

## КИНОТЕКСТОЛОГИЯ

### Опыт классификации

Текстология имеет двойную функцию: подготовка текста для издания и изучение истории создания текста, его бытования в культуре для понимания авторской логики и позднейшей рецепции (это более широкое толкование возникает из тесной связи с археографией и источниковедением, не раз отмечавшейся академиком С. О. Шмидтом<sup>1</sup>). В этом смысле текстология является необходимым стержнем, на который могут нанизываться другие аспекты изучения текста: исторический, теоретический, культурологический.

Разнообразие текстологических проблем в кино было описано в выступлении Н. И. Клеймана «Реконструкция фильма: текст и контекст»<sup>2</sup> (1991) и в материалах Международной конференции «Сохранение и реконструкция киноклассики» в Музее кино<sup>3</sup> (1995). Позднее Н. Друбек-Майер и Н. А. Изволов выдвинули заявку на концепцию комментированного DVD-издания<sup>4</sup> (2005), а Я. Л. Бутовский указал на недостаточное внимание к характеристикам изображения в видеоизданиях, что чревато искажениями в исследовательских концепциях<sup>5</sup> (2006),—этот вопрос, рассматривавшийся и Клейманом, напоминает о существовании двух «плоскостей» в кинотекстологии: помимо «горизонтالي» монтажного ряда, есть и «вертикаль» видеоряда (цветовая гамма, передача световых эффектов, полнота площади кадра, etc.).

Цель настоящего текста—обозначить основные текстологические группы отечественных звуковых фильмов. Немые фильмы (а также немые варианты звуковых фильмов—особый «пограничный» случай) не будут затронуты по ряду причин: общие проблемы, с ними связанные, достаточно хорошо известны и теснее связаны с международной практикой (в силу более широкого экспорта и импорта в те годы), но при этом специфичны по сравнению с позднейшими фильмами (надписи, скорость проекции, вирирование и тонирование, музыкальное сопровождение).

Так как одной из основных целей текстологической работы является издание текста, следует оговориться, что в отношении кинофильмов «издание» подразумевает под собой любое обнаружение: в кинозале, по телевидению, на видео. Безусловно, в отношении качественных характеристик изображения, а также изначально предусматривавшегося способа восприятия произведения, видеоиздание является лишь паллиативом, хотя справочный (в т.ч. текстологический) аппарат, наоборот, удобнее представить на видеоносителе.

Очевидно, что о повторном выпуске в прокат текстологически выверенных копий старых кинофильмов в России, к сожалению, не может быть и речи по коммерческим причинам (что, впрочем, не должно сводить вопрос на «нет» в принципе). Поэтому в отношении гипотетического итога текстологической работы логично, в первую очередь, ориентироваться на видеоиздания, тем более что в минувшем 2010 году и в России, наконец,

произошло заметное событие—открылась видеосерия «Кино Academia» (издатель—«Ruscico»), официально выходящая под редакцией авторитетного киноведа Н.А.Изволова. Правда, еще Б.В.Томашевский в своей классической работе «Писатель и книга» отмечал, что «задача критики текста состоит не в том, чтобы *выбрать* текст, а в том, чтобы его *доказать*»<sup>6</sup>, а в серии «Кино Academia» предпринят ряд текстологических решений, оставленных без объяснения, но в данном случае это оправдано редакторскими принципами, сосредоточенными на других разделах комментария.

В целом же ситуация с выпуском российского кино на DVD напоминает начало прошлого века и «издателей-капиталистов», описанных Б.М.Эйхенбаумом в другой классической работе, «Основах текстологии»: «<. . .> издания классиков были для них большею частью предметом легкой и быстрой наживы—и им был совершенно безразличен вопрос о доброкачественности текста»<sup>7</sup>; а «<. . .> сочинения каждого писателя были собственностью того или другого издателя»<sup>8</sup>—и сейчас финансово-юридическая, в отличие от морально-этической, сторона действующего авторского права не способствует ни распространению кинонаследия, ни удобству текстологической работы.

Тем не менее, в результате на дисках воспроизводятся, как правило, те или иные исторически сложившиеся редакции, что по-своему удачно: в отличие от книгоиздательской практики, при механическом воспроизведении видеoinформации практически невозможно появление новых ошибок.

Правда, определенные проблемы связаны с компьютерной реставрацией, осуществляемой некоторыми издательствами. Кроме того, что обработка фильтрами (например, стабилизация кадра) может сделать визуальный ряд менее естественным, удивление вызывают наложение звуковых шумов и устранение изначально присутствовавших технических особенностей, не являющихся дефектами: так, при компьютерной реставрации принято убирать сигнальные метки («кружки»), указывающие киномеханику на конец части, и другие особенности киноплёнки, не являющиеся следствием ее износа.

Впрочем, фильмов 1930–1940-х годов, представляющих более трудные текстологические случаи, нежели позднейшие картины, привносимые реставрацией дефекты касаются в меньшей степени. В этом случае единственные осознанные искажения, которые предпринимаются при показе по ТВ и издании на видео,—изъятия титров о том, что демонстрируется новая редакция. Кстати, и в кинокопиях эти сведения изредка могут не содержаться вообще или быть представлены в конце, а зрителю (тем более исследователю), безусловно, уже в процессе просмотра важно знать, какая редакция фильма перед ним. Первый раздел нашей работы и будет посвящен заметному опознавательному знаку—не столь второстепенному, как кажется на первый взгляд.

## Титры

Замена титров—почти неперемнная составляющая подготовки фильмов 1930–1940-х годов к повторному прокату в 1960–1980-е в новой редакции. Происходило это не всегда (исключения—«Актриса», «Кубанские ка-

заки», «Секретная миссия» и ряд других), но часто. Причин тому несколько: убирались представления членов съёмочной группы как «орденоносцев» и «лауреатов Сталинской премии», вводились имена репрессированных (например, Р.Р.Васильевой в «Подругах» или В.С.Нильсена в «Волге-Волге»; во многих картинах «Ленфильма» — имя А.И.Пиотровского, отсутствовавшее в них и до его ареста). Нередко состав съёмочной группы значительно сокращался, вкрадывались неточности: в одних только титрах новой редакции «Нашествия» (1945, 1968) А.М.Роома Мильчин стал Мильчиком, Брозковский — Брозевским, Маханькова — Махоньковой, а персонажи Мосальский и Шпурре лишились обозначений («бывший русский» и «дракон из гестапо» соответственно). В новой редакции «Петра Первого» (1937–1938, 1965) В.М.Петрова две сестры Буйносовы (Ольга — Н.Латонина, Антониды — М.Сафронова) превратились в одну, «объединенную» (Ольга Буйносова — М.Сафронова)...

Помимо фильмографических деталей немаловажным обстоятельством является сама смена графики текста, шрифта, фона титров, которые интересны как характерные стилистические элементы, а кроме того являются тем самым маркером, который позволяет непосредственно при просмотре определить время создания данной редакции.

В качестве примера приведем несколько сравнений. Например, в «Окраине» новые титры связаны уже не с 1930-ми, а с 1910-ми; мраморный фон в «Дубровском» стал более явным; характер шрифта в «Александре Невском» заметно изменился; титры «Музыкальной истории» не только лишились сложного комбинированного кадра, но стали походить на мотильную плиту...

### Части и ролики

Стоит обратить внимание на разницу этих понятий. До середины 1930-х, когда после преобразования Главреперткома в Главное Управление по контролю за зрелищами и репертуаром (1936) был произведен ряд нормативных унификаций, часть не всегда была равна «ролику»: некоторые части состояли из двух роликов (а в отдельных редких случаях это разделение сохранялось и впоследствии, даже в послевоенные годы).

Хотя в известном каталоге «Советские художественные фильмы» данный факт уточняется редко (например, «Марионетки»<sup>9</sup>), он достаточно известен, и я бы не стал упоминать его, если бы не возникающие иногда недоразумения. Так, в справочниках можно прочитать, что фильм А.Г.Зархи и И.Е.Хейфица «Моя родина» (1933) «сохранился без 3-го ролика»<sup>10</sup>. Но в этом фильме 8 частей в 10 роликах, так как 1-я и 7-я части состоят из двух роликов. До нас не дошла 3-я часть (а не 3-й ролик), поэтому в данном случае точнее было бы писать: сохранился или «без 3-й части», или «без 4-го ролика».

### Новые редакции фильмов 1930–1950-х, созданные в 1950–1980-е

Единой терминологии в текстологическом описании кинофильмов, насколько мне известно, не существует. Разумеется, было бы самонадеянно



1933



1965



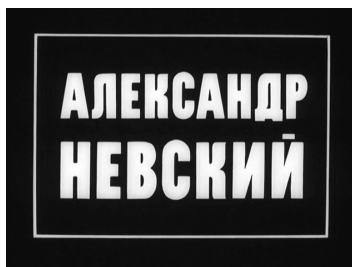
1936



1976



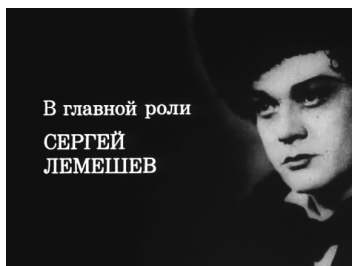
1938



1986



«Музыкальная история», 1940



«Музыкальная история», 1988

пытаться сразу сформулировать какие-либо готовые определения, но хочется в процессе описания основных текстологических случаев попробовать наметить пути к их формированию.

Само понятие «новой редакции» достаточно часто встречается уже в «Репертуарных указателях» 1930-х годов, особенно в выпуске 1940 года— по итогам большой ревизии кинопрокатного фонда, вызванной несколькими скандалами 1935 года<sup>11</sup>. Однако обозначение это было достаточно избирательным: как правило, если для новой редакции не составлялся монтажный лист, то и соответствующая помета в указателе не вносилась.

Новую—небольшую—группу составили отредактированные в соответствии с распоряжением Отдела по контролю за кинорепертуаром № 39 от 14 сентября 1953 года фильмы, где в число персонажей входил Берия («Сталинградская битва», 1949; «Падение Берлина», 1949; «Донецкие шахтеры», 1950; и др.) или были упоминания о нем<sup>12</sup>.

В обоих случаях речь шла о пересмотре действующего фонда кинокартин—к этому мы вернемся ниже.

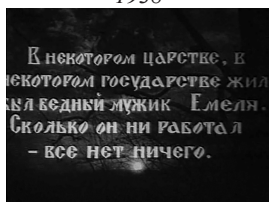
Во второй половине 1950-х–1980-е годы новые редакции создавались уже на студиях, с целью повторного выпуска сошедших с экрана кинофильмов (то есть переставших быть «современными»), характер изменений в них разнообразен и далеко не всегда обусловлен политической необходимостью. Кроме того, неоднозначно отношение авторов фильмов к новым редакциям, если режиссеры, конечно, еще были живы.

Наверное, самый известный, хотя и не самый характерный пример: «исправление» М.И.Роммом «Ленина в Октябре» (1937) и «Ленина в 1918 году» (1939) в 1956 году, направленное на изъятие сцен, связанных с «культом личности» Сталина (в 1964 году из «Ленина в Октябре» этот персонаж исчезнет и из тех сцен, где он не принадлежит к основным). С одной стороны, можно вспомнить слова Томашевского и Эйхенбаума о том, что «редактор всегда обязан брать редакцию той эпохи, к которой относится наибольшая литературная действенность произведения»<sup>13</sup>, тем более, как иронично заметил В.Ю.Дмитриев, «картина не стала от этого более правдивой исторически»<sup>14</sup>. С другой стороны, Ромм считал именно редакции 1956 года окончательными авторскими (в отличие от автора сценария А.Я.Каплера<sup>15</sup>). По-видимому, можно говорить об их равном значении.

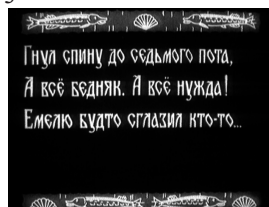
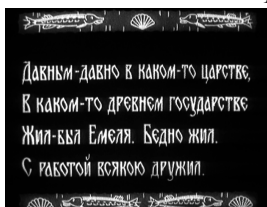
Сложнее для текстолога ситуация с «Возвращением Максима» (1937) Г.М.Козинцева и Л.З.Трауберга. Если негативный отзыв Козинцева о результате «восстановления» «Юности Максима» вполне однозначен<sup>16</sup>, то в «Возвращении...» оба режиссера намеревались сделать сокращения («достаточно нас чернили, позволим себе чуточку побелить»,—писал Трауберг<sup>17</sup>), которые и были произведены, но качество работы и не планировавшееся авторами переозвучание их не устроило. В таком случае основной, конечно, остается редакция 1937 года, но, вероятно, позднейшие намерения авторов необходимо указывать в примечании (кстати, этот пример напоминает слова Эйхенбаума о том, что «редактору может сильно помочь материал из переписки, воспоминаний <...>»<sup>18</sup>).

Можно еще вспомнить новую редакцию «Молодой гвардии» (1948, 1964), над которой Сергей Герасимов в 1964 году работал самостоятельно,

1938



1973



«По щучьему велению»

но, согласно, например, воспоминаниям В.Н.Иванова (впрочем, очень беллетризованным<sup>19</sup>), не по своей воле.

Иначе выглядят изменения, внесенные А.А.Рои в фильм «По щучьему велению» (1938, 1973). Новое вступление напоминает о прологах и эпилогах со сказительницей в фильмах Рои 1960-х—начала 1970-х годов.

Распространенное явление в новых редакциях—сокращение (Томашевский: «Кроме того, почти для всех авторов характерно стремление при повторных изданиях *сокращать* текст произведения, выкидывать длинноты <...>»<sup>20</sup>). Это типично как для «новых режиссерских редакций» (в «Большой жизни», например, не только были ретушированы портреты Сталина, Молотова и Кагановича, но и сокращены проходы персонажей), так и для создававшихся без авторского участия: фильмы, длящиеся более двух часов,—«Минин и Пожарский» (1939, 1963) и вторая серия «Петра Первого»—были приведены в соответствие с новой прокатной нормой (стало 11 и 10 частей соответственно). При этом характерно, что первая серия «Петра Первого», изначально состоявшая из 10 частей, никаким сокращениям не подверглась.

Пожалуй, самым многострадальным оказалось творчество И.А.Пырьева—все его популярные картины 1930-40-х годов были выпущены в новых редакциях. Например, в «Сказании о земле Сибирской» (1947, 1966) в двух часто используемых павильонах («Комната Андрея» и «Чайная») висели небольшие портреты Сталина, что повлекло за собой изменение всех сцен, происходящих в этих помещениях (несмотря на важность диалогов для сюжета, с одной стороны, и небольшую величину портрета в тени—с другой). Чтобы скрыть портрет во время прохода героя по комнате после выступления, кадр был «перебит» другим, одним из предшествующих (зрители в чайной), в результате чего возникла визуализация воспоминаний героя—достаточно заметный монтажный прием, в фильме отсутствовавший. Картина «В 6 часов вечера после войны» (1944, 1969), в отличие от «Трактористов» (1939, 1964), не была переозвучена\*, но опять же из-за прокатного хронометража «музыкально-поэтический фильм» лишился почти половины песен!

Безусловно, в таких случаях «восстановление» (которое Клейман резонно назвал «анти-восстановлением»<sup>21</sup>) представляет собой лишь порчу

\* Кроме отдельных слов: «точечным» переозвучиванием из песни было убрано упоминание о Сталине, а «немцы» по причине политкорректности были заменены на «фашистов».



текста, хотя иногда логику издателей, осознанно предпочитающих новую редакцию, можно понять. Например, на телеканале «Культура» демонстрировался фильм И.А.Фрэза «Первоклассница» (1948) большей частью в старой редакции (с оригинальными титрами и т. д.), но сцена празднования XXX-летия Октября подмонтируется из новой—действительно, обильное присутствие сталинских портретов на государственном канале может быть воспринято с нежелательным политическим подтекстом. В свою очередь, на DVD «Магнат» издал старую редакцию целиком, что уже не несет подобной двусмысленности, так как покупатель более самостоятелен в выборе, нежели телезритель. В данном случае играет роль контекст показа.

### **Редакции, варианты (авторские и прокатные), версии и копии**

Вернемся к вопросам терминологии. Что объединяет эти новые *редакции*? Они создавались на студиях, но главное—их выпуск сопровождался выдачей нового разрешительного удостоверения и, соответственно, составлением нового монтажного листа (вспомним и принципы довоенных «Репертуарных указателей»). Давая определение *редакции*, Томашевский (ни Эйхенбаум, ни другой авторитетный текстолог—Д.С.Лихачев—не дают конкретных дефиниций) говорит о связи этого понятия с «единством произведения», а не отдельными изменениями<sup>22</sup>. По-видимому, *редакцией* в кино стоит считать то состояние произведения, в котором фильм получает разрешительное удостоверение или (в отношении предшествовавших выпуску и/или оказавшихся на «полке» редакций) предстает на художественном совете в качестве законченного фильма\*.

Приведу пример последнего случая. «Свет над Россией» С.И.Юткевича рассматривался Художественным советом Министерства кинематографии СССР 3 июля 1947 года в качестве законченного произведения, но после просмотра фильма И.В.Сталиным последовали поправки, в результате которых не только выпали важные сцены («Кафе поэтов»), но была полностью перестроена одна из основных линий—ленинская (исключены существовавшие сцены, досняты новые). В таком виде фильм предстал перед Художественным советом 16 октября 1947 года. Очевидно, здесь можно говорить о *двух редакциях* (июльской, не дошедшей до нас, и известной ныне октябрьской).

В свою очередь, понятие *вариант*, по Томашевскому, связано с «текучестью, постоянной изменчивостью» текста<sup>23</sup>, что в отношении кино можно связать, в первую очередь, с двумя этапами (отличными от книжной практики, но прямых параллелей в таком вопросе и не может быть). Во-первых, это касается вариантов авторского решения той или иной сцены или даже эпизода в процессе работы над фильмом (пересъемка с другим актером, etc.),—то есть *авторских вариантов*. Во-вторых, это цензурные изменения, производившиеся во время нахождения фильма в прокате,—*прокатные варианты*. Такая практика была очень распространена в 1930–1940-е<sup>24</sup>, а в

---

\* Если же фильм в незаконченном виде выносился на официальное обсуждение (худсовет, общественный просмотр и др.), после которого в фильм вносились не только дополнения (досъемки), но и/или монтажные изменения, такое состояние можно назвать *черновой редакцией*.

ряде случаев и позднее. Например, в фильме В.А.Брауна «В мирные дни» (1950) один из персонажей говорит о героях войны: «Ими руководила любовь к Родине, товарищ капитан-лейтенант, преданность партии, [товарищу Сталину]. За это, если понадобится, каждый из нас отдаст жизнь». Заключенные в квадратные скобки слова были вырезаны из прокатных копий, несмотря на то, что персонаж произносит всю фразу на фоне портретов Ленина и Сталина (причисление к проявлениям «культы личности» только словословий, но не простых упоминаний, тем более портретов, было характерно для времени между XX и XXII съездами КПСС—ср., например, две новые редакции «Зои» (1944) Л.О.Арнштама: 1959 и 1967 годов).

Для определения разницы между прокатным вариантом и новой редакцией обратимся к одному из фильмов, связанных с обоими случаями. В «Сердцах четырех» (1941) К.К.Юдина после XX съезда в прокате были изъяты сцены (или даже их фрагменты) в кабинете старшего лейтенанта Колчина, где висел портрет Сталина, и возле кабинета—со статуей (аналогичен, кстати, и случай с портретом Кагановича в кабинете директора фабрики грампластинок в другой юдинской комедии—«Девушке с характером»). В 1988 году, после того как «поправленные» политически «Сердца четырех» уже сошли с экранов, они были выпущены повторно с «восстановлением»: на этот раз за основу взяли полный монтажный ряд фильма—с портретом и статуей,—но именно в этих фрагментах было произведено переозвучание: за А.П.Антонова и В.В.Серову в них говорят другие актеры, а Е.В.Самойлов и В.В.Санаев смогли это сделать сами. Эффект получился достаточно фантазмагоричным: в приближении к сталинскому портрету молодые герои начинали говорить пожилыми голосами. Кроме того, в 1988 году были заменены титры.

В первом случае сокращение происходило во время пребывания фильма в прокате, не сопровождалось новым удостоверением и монтажным листом, а самое главное—вся оставшаяся часть фильма не подвергалась изменениям (назовем это *прокатным вариантом старой редакции*). Во втором случае фильм стал «полнее», но в его текст были внесены нововведения: титры, переозвучание—создана *новая редакция* (вспоминаются слова барона Мюнхгаузена у Г.И.Горина: «Когда меня режут, я терплю, но когда дополняют—становится нестерпимо»). Потому логично, что, издавая фильм в коллекционной серии «Киноклассика России» на VHS в 2002 году, КВО «Крупный план» и Госфильмофонд РФ выбрали пусть и прокатный вариант, но старой редакции.

(Если говорить о более поздних фильмах, то к вариантам, на основе изменений визуального ряда, можно отнести кадрирование широкоэкранный кадра до размеров «обычного».)

Впрочем, надо сделать существенную оговорку. Так как отличия между конкретными трансформациями текста носили случайные обозначения, один и тот же характер изменений мог описываться по-разному. Например, новые редакции «Сказания о земле Сибирской» и «Кубанских казаков» всегда назывались «подготовкой к повторному выпуску» и «восстановленным вариантом» соответственно. Несмотря на разногласия таких определений, они исторически устоялись и связаны с привычкой. Надо учиты-



вать, что введение той или иной унификации приведет к переименованиям, обычно усиливающим путаницу. Поэтому, наверное, стоит сохранять и историческое обозначение, например, заключая его в кавычки: «Восстановленный вариант» 1968 года представляет собой новую редакцию».

Есть еще несколько групп фильмов, о которых речь пойдет ниже, связанных с параллельным существованием альтернативных *версий* (в зарубежной практике это часто связано с наличием нескольких *языковых версий*). Эти группы близки к авторским вариантам, так как версии создаются одновременно, в процессе работы над фильмом, но, в отличие от них, касаются текста в целом (то есть ни один кадр не повторяется)\*. Конечно, строго говоря, слова «вариант» и «версия» являются синонимами, но так как словари в первом случае говорят о «разночтении», а во втором—об «интерпретации» (менее локальном понятии), возможно, это та дефиниция, которая применима к таким группам фильмов.

Остается предположительно уточнить понятие *копии*. Оно связано с физическим носителем, на котором находится текст и потому, как правило, используется для описания сохранности. Так, неполнота фильма (особенно это касается немых фильмов) еще не свидетельствует о наличии редакции или варианта, но лишь о комплектности копии. *Редакции и варианты возникают в результате исторических или творческих обстоятельств, различия в копиях образуются в процессе хранения.* Копия может представлять собой редакцию в чистом виде, неполную редакцию, нести следы нескольких редакций<sup>25</sup> и т. д.

## 1 и 2 негативы

Если выше говорилось о фильмах 1930–50-х годов в целом, то данная группа имеет более локальные рамки и касается, в основном, цветных фильмов первых послевоенных лет. Отсутствие пленок для контратипирования в цветном кино в те годы привело к тому, что из разных дублей монтировалось два в равной степени оригинальных негатива<sup>26</sup>. При этом 1-й негатив использовался сразу, а 2-й—в случае необходимости. Так, например, 23 апреля 1953 года Отдел по контролю за кинорепертуаром Госкинопроката направил управляющим конторами новый монтажный лист к фильму «Кубанские казаки» (РУ 31.XII.1949, ВЭ 27.II.1950) с запиской: «Ввиду повторной печати фильма “Кубанские казаки” (со второго негатива) <...> направляются Вам монтажные листы на изменения во 2-м негативе к/к “Кубанские казаки” по сравнению с 1-ым негативом»,—а далее цитировалось разрешительное удостоверение, датированное 24 мая 1950 года (т.е. уже после использования 1-го негатива при выпуске фильма на экраны) и пригодившееся только теперь, в 1953-м: «Отдел по контролю за кинорепертуаром разрешает звуковой кинофильм “Кубанские казаки” цветной (2-й негатив) производства к/ст. Мосфильм <...>»<sup>27</sup>.

---

\* Исходя из этого, можно уточнить, например, что стереофильм «Робинзон Крузо» (1946) имеет плоскостной *вариант*, полученный путем выкопировки одного из кадров стереопары, а «Майская ночь, или Утопленница» (1952)—плоскостную *версию*, снятую параллельно.

*1-й негатив*



*2-й негатив*



*«Каменный цветок»*



*«Поезд идет на восток»*



*«Кубанские казаки»*



*«Пржевальский»*

В эту группу входит подавляющее большинство цветных фильмов 1946–1952 годов, а также некоторые более поздние: «Испытание верности» (1954), «Ромео и Джульетта» (1954), «Идиот» (1958), «Капитанская дочка» (ч/б, ш/э, 1958), «Белые ночи» (1959) и ранние широкоформатные (1960–1965).

Любопытно, что в 1960-е, например, новая, сокращенная, редакция «Каменного цветка» (1946, 1964) будет основываться на 1-м негативе, а новые редакции фильмов «Кубанские казаки» (1949, 1968) и «Поезд идет на восток» (1947, 1970) представят собой компиляции из версий 1-го и 2-го негативов.

### **Черно-белые копии цветных фильмов**

Упоминание новой редакции фильма «Поезд идет на восток» приводит к еще одной, менее значительной, группе: цветных фильмов, тиражи новых редакций которых были отпечатаны на черно-белой пленке («Джамбул», «В дни Октября», «Вечера на хуторе близ Диканьки» и др.). К ним можно отнести и цветные фильмы, которые изначально печатались как на цветной, так и на черно-белой пленке (в первые послевоенные годы это касалось почти всех цветных фильмов). Называю эту группу менее значительной с точки зрения текстологии, так как ее появление вызвано преимущественно экономическим фактором, а истина устанавливается элементарным обращением к справочникам.

### **Ранние широкоэкранные фильмы: альтернативная «обычная» версия**

Один из наиболее известных случаев создания *альтернативных версий*: фильмы, рассчитанные на показ как в широкоэкранный, так и в «обычный» системе. При этом для одних сцен снимались дополнительные дубли, а для других—те же «игровые» дубли, но с иной точки второй камерой. Об этой группе, куда входят цветные широкоэкранные фильмы 1955–1963 годов, недавно писал Н.А. Майоров в обзоре «Хроника советского широкого экрана»<sup>28</sup>.

Создание параллельных версий в этом случае было вызвано не только технической необходимостью, но и творческой: возможно точнее построить композицию кадра в соответствии с особенностями той или иной системы. В первые годы это деление практиковалось и в отношении черно-белых фильмов—сравните кадры «Капитанской дочки» (1958) В.П. Каплуновского (широкоэкранный вариант которой, как уже говорилось, входит и в группу с 1 и 2 негативами):

Несмотря на достаточную известность данной группы, стоит обратить внимание на то, что в часто используемом каталоге «Советские художественные фильмы» с ней связан ряд неточностей: например, в нем указывается, что «Дон Кихот» (1957) Г.М. Козинцева—широкоэкранный фильм, и приводится метраж... «обычной» версии (10 ч., 2727 м), а не собственно широкоэкранный, более длинный (11 ч., 2962 м)<sup>29</sup>.

Эта группа позволяет обратиться к таким понятиям, как «основной текст» (Томашевский, Эйхенбаум) и «канонический текст» (предшество-

Широкоэкранный формат



«Обычный» формат



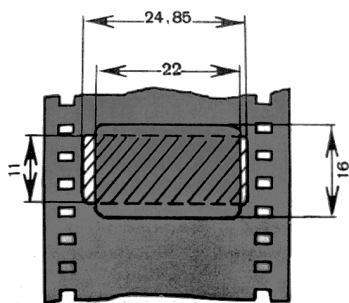
«Капитанская дочка»

вавшие им текстологи, позднее поддержанные Лихачевым). Разница, в первую очередь,—в степени точности определения. Томашевский говорил: «<...> самая жесткость понятия “канонический” исключает возможность какого-либо иного решения, кроме положительного или отрицательного. А такого категорического решения быть не может. Для исследователя все редакции одинаково интересны, он должен изучить все и извлечь из них все необходимое. Но при печатании текста встает вопрос об основной редакции... Вопрос о выборе редакции не должен решаться механически»<sup>30</sup>. Лихачев, возвращая понятие «канонического текста», опирался на древнерусскую литературу, работа с которой, как справедливо указывал Эйхенбаум, «имеет иную специфику и методику»<sup>31</sup>.

Можно провести параллель между старинной литературой и наиболее ранним кино (неполные копии разновременных редакций, подчас отсутствие косвенных свидетельств), но в остальных случаях—особенно при наличии авторских редакций, вариантов или версий фильма,—по-видимому, лучше говорить об «основном тексте» (в данном случае—широкоэкранный), не отменяющем другие.

### Система «Универсальный формат кадра»

В данном случае различие заключается не в дублях, но в композиции кадра.



Система «Универсальный формат кадра» (УФК) была разработана в 1967–1971 годах киностудией «Мосфильм» и НИКФИ. Она основана на использовании максимальной площади между перфорациями негативной пленки для получения кадра размером  $24,85 \times 16$  мм<sup>32</sup>.

На схеме показано, какие участки негативного изображения используются для получения копий различных систем: широкоформатной ( $24,85 \times 11$  мм) с соотношением сторон 2,20:1 и «обычной» ( $22 \times 16$  мм) с соотношением сторон 1,37:1. Для полу-

чения широкоэкранных копий с соотношением сторон 2,35:1 используется участок, близкий к первому (24,85×10,6 мм). И сейчас хорошо известен и часто употребляется зарубежный аналог этой системы—Super 35.

А.И.Коноплева, вдова одного из создателей системы УФК Б.Н.Коноплева, вспоминала: «Не все операторы и режиссеры хотели этим воспользоваться, а потом это пригодилось, и пригодилось очень крепко»<sup>33</sup>. «Пригодилась» система, в первую очередь, в экономическом плане, так как позволяла получать достаточно качественные широкоформатные копии, используя обычную 35 мм пленку. Но с творческой стороны она представляла значительные проблемы при компоновке композиции кадра: в каждом варианте (особенно в «обычном») оставалась значительная неиспользованная площадь.

Начиная с фильма В.П.Басова «Нейлон 100%» (1973) система будет применяться достаточно часто. В рекламных материалах, сопровождающих выход таких фильмов, они, как правило, назывались широкоформатными, однако Е.М.Голдовский относит УФК к широкоэкранным системам, а И.Б.Гордийчук прямо указывает: «<...> основным является широкоэкранное изображение <...>»<sup>34</sup>. Между тем сейчас и для ТВ, и для видеоизданий приоритетными, к сожалению, оказываются «обычные» копии фильмов, снятых в этой системе (а в некоторых новейших случаях и вовсе или новые виды выкопировки с целью максимального отображения площади исходного кадра, или даже нетронутый исходный кадр).

### Кино и телевидение

Эту группу открывает 4-серийная «Операция “Трест”» (1967) С.Н.Колосова, из которой позднее был смонтирован 3-хсерийный вариант для кинопроката. Впоследствии, у других фильмов, роль основного варианта, демонстрируемого в первую очередь, будет играть то кинопрокатный, то телевизионный (в советское время это зависело от заказчика—Госкино или Гостелерадио). Надо ли говорить, насколько заметны драматургические отличия. Часто речь идет не только о добавлении и расширении материала, но о перемонтаже в соответствии с внутренней композицией серии, разных дублях, использовании в более коротком варианте сцен, которых нет в длинном. Иногда эта группа фильмов пересекалась и с предыдущей: когда создавались кино- и телеварианты картин, снятых по системе УФК («Легенда о Тиле», 1976; «Красные колокола», 1982; «Анна Павлова», 1983).

Современная ситуация еще сложнее, так как телефильмы часто монтируются в соответствии с разными телевизионными хронометражами (серии по 44 или 52 минуты). Например, в Государственном регистре фильмов Министерства культуры РФ<sup>35</sup> зарегистрированы прокатные удостоверения трех вариантов фильма Глеба Панфилова «Без вины виноватые» (2008): двух телевизионных (4 серии по 44 минуты и 2 серии по 70 минут) и кинопрокатного (100 минут). По ТВ был показан двухсерийный (причем со снятием деления на серии), на DVD вышел прокатный, а четырехсерийный, насколько я знаю, обнаружен не был. Кроме того, по несколько вариантов (как в данном случае—телевизионных) может иметь и кинофильм (прокатный и «режиссерский», обычно выходящий на видео).

## Фестивальные (и экспортные) варианты

Принцип создания сокращенных фестивальных вариантов близок к созданию киноварианта телефильма, только содержит меньше различий, так как разница в продолжительности значительно меньше.

До недавнего времени фестивальные варианты вообще не попадали в поле зрения ни исследователей, ни зрителей, пока «Ruscico» не выпустило массовым тиражом на видео именно такие варианты («Они сражались за Родину», 1975; «Сибириада», 1978; «Дикая охота короля Стаха», 1979; и др.).

## Колоризация

Колоризация, конечно, представляет собой разновидность новой редакции, но с точки зрения текстологии этот вопрос достаточно прост: с ней нельзя не считаться, если в работе участвовали сами авторы, но историческая ценность, изначально разработанная гамма изображения и технические особенности киноплёнки настолько существенны, что не позволяют рассматривать такие редакции как основной текст. Тем более, спутать колоризованную редакцию с другой очень трудно.

Явным отрицательным обстоятельством является частое издание на одном диске с ней под видом «черно-белой» редакции—обесцвеченной колоризованной, что, разумеется, далеко не одно и то же в отношении черно-серо-белой гаммы. Как точно заметил Изолов: «В черно-белых фильмах мы видим огромную градацию оттенков. Лица персонажей [колоризованного фильма] одинаково покрашены “могильным” тоником <...>. Есть миллионы тонов, а нам предлагают четыре-пять цветовых оттенков»<sup>36</sup>. При обесцвечивании колоризации многоцветие убирается, но оттенки, конечно, не возвращаются.

В завершение вновь процитирую универсальные слова Томашевского: «<...> мы вряд ли сможем делать какие-нибудь слишком широкие обобщения и принуждены рассматривать историю текста всегда в строго индивидуальных рамках, особо для каждого автора и для каждого произведения»<sup>37</sup>.

Конечно, производственные особенности кинематографа больше располагают к выделению общих групп, но это касается более принципа образования различий, а текстологические решения все равно могут формироваться только в процессе изучения *индивидуальной истории текста*. При этом даже «испорченный» текст может представлять интерес с точки зрения историко-культурных обстоятельств, обусловивших эту «порчу».

Поэтому чем больше редакций доступно зрителю и, конечно же, исследователю, тем, наверное, лучше. Главное—знать, какая редакция в данный момент перед тобой.

1. См., например: *Шмидт С.О.* Путь историка. М.: РГГУ, 1997. С. 414.

2. *Клейман Н.И.* Реконструкция фильма: текст и контекст: Выступление на семинаре по источниковедению (Музей кино, Москва, сентябрь 1991 г.) // Киноведческие записки. № 16 (1992). С. 58–66.



3. В поисках утраченного: Международная конференция «Сохранение и реконструкция киноклассики» // Киноведческие записки. № 28 (1995). С. 146–175.

4. *Друбек-Майер Н., Изволов Н.А.* Комментированное издание фильмов на цифровых носителях: Необходимость научных стандартов // Киноведческие записки. № 72 (2005). С. 372–383. Позднее авторы опубликовали уточненный вариант статьи: *Drubek-Meyer N., Izvolov N.* Critical editions of films in digital formats // *Studies in Russian & Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2. N 2. P. 205–215. См. также: *Друбек-Майер Н.* К вопросу о методологии историко-критического издания фильмов на DVD // *История кино: современный взгляд (киноведение и критика)*. М.: Материк, 2004. С. 56–61.

5. *Бутовский Я.Л.* «Одна» на перекрестках общих проблем российского киноведения // Киноведческие записки. № 77 (2006). С. 310–319. Кроме того, «Киноведческие записки» опубликовали ряд материалов по локальным текстологическим вопросам (обсуждение способов реконструкции несохранившихся фильмов, соответствующие сообщения на Протазановской конференции и др.). Также, говоря об отечественной кинотекстологии, нельзя не назвать историковедческие работы В.М. Магидова, основанные на материале кинохроники (см. книгу: *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005,— и, в частности, приведенный в ней список литературы: С. 328–343).

6. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии [1927]. М.: Искусство, 1959. С. 190.

7. *Эйхенбаум Б.М.* Основы текстологии [1953] // Редактор и книга. Вып. 3. М.: Искусство, 1963. С. 45.

8. Там же. С. 45.

9. См.: Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог: В 5-ти тт. М.: Искусство, 1961–1979. Т. 2. С. 45.

10. См.: *Марголит Е.Я., Шмыров В.Ю.* (Из'ятое кино): Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). М.: Дубль-Д, 1995. С. 35; *Землянухин С.В., Сегиди М.Ф.* Домашняя синема: Отечественное кино, 1918–1996. М.: Дубль-Д, 1996. С. 258.

11. См.: Неустанно крепить революционную бдительность // *Кино*. 1935. 4 апреля. С. 1; *Тимин В.* За большевистскую принципиальность в искусстве / Предисл. и публ. А.С.Дерябина // Киноведческие записки. № 57 (2002). С. 247.

12. См. также справку о письме начальника ГУКК Ф.П.Кузьяева к зам. министра культуры СССР И.Г.Большакову от 16 июля 1953 г.: *Летопись Российского кино, 1946–1965*. М., 2010. С. 250.

13. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. С. 179.

14. Из интервью в документальном телефильме «Госфильмофонд: Шанс на бессмертие» (2004, реж. О.Кологривова).

15. См.: *Клейман Н.И.* Другая история советского кино (II) / Беседу ведет Б. Эйзеншиц // *Клейман Н.И.* Формула финала. М., 2004. С. 423.

16. См.: *Козинцев Г.М.* Глубокий экран // Собр. соч.: В 5-ти тт. Л.: Искусство, 1982–1986. Т. 1. С. 225; *Переписка Г.М.Козинцева: 1922–1973*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 330–331.

17. См.: *Переписка Г.М.Козинцева: 1922–1973*. С. 277–279.

18. *Эйхенбаум Б.М.* Основы текстологии. С. 72.

19. «Сергей Аполлинарьевич обхватил голову руками и застонал: – Господи! Боже мой!! Что мне делать?»—*Иванов В.Н.* Все о «Молодой гвардии» // Сайт «Молодая гвардия» URL: <http://www.molodguard.ru/book27.htm>.

20. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. С. 142.

21. *Клейман Н.И.* Реконструкция фильма: текст и контекст. С. 65.

22. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. С. 107.

23. Там же. С. 106.

24. См., например, подборку документов: «...До полного изъятия вредных кадров»: Из переписки двух ведомств, 1936–1939 / Публ. и комм. С.М.Ишевской, В.С.Левитовой // Киноведческие записки. № 82 (2007). С. 197–222.

25. См. пример с «Броненосцем “Потемкин”»: *Клейман Н.И.* Реконструкция фильма: текст и контекст. С. 60.

26. См. выступление Е.А.Иофиса на Конференции по цветному кино [в Московском Доме кино] (17 сентября–4 октября 1945 года): Киноведческие записки. № 12 (1991). С. 130.

27. Монтажный лист к звуковому кинофильму «Кубанские казаки» цветной (2-й негатив) производства к/ст. Мосфильм 1950 г. // Архив лаборатории истории отечественного кино ВГИКа. Инв. № 9189.

28. *Майоров Н.А.* Хроника советского широкого экрана // Техника и технологии кино. 2009. № 3. С. 30–36. URL: [http://ttk.625-net.ru/files/605/531/h\\_69ffbffa0ae86a6e32b3f7de417eeb85](http://ttk.625-net.ru/files/605/531/h_69ffbffa0ae86a6e32b3f7de417eeb85).

29. Подобные неточности в «Советских художественных фильмах» (Т. 2, 4, 5) касаются многих широкоэкранных и широкоформатных фильмов, поэтому в вопросе об их метраже лучше обращаться к другим справочным источникам (например, к каталогам действующего фонда кинопроката 1950–70-х годов).

30. Из лекции для сотрудников и аспирантов Института русской литературы Академии наук СССР, читанной 12 и 19 декабря 1952 года.—Цит. по: [*Медведева И.Н.*] Примечания // Томашевский Б.В. Писатель и книга. С. 273.

31. *Эйхенбаум Б.М.* Основы текстологии. С. 48.

32. Описание системы основано на данных книг: *Голдовский Е.М.* Введение в кинотехнику. М.: Искусство, 1974; *Гордыйчук И.Б., Пель В.Г.* Справочник кинооператора. М.: Искусство, 1979 (из этой книги также приводится схема); *Иофис Е.А.* Кинофотопроекции и материалы. М.: Искусство, 1980.

33. *Коноплева А.И.* Борис Николаевич Коноплев: «Мосфильм»—ВГИК—Любовь. М., 2009. С. 164.

34. *Гордыйчук И.Б., Пель В.Г.* Справочник кинооператора. С. 20.

35. Государственный регистр фильмов Министерства культуры РФ URL: <http://mkrf.ru/activity/register/search/>.

36. Цит. по: *Уварова Е.* Осторожно, окрашено! // Экран и сцена. 2011. № 4. URL: [http://www.screenstage.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=348:2011-02-24-18-15-18&catid=6:2009-08-15-06-13-50](http://www.screenstage.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=348:2011-02-24-18-15-18&catid=6:2009-08-15-06-13-50).

37. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. С. 87.