

ДИСКУССИЯ

РЕКОНСТРУКЦИЯ ФИЛЬМА ИЛИ ГИПОТЕЗА О НЕМ

Обсуждение кинореконструкций
Николая Изволова,
Белые Столбы, февраль 2007

Одним из самых содержательных профессиональных разговоров, состоявшихся на последнем, XI фестивале архивного кино «Белые Столбы», проводимом Госфильмофондом России, был инициированный редакцией «Киноведческих записок» «круглый стол», за которым обсуждали новый цикл работ Николая Изволова, историка и теоретика кино, увлеченного реконструктора утраченных фильмов. Предметом обсуждения стали осуществленные им в 2006 г. в Независимом экспериментальном центре культуры и информации (НЭЦКИ) имени Саввы Кулиша реконструкции фильмов Л.Кулешова «На Красном фронте» (1925) и «Дохунда» (1936), одного из ранних фильмов Г.Козинцева и Л.Трауберга «Мишки против Юденича» (1925) и фильма «Женитьба» (1936) Э.Гарина и Х.Локшиной.

Стенограмму этого обсуждения мы предлагаем вашему вниманию.

Николай ИЗВОЛОВ: Я—историк кино. Когда мы, историки, изучаем кино ушедших периодов, мы каждый раз имеем дело именно с тем набором информационных источников и тех руин, которые остались. Мы конструируем прошлое по тому, что сохранилось, а не по тому, что нам хотелось бы видеть. История же, увы, избирательна, и не все сохраняется в архивах. Вот и в данной работе мы имели дело с тем немногим, что сохранилось, и в этом плане ничего принципиально нового, с точки зрения историка, в ней, как нам кажется, нет. Новым является, быть может, только *визуализованный* подход к истории кино. Что я имею в виду? Историки кино, как правило, пишут литературные тексты, которые оторваны от собственно фильмов, от того, что живет на экране, и у тех, кто читает эти Истории кино, всегда существует в сознании некоторый разрыв между тем, что у них хранится в памяти (вот этими странными визуальными образами), и текстами, которые они вынуждены читать. Мне кажется, что эти реконструкции—кстати, изначально затейные для студентов (чтобы можно было им показать хотя бы то немногое, что сохранилось от фильмов, о которых они читали в книгах),—могут слегка видоизменить сам подход к истории кино в наше время. Показать, что мы, киноведы, ныне вооруженные цифровыми технологиями, которых не было еще лет пятнадцать назад, можем работать с изображением так же, как работали раньше с пишущей машинкой. Никто никому не может запретить взять лист бумаги, заправить в пишущую машинку и написать Историю кино, краткую или многотомную. Точно так же никто не мешает нам, вооружившись компьютером, сканером и любой, самой примитивной монтажной программой, работать с этим визуальным материалом, оперировать не словами, а движущимися картинками, подобно свифтовским ученым. Помните, когда ученые в Лапите не могли что-то описать словами, они брали предмет и показывали его? Гораздо проще показать какую-то вещь, нежели описать ее. Только тогда, когда эта вещь может быть увидена, разговор становится более предметным. Я не думаю, что здесь всплывают какие-то новые пласты истории, просто вещи, которые в силу своей разрозненности, фрагментарности и клочковатости не могли быть целиком описаны и включены в существующие Истории кино, теперь могут занять в ней вполне достойное место.

Мне очень нравится, что разговор этот происходит именно на территории киноархива, потому что мы, историки, всегда находимся посередине между двумя взаимоисключающими проблемами. Первая проблема—сохранность, вторая проблема—доступность. Архивисты меня поймут. То, что хорошо охраняется, практически недоступно, то, что доступно всем, сохранить практически невозможно, потому что оно распылится. Это закон. И это проблема, которую никто в мире еще не решил. Многие богатые зарубежные архивы сейчас занимаются тем, что вывешивают в Интернете в небольшом разрешении информационные ролики о тех сокровищах, которыми они владеют. Таким образом, они, сохраняя оригиналы, делают доступными сведения о вещах, которые у них хранятся, что для историков—благо. Но, тем не менее, посмотреть вещь в нормальном, достойном качестве, пощупать ее, ощутить ее тактильно, это для историков кино очень важно.

Я, прежде всего, руководствовался двумя соображениями. Первое—это работа с историческим материалом в традиционной методологии, в традиционной научной парадигме, разве что сам материал визуализован. И второе, что мне казалось важным, это *образовательная* ценность этой работы—она будит воображение студентов и позволяет предположить, что могут быть и какие-то новые подходы. Вот, пожалуй, и все, чем я хотел предварить наш разговор.

Что же касается непосредственно представленных реконструкций... Понимаете, от каждого фильма остается разный набор руин. Скажем, после бомбежек Кёльна во Второй мировой войне целиком сохранился Кёльнский собор, при том, что весь город лежал практически в кирпичной пыли, и есть, например, Парфенон, который дошел до нас в том виде, в каком он остался после взрыва в XVII веке. Есть руины дворца на Крите, которые были извлечены из-под земли в результате раскопок, и есть египетские пирамиды, сохранившиеся в неприкосновенности. Сравнение с архитектурой наиболее показательны, потому что оно зримо. Ведь что остается от фильма, если он погиб, если пленка разложилась, и все исчезло? От архитектуры остаются чертежи, от музыки—ноты, от балетов—запись танцев (все по тактам, по рисунку движения), в театре есть драматургия, и, если погиб спектакль, то существует, по крайней мере, пьеса (если она тоже в свою очередь не погибла) и ее можно поставить заново, правда, это будет уже другой спектакль...

Что же остается от кино? Сценарий? Но все знают, что он не является точной копией того, что потом будет снято. Сценарий—это всего лишь один из этапов творческого замысла, поэтому на него ориентироваться очень сложно. Есть монтажные листы, которые стали составлять с начала 1930-х годов, даже раньше—по крайней мере, были диалоговые листы или титровые листы, на которые также можно ориентироваться, если, конечно, они сохранились. Хотя много ли могут дать одни лишь титры? Если нет ни одного живого кадра, то интертитры тоже не являются материалом для реконструкции. У меня был несколько лет назад опыт с фильмом «Пьянство и его последствия» (1913), идея которого возникла как раз здесь, на фестивале «Белые столбы». От полнометражного фильма осталось всего двенадцать срезок, двенадцать аутентичных кадриков и несколько рецензий. Ни сценария, ни монтажных листов не осталось. И из этого было сделано нечто, что каким-то образом позволяет представить себе, как это могло выглядеть и какова могла быть реакция людей на фильм. Можно ли назвать это полноценной реконструкцией? Наверное, нет. Может, это подход и квазинаучный, как было сказано в одной из публикаций, тем не менее, если этого не делать, то не будет предмета для разговора. Если же возникает в культурном мире новый объект, который является предметом либо изучения, либо полемики, он провоцирует научную жизнь и, в любом случае, от этого есть какая-то польза. Конечно, если это, с позволения сказать, «новоделы», которые фальсифицируют историю и пытаются представить старую вещь в том виде, в котором она не существовала, то это плохо. Но если работа не «новодел», а является всего лишь предметом для полемики, разве это плохо? Ведь человечество—и культурная жизнь—не стремятся к стандартизации и

унификации, они стремятся к разнообразию. Поэтому каждый раз, когда я работаю с таким киноматериалом, из разного набора руин создаются совершенно разные конструкты—и методологически, и технологически разные. Они разнообразны точно так же, как разнообразна сама история кино. Я никогда не использую шаблоны.

Теперь перейдем к самим работам. Но до того как показать их, я должен сделать два замечания.

У нас, историков кино, всегда есть смутная мечта, чтобы те фильмы, которые еще не обнаружены в архивах, которые могут быть найдены, или которые были запрещены, все были бы шедеврами. Замечательная книга-каталог Евгения Марголита и Вячеслава Шмырова «Изытое кино» показала, что на полке очень часто оказывались не только шедевры, но и фильмы, которые не прошли по каким-то техническим или другим соображениям. Вот, к примеру, «Мишки против Юденича»—легендарный фильм ФЭКСов, который всем хотелось бы посмотреть. И нашлись интереснейшие материалы в Питере и в РГАЛИ, которые свидетельствуют, как это здорово было придумано. Но когда я принимался за работу с сохранившимся от этого фильма визуальным материалом, у меня было одно ощущение, а когда я ее заканчивал—другое. Я вдруг с ужасом подумал, что это, скорее всего, был не очень хороший фильм. Да, конечно, для нас, историков, критерий «хороший-плохой» не существует, мы описываем все, но от личных пристрастий никуда не уйти, и когда ты делаешь какую-то работу, то фактор того, нравится она тебе или не нравится, очень важен.

Второе. По различным сведениям, которые удалось собрать, здесь очень многое нуждается в комментариях. Вообще нужно было бы делать комментированное издание, потому что возникает много любопытных деталей и предположений вокруг всего этого... Так, среди прочей статистики я вдруг нашел информацию о том, что фильм был выпущен тиражом всего лишь три копии, что даже для 1925-го года было ничтожно мало. В советское время минимальный тираж был, кажется, 17 копий, и это означало практически «полку»—фильм в лучшем случае был обречен на четвертые-пятые экраны. А «Мишки...», эксцентрическую детскую комедию, на которые в то время был огромный спрос в прокате, выпустили в трех экземплярах! Согласитесь, выразительный показатель.

Когда работаешь со старым киноматериалом, то из него иногда совершенно нельзя понять, был ли фильм «хорошим» или «плохим», если употреблять эти оценочные выражения. Иногда начинает казаться, что это был вовсе не шедевр, и тогда надо преодолеть соблазн *улучшить* этот материал, сделать фильм так, как могли бы его сделать сейчас, смонтировать каким-то образом, слепить, может быть, новый сюжет (потому что из него лепится другой сюжет)—это ужасное желание является мощным стимулом для такого рода работы. Но надо его преодолевать. Потому что есть *автор*, и нужно соблюдать, конечно же, то, что хотел или мог сделать он. Мы—историки и, как гласит девиз фестиваля «Белые столбы», должны заниматься «ремонтом старых кораблей», чем мы, в общем-то, и занимаемся. Но починить корабль можно, когда есть его остов, основа, когда он нуждается в ремонте, в реставрации, но нельзя реконструировать корабль, когда остался один

спасательный круг... Это ведь даже не позвонок какого-нибудь динозавра, по которому что-то можно представить. По спасательному кругу нельзя определить, был ли это торпедный катер, или круизный лайнер...

(Идет просмотр фильма «Мишки против Юденича»)

Петр БАГРОВ: Работа с «Мишками» заведомо непростая. Мало того, что не сохранились ни сценарий, ни монтажные листы, и есть лишь представление о содержании, взятое из разных источников. Вопрос еще вот в чем. Правомерно ли в каких бы то ни было реконструкциях заниматься всем тем, чем занимаетесь здесь вы: наложениями кадров, всеми этими верчениями-кручениями и прочими эффектами, о которых уж явно мы ничего не знаем? Возможно, ничего такого в оригинале не было, хотя мы знаем, что ФЭКСы обожали многократные экспозиции, и т.п. Все это, по сути дела, в стиле ФЭКС. Но все-таки это работа чисто авторская. Ваше, так сказать, допущение. Тем более что и сам киноматериал неидентичен. Перед нами все-таки не кадры из фильма, а рекламные фотографии, которые, как известно, всегда сильно отличались от непосредственно кадров. Известен случай, когда великий фотограф и оператор Евгений Михайлов сделал потрясающие фотографии к очень плохо снятому фильму А.Ивановского «Декабристы». То же самое было еще с некоторыми картинами, когда рекламные фотографии напрочь отличались от фильма—сохранилось и то и другое, и можно проверить. Возможно, и с «Мишками...» такая же история. Возможно, что даже постановка кадра там была абсолютно другой.

Приведу еще пример—«Бежин луг». Наверное, самый классический вариант такой реконструкции—по кадрикам. Казалось бы, есть срезки. Сама Эсфирь Тобак, которая была монтажером картины, вырезала их в свое время и сама же консультировала Клеймана и Юткевича, когда они картину восстанавливали. Но при этом есть, допустим, запись Козинцева в дневниках—посмотрев фотофильм «Бежин луг», он пишет, что это совершенно не похоже на то, что мы видели тогда, потому что перед нами статичные кадры, и все меняется... Кадры, пишет он, вроде те же самые,—я их помню—а фильм другой.

Что ж, «Мишки...» я рассматриваю как некое предположение киноисторика, не более того. Иное дело—«Дохунда». Потому что здесь есть сценарий и кадры, хотя эти кадры не из фильма, а по большей части—из снятой репетиции, но режиссером же дорисованные, скомпонованные так, как он хотел бы это увидеть (а мы знаем скрупулезность Кулешова). Так или иначе, «Дохунда»—действительно в большой степени реконструкция того, что Кулешов хотел сделать. Что получилось бы или что получилось (он ведь многое снял), мы не знаем. Но есть совершенно замечательный финал, который Николаем Изволовым сделан по большей части по рисункам, а не по кадрам, и все понятно: какое должно быть движение камеры, и т.д. А с другой стороны, мы не знаем длительности этих кадров, потому что у Козинцева именно к этому, прежде всего, были претензии, когда он говорил о «Бежине луге», о том, что мы изменяем длительность кадров, и сразу меняется восприятие картины. Тем не менее, если мы хотим получить

представление о картине Кулешова «Дохунда», то реконструкция Изволова в этом плане идеальна.

А вот «Мишки»... Конечно, их смотреть интересно, они забавны, но научной ценности эта работа не представляет. Я думаю, что сами по себе эти кадры, в виде альбома помещенные на диск, давали бы большее представление о фильме, чем то, что мы видели. Поскольку фильм, может быть, был совершенно другой и, возможно, гораздо хуже.

Александр ДЕРЯБИН: Мне кажется, что единственная проблема, которая заслуживает обсуждения в данном контексте, это проблема внятного «товарного наименования» продукта. Мне не очень понятно, почему Коля Изволов так настаивает на слове «реконструкция». Реконструкция—это очень широкое понятие, в которое может быть включено многое, от знаменитого скульптурного портрета Ивана Грозного работы Герасимова до пресловутых досъемок под хронику, которые сегодня часто используются на телевидении. То есть игровые, по сути, фрагменты снимаются черно-белыми, имитируется какой-то «дождь» на пленке, брак и т.д., и это тоже называется «реконструкция» или, точнее, «воссоздание событий». В этом смысле, жанр представленных нам работ (сразу должен сказать, что я их большой поклонник) ближе всего к этому «воссозданию», либо к жанру «фильма о фильме». Это никакая не реконструкция, а фильм о фильме, который дает о нем некое представление, будит мысль и, строго говоря, показывает нам то, что мы в других условиях и в другой ситуации никогда бы не увидели.

А если говорить о научном аспекте этих работ, то, по-моему, к науке это никакого отношения не имеет. Совершенно непонятно, почему надо называть это «научным экспериментом», это и без того хорошо. Если претендовать на науку, то тут я ничего нового не открою: любая научная реставрация, любая научная реконструкция должна сопровождаться неким фундированным исследованием, в котором подробно все объясняется. Было то-то, то-то и то-то, режиссер, видимо, монтировал эту сцену вот так, но мы сделали вот так, и т.д., и т.д. То есть должен быть подробнейший, кропотливый научный отчет. В этом случае можно было бы назвать работу научной. Но я не вижу никакого порока в том, что это не научные работы, мне они интересны и милы в том виде, в каком они существуют. Строго говоря, проблема внятного «товарного наименования» должна занимать не нас, естественно, а самого автора. То есть, как автор решит, так, видимо, и будет.

Н.ИЗВОЛОВ: Не хочу провоцировать дискуссию, но какие-то вещи я должен пояснить. Действительно, вопрос определения жанра очень важен. Это даже не вопрос «товарного определения», это вопрос, скорее, научной дефиниции. В любом случае, вещь должна получить точное наименование. При этом авторы могут ошибиться в дефинициях, но есть зрители и коллеги, научная среда, которая все равно выработает со временем правильное наименование. Поэтому меня это не очень смущает. Пока что пусть это будет «реконструкция».

Второе, что касается «научного фундирования» и т.п. Действительно, это вторая часть проблематики работы с этим материалом, которая меня очень занимает. Вот уже четвертый год с упорством маньяка я везде пытаюсь показать новый способ комментирования фильмов на цифровых носи-

телях, когда, как принято в филологии, в текст внедряется сноска, и к этой сноске, именно к этому месту, может быть привязан любой комментарий. В случае с фильмами он может быть и текстовый, и акустический, и фотографический, и кинематографический. То есть все, что каким-то образом является подтверждением, опровержением, какими-то коннотациями к существующим частям этого фильма, может быть включено на диск в виде комментариев*. К сожалению, я не успел доделать сегодня то, что завтра повезу в Роттердам—это фильм опять же Льва Кулешова «Проект инженера Прайта», снабженный комментариями. Фильм сохранился, он известен, его показывают всем киноведам едва ли не в первую неделю курса по истории советского кино, поэтому никто его практически не помнит. В 2001 году я показал его здесь Евгению Сергеевичу Громову. Он вышел совершенно потрясенный (он был, кажется, одним из трех человек, кто досмотрел до конца, поскольку был обеденный перерыв) и сказал мне: «Коля, вы знаете, я написал книжку про Кулешова, я видел фильм несколько раз, но мне и в голову не приходило, что там есть любовная линия». А на этом держится, простите, весь сюжет. Так что, знаете, заниматься реконструкциями иногда все-таки полезно.

Что касается научного комментария. Фильм идет 28 минут, на каждой минуте всплывает сноска, которая каким-то образом комментирует нечто, относящееся именно к этому фильму. Потому что, когда мы комментируем какое-то произведение, мы не комментируем биографию автора или все его остальные работы, мы комментируем конкретный текст. Поэтому на диске с фильмом «Проект инженера Прайта» комментарии относятся именно к этому фильму—и судьба режиссера, судьбы актеров, судьба самого фильма, текстология, историография, археография этого дела, все архивные источники—все привязано к конкретным местам фильма. Даже к этому маленькому, двухчастевому фильму, при том, что о нем почти ничего не было написано при жизни Кулешова, можно набрать много любопытных комментариев, и иногда комментарии в каком-то смысле даже интереснее, чем основной текст.

Что касается работ, которые были вам показаны, то это безусловная правда: в идеале их нужно делать иначе. Я надеюсь рано или поздно сделать комментированное издание всех четырех реконструкций с указанием всех материалов, которые к ним относятся, которые послужили источником для работы и которые могут послужить источником для оценок этих фильмов. Думаю, в этом случае многие вопросы к автору реконструкций будут сняты, а познавательная и образовательная функции этих фильмов увеличатся многократно.

Другое дело, что для того, чтобы издание было по-настоящему научно откомментированным, должен быть правильный методологический подход, четкое определение границ ответственности комментатора (т.е. что можно комментировать, а что нельзя комментировать, что нужно опустить) и

* Подробнее об этом см. Из в о л о в Н., Д р у б е к-М а й е р Н. Комментированное издание фильмов на цифровых носителях: необходимость научных стандартов.—«Киноведческие записки», № 72 (2005), с. 372–383.

способ преподнесения этих комментариев. Вот, скажем, у меня есть диск, выпущенный в прошлом году в Германии (его сделали Энно Паталас, Анна Бон и другие)—реконструкция «Метрополиса» Фрица Ланга. Очень серьезная работа, она была поддержана грантом немецкого научного общества, продолжалась довольно долго, привлекли большую группу дизайнеров, компьютерщиков, историков и т.д. Они подошли к делу ответственно, но с таким немецким педантизмом, что в итоге получилось, на мой взгляд, абсолютно неудобоваримое произведение. У них исключительно сложная система навигации, настолько сложная, что на экране все время появляется кнопочка «Hilfe» («Помощь»), чтобы пользователь не заблудился в навигационной системе. Притом, что они сообщают крупным шрифтом сведения, не имеющие существенного значения, как, например, размер эскиза, который был нарисован к какой-то сцене. Когда мне на весь экран сообщают, что размер этого эскиза, допустим, 32,5×64 см, у меня возникает чувство какого-то ступора. Мне понятны их благие намерения, я уважаю их работу, но мне как историку она дает очень мало из-за одной простой особенности: сложная система навигации. Культура и наука всегда отбирают те вещи, которые максимально приемлемы практически. Скажем, система комментирования литературных текстов достаточно проста. Текст, номер сноски, номер страницы, а сами сноски могут быть либо постраничными, если они маленькие, либо концевыми, если они длинные. И это все. Оглавление, колонтитулы, номера страниц и номера сносок—и вы можете легко в этом ориентироваться. Больше, оказывается, ничего не нужно. И совершенно не нужно так путать фрагменты текстов, чтобы читатель пользовался еще какой-то специальной подсказкой. К тому же, книга тактильна, ее приятно держать в руках, можно сразу увидеть объем информации, в ней легкая навигационная система. Чем книга принципиально отличается от современных DVD-дисков? Тем, что на DVD с их системой бонус-треков принята система компьютерного древа файлов: корневая директория, от нее отходят другие директории, от тех еще отходят поддиректории, и когда вы начинаете путешествовать по этому лабиринту и доходите до какой-то финальной точки, если у вас феноменальная память, вы можете повторить обратный путь, либо вы можете нажать кнопку «Main» и прыгнуть снова в главное меню и опять пойти по этим лабиринтам. Такая вот запутанная схема, по которой вы блуждаете туда-сюда, туда-сюда. Это неудобно. Я, в принципе, тоже ничего нового не придумал, а просто взял филологическую схему и применил ее к DVD, потому что если фильм можно представить себе в виде горизонтального трека, то в любую точку этого трека может быть внедрена сноска, так же как в литературном тексте связанная с комментарием, из которого вы можете либо вернуться в фильм, либо, если вы хотите читать комментарии, то можете просто их листать, как это делается в книге. Все, больше ничего придумывать не нужно. Это очень просто, и по этой схеме можно заниматься академическим комментированием абсолютно любого материала, будь это законченный фильм или незаконченный, или даже не снятый, как «Дохунда». Я думаю, что именно эта возможность современной культуры, современного киноведения является исключительно перспективной, потому что читать тексты в отрыве от изображения уже никто не хочет.

Уже выросло поколение совершенно других людей, которым сейчас 15–20 лет, они выросли в других условиях, нежели мы. Они еще с пиететом относятся к книгам, но в своей ежедневной жизни пользуются совсем другими техническими средствами коммуникации, информации и образования. И это нельзя не учитывать, потому что эволюцию не остановить.

А. ДЕРЯБИН: Издание фильмов комментированных—дело, безусловно, назревшее, нужное, перспективное. Но все-таки, чем дальше, тем больше, мне кажется, что выбранный тобой способ линейного комментирования фильмов где-то может сработать, а где-то—нет. Он не является универсальным. Во-вторых, поскольку он может быть «пристегнут» только к конкретному кадру, за полем комментария остается все, что, в общем-то, тоже составляет контекст фильма, его подтекст и т.д., то, что подчас не менее важно, чем сам, так сказать, филологический текст «тела» фильма. То, что это надо делать, у меня никаких сомнений, конечно, не вызывает, но надо ли это делать в линейном, параллельном ключе, это большой вопрос.

Н.ИЗВОЛОВ: Конечно, этот метод не универсален. Да и нет универсальных методов. Ведь любая научная работа—штучная, не конвейерная. Придумать универсальную схему, универсальную методику и шлепать по ней все подряд, неправильно.

Наталья НУСИНОВА: В последнее время в истории кино принято разделять понятия «реставрация» и «реконструкция». Реставрация—это восстановление фильма точно в том состоянии, в котором он существовал тогда, когда был создан. Поэтому слово «реставрация» имеет в первую очередь чисто техническое значение. В Госфильмофонде говорят о реставрации фильмов, имея в виду техническое сохранение фильмов—борьбу с гидролизом пленки и так далее. Когда мы говорим о реставрации титров, речь идет о восстановлении титров в первоначальном виде, о включении старых интертитров в фильм, если они почему-либо не сохранились. Понятие же «реконструкция» имеет двойное значение, если перевести это слово на русский язык. *Реконструкция* как восстановление старой конструкции (*ре-* конструкция) и реконструкция как изменение старой конструкции (*ре-* как *пере-*; *пере-делка*). Николай Изволов изначально не претендует на понятие «реставрации фильма», он говорит о «реконструкции». В каком смысле «реконструкция»? Петр Багров уместно вспомнил про «Бежин луг». На мой взгляд, «Бежин луг» был действительно попыткой воссоздания фильма в варианте, максимально приближенном к исходному. Это было возможно, во-первых, потому, что сохранились срезки с каждого кадра, во-вторых, потому, что еще были живы свидетели, видевшие материал, в первую очередь, тот же С.Юткевич, который работал с Н.Клейманом над восстановлением. Другое дело, насколько это удалось. Естественно, что никто за Эйзенштейна не может восстановить его фильм, и Багров правильно приводит по этому поводу реакцию Козинцева. О работе Изволова изначально можно сказать, что речь не идет о восстановлении фильма в том виде, в каком он был, потому что это невозможно. Даже прекрасная реконструкция «Дохунды». Откуда мы знаем, как там распределялись титры? Явно не так. Произвольное распределение титров внутри кадра сразу отменяет наши представления о кадре. Однако мне кажется, эта работа является научной в том смысле, что

она очень важна для кинообразования. Она важна и для студентов, и для нас, киноведов, которые хотят получить какое-то представление о фильме. И самый правильный, и самый грамотный путь это тот, по которому вы пошли с «Проектом инженера Прайта», вводя комментарии и отсылки. В этом случае снимается сразу масса возможных претензий, которые могут возникнуть, и этот жанр, безусловно, перспективен.

Евгений МАРГОЛИТ: Еще раз пересматривая хорошо знакомые мне и любимые мною изволовские работы, я подумал о том, что на самом деле киновед—это, прежде всего, высочайшего класса зритель. И киноведение—наука *в какую-то* очередь, но совсем не в первую. И определение «квазинаучный» неожиданно попадает в точку. Речь идет о творчестве, о художественном творчестве. Подобно классному читателю, высококлассный зритель—это со-творец. Мы получаем редчайшую возможность видеть, как, каким образом, попадая в само пространство фильма, его рассматривает и пересоздает своим восприятием такого рода зритель-творец, каковым киновед и является. Ибо фильм существует только в момент его просмотра. Несуществующие фильмы—это те фильмы, которые лежат на полках, не виденные никем. Только когда фильм смотрят, он действительно существует. И существует в таком виде только в этот данный момент. Петр Багров цитирует запись Козинцева о «Бежине луге», но напомину, что Козинцев говорит о фильме в материалах, виденных тридцать лет назад. Есть совершенно поразительная фраза в замечательных мемуарах Юзовского по поводу другого эйзенштейновского фильма «Иван Грозный». Юзовский, один из первых зрителей завершенной 2-й серии, много лет ее не пересматривавший, потом говорит: фильм тогда был совершенно другим. На самом деле, как мы знаем, не было другой редакции, но Юзовский 1946 года и Юзовский 1957 года видят две разные картины, потому что живут в разные эпохи. Эта субъективность восприятия, которая свидетельствует о сотворчестве, и является признаком высококлассного зрителя, который именно поэтому оказывается, прежде всего, художником. Наверное, «реконструкция»—здесь не совсем точная формулировка, но зато здесь абсолютно точно имеется *автор* реконструкции—не соавтор, а полноправный автор. Наука же здесь присутствует и определяет результат в том смысле, что автор реконструкции приходит к такому результату, досконально изучив материал. Но что значит «изучив»? *Вчувствовавшись* в него. Другие варианты академического, квазиакадемического киноведения напоминают мне замечательную фразу из Бернса, точнее, из Маршака, который придумал и подарил русскому читателю русского поэта Роберта Бернса: «Наш лорд показывает всем прекрасные владенья, / Так евнух знает свой гарем, / Не зная наслажденья». Позиция наслаждения, художественного наслаждения, испытываемого идеальным зрителем, в роли которого успешнейшим образом выступает Николай Изволов, в конечном счете, и определяет этот результат. Это художественное творчество, и подходить к нему нужно именно как к художественному творчеству. А наука здесь—только база.

Н.ИЗВОЛОВ: Я очень вам признателен за то, что вы сказали. Любопытный поворот темы. Но мне кажется, что нельзя смешивать понятие авторства и художественного творчества. Мы только что затронули проблему

комментирования визуальных текстов. Так вот: это то же самое, что и с литературными текстами. Вы же можете сегодня купить «Евгения Онегина» с комментариями Лотмана или с комментариями Набокова. Также никто не мешает другому человеку взять материал «Бежина луга» и сделать другой вариант реконструкции. Меня, скажем, давно преследует мысль—взять тот же самый материал и сделать реконструкцию на основе оригинальной музыки к фильму. В реконструкции Юткевича и Клеймана использована музыка Прокофьева, хотя в то время, когда они делали свою работу, был еще жив композитор Гавриил Попов, который писал к этому фильму музыку. Почему они не обратились к нему, я не знаю. Видимо, были какие-то проблемы с получением материалов. Поэтому приняли паллиативное, как я понимаю, решение. Но ведь очень часто кино снимается в расчете на уже написанную музыку, и я, например,нисколько не удивлюсь, если кто-нибудь возьмет оригинальную музыку Попова и из того же сохранившегося материала «Бежина луга» сделает клип, как теперь говорят, на музыку Попова.

Голос: Уже сделали.

Н.ИЗВОЛОВ: Такого полного варианта я не знаю, знаю лишь небольшие опыты в этом направлении. Так или иначе, мне кажется, что подобного рода подход был бы плодотворен. Разумеется, это не будет реконструкцией замысла Эйзенштейна, не будет реставрацией фильма. Но это будет эмоциональный подход к теме, который может каким-то образом равняться эмоциональной увлеченности авторов, что тоже нужно учитывать. Единственное, что я хотел сказать—авторство и художественное творчество—это не одно и то же. Авторы комментариев могут быть вполне занудными академиками и не повторять друг друга.

Е.МАРГОЛИТ: Я имею в виду другое. Есть фильм «Да здравствует Мексика!»—мосфильмовский вариант (на самом деле Никиты Викторовича Орлова, а не Григория Александрова, как считается) и фильм «Мексиканская фантазия» Олега Ковалова. Ни тот, ни другой не могут дать (хотя первый претендует) представления о действительном эйзенштейновском замысле. Какой из них ближе подходит к сути произведения? Коваловский. Почему? Только потому, что коваловский намного глубже, ярче и талантливее. Прав Ковалов, а не авторы мосфильмовской реставрации.

Кирилл РАЗЛОГОВ: Круг вопросов ясен. На самом деле он достаточно небанален, но очевиден. Очевидно, что произведение живет, очевидно, что одни и те же сюжеты переходят. Вы сказали, кто там талантливее, Ковалов или... Я сразу вспомнил шекспировского «Гамлета» и тексты, которые ему предшествовали. Почему «Сказание о принце Датском» ушло из истории, а «Гамлет» остался? А потом Козинцев сделал своего «Гамлета»... И так далее. Это такая проблематика, в которой идут трансформации и повествований литературных, и повествований экранных, естественно. У нас повествований экранных больше. То, что делает Изволов,—чрезвычайно интересно и имеет полное право на существование наряду со всеми другими формами реконструкции, клипов и чего угодно. Весь вопрос в том, чем мы сейчас занимаемся. Какое место в культуре займут реконструкции Изволова? Будут ли они достоянием небольшой группы людей? Пятнадцать человек сели вокруг телевизора, посмотрели, поговорили, опублико-

вали свой разговор в «Киноведческих записках», еще пятнадцать человек это прочитало, ну, или, скажем, сто пятьдесят. И, значит, эти работы будут существовать на свалках этой небольшой субкультуры маньяков реконструкций, либо возможен другой вариант существования, естественно, несоизмеримый с вариантами существования фильма «Дневной дозор» или показом «Острова» по второму каналу отечественного телевидения, но все-таки имеющий какой-то общественный резонанс, и как это все будет? То есть, где и как это представлять, где и как показывать, где и как продавать или не продавать, кому это может быть интересно, а кому нет? Скажем, «Тихий Дон» Бондарчука—чрезвычайно интересное произведение для вот этого круга людей, то есть для людей, сидящих в архиве. Но, когда его показали с огромной рекламой на Первом канале телевидения, это оказалось чудовищным провалом.

Е.МАРГОЛИТ: Извините, Кирилл, мы же ведь не знаем, как бы смонтировал автор этот материал!

Голос: Он все равно плох. Плох во всех вариантах.

К.РАЗЛОГОВ: Дело в том, что понятия «плох» и «хорош» настолько относительны в истории культуры, что я ни о чем не могу сказать, что это плохо, потому что не знаю, как это в культуре еще отразится. Дело в том, что она имеет свои законы. Какое место в культуре займут эти реконструкции, и есть для меня главный вопрос. Можем ли мы способствовать тому, чтобы они получили распространение среди экспертов, к примеру, среди экспертов в области изобразительного искусства, которым это может быть так же интересно, как интересно нам, или среди экспертов в области литературы? Насколько это может быть любопытно для более широкой аудитории? На этот вопрос я ответа не знаю. Ответ знает культура в целом. То, что эти реконструкции должны обсуждаться, безусловно, ну а дальше... Естественно, это не абсолютная реконструкция, это нечто существующее наряду с описанием, с архивом, раз нет, собственно, описания самого произведения. Но это, повторяю, не открытие, в культуре подобное предпринималось огромное количество раз, в самых разных вариантах. Тут привели в пример филологию, комментарии текстов, цитаты, произведения, состоящие из цитат. В филологии это просто более очевидно и более разработано, поскольку филология—как бы предтеча культурологии в этом плане. Но с экранными текстами сейчас будет происходить то же самое, и, естественно, канал распространения, который первым приходит в голову, это канал Интернета. На Интернет можно все положить, сделать сайт, сделать комментарии, посмотреть, сколько людей будет на это откликаться и т. д. Ну, и второй вариант—это телевизионный канал. Но там нужно идти на большее количество уступок. И в том, и в другом случае может получиться интересный результат.

Н.ИЗВОЛОВ: Разумеется, я меньше всего думал о том, как это будет жить в культуре, когда это делал. Мне просто хотелось это сделать. Как это будет жить дальше, покажет время, но уже сейчас понятно, что какие-то из этих фильмов нравятся людям больше, а какие-то меньше. Для меня они все равны, а для других—нет. Про Интернет я думал. Но, как мне кажется, для функционирования среди людей, которым это может быть интересно,

самый оптимальный на сегодняшний день носитель—это DVD. Он тактилен—раз, во-вторых, пригоден для показа на большом экране в темной комнате, а Интернет и телевизор для этого не очень годятся. Поэтому, как ни странно, спрос на эти реконструкции больше всего даже не в среде студентов ВГИКа или у коллег по работе, а среди фестивальных программистов. Вот через два дня это будут показывать на фестивале в Роттердаме.

Но с другой стороны... Появляются новые ответвления наук, которые поначалу воспринимались странно, как, например, культурология. Вдруг оказалось, что это распространилось просто как эпидемия и стало уже входить в какие-то нормальные, академические программы. Негуманитарная наука тоже развивается, появляются какие-то новые ответвления математики. Это все происходит, это нормально, жизнь не остановилась. И мы, когда что-то делаем, просто участвуем в эволюционном процессе, совершенно не зная, «как наше слово отзовется». Кирилл Разлогов в этом смысле прав. Хочется об этом думать. Но если мы начнем с того, что будем думать: какое место то, что мы делаем, займет в культуре, тогда эта работа не будет сделана вообще.

В продолжение разговора об аудитории, который вы затронули. По своему опыту могу сказать, что моя самая благодарная аудитория—это студенты гуманитарных вузов, причем самых разных. И у нас, и в других странах. Они почему-то испытывают к этому большой интерес и задают всегда много вопросов. Дискуссии после показов—бесконечны, вопросов рождается гораздо больше, чем есть ответов.

П.БАГРОВ: Я хочу задать более конкретный вопрос. Допустим, ваша «Дохунда» может служить хорошей иллюстрацией к режиссерскому методу Кулешова. Иллюстрацией чего могут служить ваши «Мишки...»?

Н.ИЗВОЛОВ: Знаете ли, не все художники, которые рисуют на бумаге картинку, являются иллюстраторами литературных произведений. Мы опять возвращаемся к понятию реконструкции и авторства. Вот Евгений Марголит почему-то считает, что авторство возможно только в художественном творчестве, а в науке авторов как бы нет, если я его правильно понял. Я же считаю, что авторство возможно и в науке, и в художественном творчестве, и во всех других формах человеческой деятельности. Есть люди, которые делают заурядные, обыкновенные вещи, а есть люди, создающие вещи, которые могут сделать только они, поэтому их называют «авторами». Используя оценочную методологию, авторы могут быть хорошими или плохими, но даже плохой автор отличается от не-автора тем, что он автор. Уж простите за такую схоластику. Я не думаю, что «Мишки...» могут быть иллюстрацией к чему-то. Мне вообще не кажется, что моя реконструкция «Мишек...» является иллюстрацией, скажем, к биографии режиссеров, и должна продемонстрировать творческие потенции ленинградских студий 1920-х годов или еще чего-то. Если уж вас интересует иллюстрирование исторических процессов, я бы сравнил «Дохунду» и «Женитьбу». Потому что Кулешов был известен как автор «репетиционного метода» в кино, на котором очень настаивал. Кроме него этот метод вообще никто не использовал, разве что Эраст Гарин, который отрепетировал «Женитьбу» от начала до конца. Если вы почитаете прессу того времени, то там как раз сравнива-

ют метод Кулешова и метод, примененный Гариным, причем далеко не в пользу последнего. И здесь встает, во-первых, вопрос об эмоциональной оценке современников, потому что журналисты могли ошибиться. Во-вторых, встает вопрос индивидуального таланта авторов, которые когда-то работали. Они все разные. Но мы, историки, не можем отказывать каким-то авторам, действительно авторам, на место в истории только лишь потому, что их современникам или нам их фильмы эмоционально не нравятся. Я говорю, конечно, банальности, но от этого они не перестают быть правильными. Вообще, академизм сводится к банальностям на самом-то деле.

«Мишки...» не являются иллюстрацией чего бы то ни было, потому что сами авторы, когда создавали этот фильм, как мне кажется, не очень понимали, что хотят сделать. Когда авторы не знают, чего они хотят, а зрители не понимают, чего хотели от них, чего же может желать реконструктор, объясните мне?

П.БАГРОВ: Я бы просто не брался за такую реконструкцию.

Н.ИЗВОЛОВ: Ну, хорошо. А если сейчас кто-то возьмется реконструировать, скажем, утраченное архитектурное чудо света, какого-нибудь Колосса Родосского. Возьмут, да реконструируют, это будет иллюстрация чего?

П.БАГРОВ: Если вы возьмете Колосса Родосского и те же обломки в произвольном порядке составите, это не будет Колосс Родосский, это будет ваша, так сказать, мозаика из этих самых кусков.

Н.ИЗВОЛОВ: Вы не ответили на мой вопрос: это будет иллюстрацией чего-то или не будет?

П.БАГРОВ: Нет, не будет.

Н.ИЗВОЛОВ: Вещь может или показывать, или демонстрировать, или являть собой саму себя.

П.БАГРОВ: Хорошо, пускай ваша реконструкция ФЭКСов иллюстрирует не сам этот утраченный фильм, пускай, например, киноискусство 1920-х годов.

Н.ИЗВОЛОВ: Я думаю, что если погибнут все архивы и останутся только «Мишки...», то, в конце концов, для киноискусства 1920-х годов что-то там показательное будет.

А.ДЕРЯБИН: Об этом М.Л.Гаспаров написал в своей книжке «Занимательная Греция». Предложил провести такой мысленный эксперимент. Представьте себе, что погиб весь Пушкин. Остались только какие-то цитаты из его произведений в различных хрестоматиях. И некто, допустим, проделает такую работу—соберет все эти цитаты воедино. Сохранившийся Пушкин. Уверяю вас, пишет Гаспаров, даже по этим цитатам можно будет составить некое представление о Пушкине.

Голоса: Некое...

А.Дерябин: Некое. Правильно. Значит, представление какое-то о «Мишках...», как ни странно, можно составить даже и по этой, неудачной, на мой взгляд, работе. Это не является предметом для обсуждения.

П.БАГРОВ: Понимаете, если это был бы просто набор кадров в каком-то порядке, тогда я понимаю. Но если брали бы строчки Пушкина и перемежали бы их—слово из одной строки посылали бы в другую, а из этой—вот

в эту, исходя из каких-то ваших умозаключений, то это бы имело еще меньшее отношение к Пушкину. Да, какое-то представление это, конечно, давало бы, но гораздо меньшее, чем, если расположить подряд сохранившиеся строчки, отделив их друг от друга многоточиями. И поэтому я считаю, что набор кадров из «Мишек...», склеенных последовательно, дает гораздо большее представление об этой картине, чем данная реконструкция.

Н.ИЗВОЛОВ: В принципе, я с вами согласен, только я использовал бы другие дефиниции. Я бы сказал, что издание фотоальбома этих фотографий, сделанных во время съемок, было бы более корректным отношением к материалу. Но я не думаю, что это было бы более правильным подходом к использованию этого материала.

Е.МАРГОЛИТ: Две вещи по поводу «Мишек...» Настолько вопиющая виртуальная камера Николая Изволова в этом фильме, она вопиюще не совпадает с предполагаемой работой кинооператора Фридриха Вериги-Даровского. Это с одной стороны. А с другой, тем не менее, пересмотрев еще раз, я почувствовал (только почувствовал, я еще пока совершенно не могу объяснить), почему по поводу «Октябрины» М.П.Ефремов, директор студии «Севзапкино», сказал (по свидетельству Л.З.Трауберга): «Картина—дрянь (он выразился крепче), а мальчики—ничего!» Единственное, что я могу сказать: вот когда вы внимательнейшим образом рассматриваете это пространство, даже не кадра, а пространство самого материала, пространство самой картины, то вы предполагаете, что же было авторами сделано, эти материалы сами по себе что-то задают, даже темпоритм. Это гипотеза. Версия высококлассного зрителя, которая предполагает равноправное бесконечное количество других гипотез. Высококлассный зритель—это и есть художник.

Н.ИЗВОЛОВ: Я на самом деле не готов даже спорить, я готов соглашаться со всеми, потому что проблем, и не только академически-исторических, связанных с историей кино, но и связанных со всей историей и теорией медиасредств, и со всей теорией и историей культуры, и с общей историей нашей страны, возникает очень-очень много. Я думаю, что слово «гипотеза», произнесенное сейчас Евгением Яковлевичем, очень правильное, потому что мне кажется, что чем больше гипотез будут провоцировать такие вот работы, тем лучше для всей нашей научной среды.

Нужно провоцировать, нужно продуцировать, нужно генерировать гипотезы. Они должны жить, будоражить научную мысль и направлять ее. Если нет центра, где создаются гипотезы, тогда и ответвления научные не будут создаваться. Нельзя застывать в какой-то одной методологии и исследовать только один, всем известный материал. Это скучно, да никому и не нужно.