зберігання”<sup>64</sup>.

Викладене вище переконує, що проблеми термінології, типології кіноархівів, відтворення з найбільшою повнотою цілісної панорами руху за збереження кінематографічної спадщини виразно окреслюють перспективи подальших досліджень у царині історії кіноархівів, досвід яких, безумовно, є корисним і вартим розгляду.

---

<sup>1</sup> Frick Caroline J. Restoration Nation: Motion Picture Archives and “American” Film Heritage. URL: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/frickd15921/frickd15921.pdf> (дата звернення: 07. 08. 2017).

<sup>2</sup> Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. Paris: UNESCO, 1981. URL: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13139&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (дата звернення: 07. 08. 2017).

<sup>3</sup> *Round Richard*. A Passion for Film: Henri Langlois and the Cinematheque Francaise. New York, 1983. 218 p.; Glent Myren, Langlois Grges P. Henri Langlois: First Citizen of Cinema. [French edition: Henri Langlois, premier citoyen du cinema]. New York, 1995. 357 p.

<sup>4</sup> *Borde Raymond*. Les cinémathèques. Paris, 1984. 257 p.

<sup>5</sup> *Enticknap Leo*. Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate? URL: <https://cinema.usc.edu/assets/054/10924.pdf>. (дата звернення: 11. 08. 2017).

<sup>6</sup> *Slide Anthony*. Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States. Jefferson, N.C.: McFarland, 1992. 228 p.

<sup>7</sup> *Houston Penelope*. Keepers of the frame: the film archives. London, 1994. 179 p.

<sup>8</sup> *Bottomor Stephen*. "The collection of rubbish". Animatographs, archives and arguments: London, 1896-97//Film History. 1995. Vol. 7. P. 291–297.

<sup>9</sup> *McGreevey Tom, Yeck Joanne L*. Our Movie Heritage. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997. 184 p.

<sup>10</sup> *Kula Sam*. History and Organisation of moving images archives//The archival appraisal of moving images: a RAMP study with guidelines. Paris: UNESCO, 1983. P. 5–18; *Kula Sam*. Film Archives at the Centenary of Film//Archivaria. 1995. Vol. 40. P. 210–225.

<sup>11</sup> Див.: Museum International (Cinema museums and archive). 1994. Vol XLVI. № 4. 64 p.

<sup>12</sup> *Gracy Karen F*. Film preservation: competing definitions of value, use and practice. Chicago, Society of American Archivists, 2007. 287 p.; *Gracy Karen F*. Moving Image Preservation and Cultural Capital//Library Trends. 2007. Vol. 56. P. 183–197; *Gracy Karen F*. Moving Image Preservation Work. The Evolution and Integration of Moving Image Preservation Work into Cultural Heritage Institutions//Information & Culture. 2013. Vol. 48. P. 368–389.

<sup>13</sup> *Smither Roger and Catherine A. Surowiec (ed)*. This film is dangerous: a celebration of nitrate film. Brussels, FIAF, 2002. 720 p.

<sup>14</sup> *Fossati Giovanni*. From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam, 2009. 320 p.

<sup>15</sup> *Frick Caroline*. Saving cinema: the politics of preservation. New York: Oxford University Press, 2011. 232 p.

<sup>16</sup> *Jones Janna*. The Past is a Moving Picture: Preserving the Twentieth Century on Film. Gainesville: University of Florida Press, 2012. 212 p.

<sup>17</sup> *Ballhausen Thomas*. On the History and Function of Film Archives. URL: <http://efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf>. (дата звернення: 07. 08. 2017).

<sup>18</sup> Див.: Lameris Bregt. Film museum practice and film historiography. The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946–2000). Amsterdam, 2017. 245 p.; *Éric Le Roy*. Cinémathèques et archives du film. Paris: Armand Colin, 2013. 216 p.

<sup>19</sup> *Смельянова Т*. Невідомі сторінки історії Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного//Архіви України.



2008. № 1–2. С. 59–65; *Її ж.* Цій людині в житті поталанило (до 95-річчя Г. С. Пшеничного)//Архіви України. 2009. № 1–2. С. 209–220; *Її ж.* Глибокий слід на архівній ниві (до 85-річчя від дня народження Олени Миколаївни Базанової)//Архіви України. 2010. № 1. С. 193–201; *Її ж.* Пам'яті Ніни Миколаївни Слончак//Студії з архів. справи та документознавства. 2011. Т. 19. С. 121–123.

<sup>20</sup> *І Цзя.* Історія розвитку кіноархіву Китаю (China film archive)//Вісник ХДАК. 2015. Вип. 47. С. 185–192; *Її ж.* Кинодокумент в соціокомунікаційній середі КНР: організаційно-функціональний аспект: монографія. Харків, 2016. 192 с.

<sup>21</sup> *Прокопенко Л. С., Крюкова Л. І.* Основні напрями діяльності Міжнародної федерації кіноархівів//Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2008. № 4. С. 39–54.

<sup>22</sup> *Слончак Н.* Документальний кінофонд ВУФКУ зберігається у ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного//Мистецькі обрії 2001–2002: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика/Академія мистецтв України/гол. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: КНВМП “СИМВОЛ-Т”, 2003. С. 612–614.

<sup>23</sup> *Росляк Р.* До питання про збереження кінематографічної спадщини в Україні (1920-і–1941 рр.)//Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Збірка наукових праць/відп. ред. Г. В. Боряк; упоряд.: В. В. Томазов, І. К. Хромова. Київ: НАН України, Інститут історії України, 2013. Число 22–23. С. 26–35.

<sup>24</sup> *Зашикільняк Л.* Замітки про сучасну українську історіографію//Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2009. Вип. 15(1). С. 25.

<sup>25</sup> *Козленко І.* Кіноархів: економіка пам'яті. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/7/> (дата звернення: 09. 08. 2017); *Його ж.* Кіно і німці: як Україна нехтує кіноспадщиною. URL: [https://ukr.lb.ua/culture/2015/12/03/322505\\_kino\\_i\\_nimtsi\\_yak\\_ukraina\\_nehtuie.html](https://ukr.lb.ua/culture/2015/12/03/322505_kino_i_nimtsi_yak_ukraina_nehtuie.html) (дата звернення: 09. 08. 2017).

<sup>26</sup> Без архівування “кіна не буде”//Deutsche Welle. URL: <http://www.dw.com/uk/> (дата звернення: 09. 08. 2017).

<sup>27</sup> *Matuszewski Boleslaw.* Une Nouvelle Source de l'Histoire [folleto]. Paris, 1898. URL: <https://archive.org/details/unenouvellesour00matu> (дата звернення: 08. 08. 2017); *Matuszewski Boleslaw.* La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être. Paris: Impr. Noizette et Cie, 1898, 88 p. [Reimprimido en facsímile en: Mazaracki Magdalena (ed.)/ URL: <https://1895.revues.org/301> (дата звернення: 08. 08. 2017).

<sup>28</sup> *Матушевський Болеслав.* Живая фотография: чем она является и чем она должна стать. URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/127-161.pdf> (дата звернення: 08. 08. 2017).

<sup>29</sup> *Bruge Henson.* Iris Barry: American Film Archive Pioneer. URL: [https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/78250/henson\\_iris.pdf?sequence=2](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/78250/henson_iris.pdf?sequence=2) (дата звернення: 21. 08. 2017).

<sup>30</sup> Призначений 1926 р. на посаду директора Національного музею, Едгард Рокет-Пінту зумів організувати там найбільшу в Бразилії колекцію наукових фільмів.

<sup>31</sup> *Smither Roger.* This film is dangerous... P. 93.

<sup>32</sup> *Ballhausen Thomas.* On the History and Function... P. 2.

<sup>33</sup> У переліку відомих пожеж – подія у кінотеатрі Laurier Palace в Монреалі (Канада) 9 січня 1927 р., коли невеликий вогонь у проєкційній будці викликав паніку, внаслідок якої загинули 77 осіб віком від 4 до 18 років. Ця пожежа призвела до заборони, що тривала в м. Квебеці до 1967 р., відвідувати кінотеатр дітям до 16 років.

<sup>34</sup> Компанія Eastman Kodak почала поетапне знищення нітроплівки в 1948 р., повністю припинивши її виробництво в 1952 р., хоч більшість джерел останнім роком виробництва називають 1951 р. Останню дату також вказано в праці: *Pescetelli Marco. The Art of Not Forgetting: Towards a Practical Hermeneutics of Film Restoration.* University College London 2010. P. 34.

<sup>35</sup> *Mayor Federico. Appeal for the Safeguarding of the International Cinematic Heritage, Memory of the Twentieth Century//Museum International.* 1994. Vol XLVI. № 4. P. 4.

<sup>36</sup> Така ситуація тривала до 1915 р., коли майже закінчилася епоха короткометражного фільму.

<sup>37</sup> *Брюховецька Л.* Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ// Кінотеатр. 2012. № 2.

<sup>38</sup> *Krohn Esben.* Det første Filmarkiv / The First Film Archive. URL: [https://www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/language/en/info/p17\\_](https://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/language/en/info/p17_) (дата звернення: 22. 08. 2017).

<sup>39</sup> Серед перших надходжень до колекції – документальний фільм “Битва на Соммі” (1916), включений до реєстру ЮНЕСКО “Пам’ять світу”.

<sup>40</sup> *Roger Smither* Legal and etnical aspects of asses to the The Imperial War Museum’s Film and Video Archive. URL:[http://www.cnc-aff.fr/internet\\_cnc/Internet/ARemplir/Docs/Smither\\_en.pdf](http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/Docs/Smither_en.pdf) (дата звернення: 09. 08. 2017).

<sup>41</sup> *Пшеничний Г.* Досягнення Центрального фото-фоно-кіноархіву//Науково-інформаційний бюлетень. 1948. № 2. С. 19.

<sup>42</sup> 50 ans d’Ahchive du Film (1938–1988). Bruxelles: FIAF, 1988. P. 26.

<sup>43</sup> *Borde Raymond.* Les cinémathèques... P. 78.

<sup>44</sup> Рейхсфільмархів функціонував до 1945 р.

<sup>45</sup> Конгрес зібрав 1000 делегатів від 24 національних кінокомпаній, хоча багато країн бойкотували захід з політичних мотивів.

<sup>46</sup> *Dupin Christophe.* First Tango in Paris: The Birth of FIAF, 1936–1938. URL: <http://docshare02.docshare.tips/files/27195/271956538.pdf> (дата звернення: 29. 08. 2017).

<sup>47</sup> *Dupin Christophe.* First Tango in Paris: The Birth of FIAF, 1936–1938. URL: <http://docshare02.docshare.tips/files/27195/271956538.pdf> (дата звернення: 29. 08. 2017).

<sup>48</sup> Розмір гранту Фонду Рокфеллера складав 100 тис. доларів. Сума внеску Уїтні, члена опікунської ради МоМА, складала 60 тис. доларів.

<sup>49</sup> *Bandy Mary Len.* The movies at MOMA: the first cinema museum in the United States//Museum International. 1994. Vol. XLVI. № 4. P. 26.

<sup>50</sup> У результаті домовленостей між кіновиробниками та Ірис Баррі, які практикуються до цього часу, фільми надходили на зберігання до архіву, а студія зберігала право власності на них. За архівом було закріплено право на розповсюдження фільмів у навчальних закладах та виготовлення копій для збереження і навчання. Приватним колекціонерам, які передавали свої фільми, надавалися їх копії.

<sup>51</sup> Роберт Сіттон, автор бібліографічного дослідження “Леді в темряві: Ірис Баррі та мистецтво кіно” (“*Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film*”), в одному із своїх інтерв’ю припускає, що Ірис працювала на уряд США: під час закордонної подорожі 1936 р. із метою пошуків фільмів для МоМА виконувала завдання Державного департаменту – відслідковувала, яким чином Німеччина використовує фільми в своїх мобілізаційних зусиллях.

<sup>52</sup> За свою багаторічну історію архів неодноразово змінював назву: Національний кіноархів, NFA (1955–1992), Національний архів кіно і телебачення, NFTVA (1993–2006), з 2006 р. – Національний архів, BFI.

<sup>53</sup> На першій післявоєнній конференції FIAF у 1948 р. Ліндгрєн заявив: “Наше найперше завдання – зберегти фільм”. “Ні – відповів Ланглюа, – наше головне завдання – розвивати кінокультуру”.

<sup>54</sup> Така зустріч відбулася у травні 1938 р. на відкритті виставки “Три століття американського мистецтва”, організованій МоМА в Парижі.

<sup>55</sup> Олен Воган, як секретар BFI, який займався міжнародними зв’язками установи, представляв її в FIAF.

<sup>56</sup> Росляк Р. Вказ. праця. С. 30.

<sup>57</sup> Там само. С. 32.

<sup>58</sup> ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). Ф. 14. Оп. 1. Спр. 1290. Арк. 32.

<sup>59</sup> Там само. Спр. 1578. Арк. 97.

<sup>60</sup> Там само. Спр. 1284. Арк. 36.

<sup>61</sup> Там само. Спр. 1827. Арк. 108.

<sup>62</sup> *Houston Penelope*. Keepers of the frame...P. 2, 3.

<sup>63</sup> *Lindgren Ernest*. The importance of film archives/Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology Hardcover. – March 26, 2014. P. 529.

<sup>64</sup> *Houston Penelope*. Keepers of the frame...P. 3.

The article examines the conditions of the emergence and development of the first cinema archives in the world. The anthropological aspect of this process is presented by the emphasis on the role, played by pioneers in the field of archiving of cinema. An attempt was made to observe the common and distinctive features of the development of domestic and foreign cinema archives.

**Key words:** the cinema archives; the cinematic heritage; the cinema archiving.