

Оливер ХЭНЛИ, Адельхайд ХЕФТБЕРГЕР

ВОСКРЕШЕНИЕ ФЕДИ

Реконструкция премьерной редакции фильма Федора Оцепа «Живой труп»

Фильм Федора Оцепа «Живой труп» (1929) был не первой экранизацией пьесы Льва Толстого (1900), но одной из наиболее успешных, и до сих пор не утратившей свою художественную выразительность. В главной роли Феди Протасова выступил знаменитый постановщик таких классических лент, как «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Мать» (1926), Всеволод Пудовкин. Благородное желание Феди развестись с женой, чтобы дать ей возможность снова и более счастливо вступить в брак, разбивается о препоны со стороны церковных властей дореволюционной России, вынуждающих его лгать, бродяжничать и в конечном итоге покончить жизнь самоубийством.

Фильм—совместное производство студий «Межрабпомфильм» и «Прометеус»—от российской и немецкой стороны соответственно. Продюсеры собрали международную команду, в том числе таких популярных актеров, как Мария Якобини (Италия), Густав Диссл (Австрия) и Ната Вачнадзе (СССР). Съемки проводились в основном в павильонах «Йофа-ателье» в берлинском районе Йоханнисталь; часть природы снималась также в Москве во второй половине 1928 года. Операторами были назначены любимый оператор Пудовкина Анатолий Головня и мастер немецкого пролетарского кино Пиль Ютци.

Длина фильма, составлявшая поначалу целых 3552 метра, вскоре была сокращена до 2968 метров¹. Именно эта редакция была одобрена немецкой цензурой для публичного просмотра 13 февраля 1929 года, и днем позже состоялась премьера в берлинском кинотеатре «Капитол» в музы-

кальном сопровождении, специально созданном для данного случая Вернером Шмидт-Бёльке. В дальнейшем фильм путешествовал по всему свету; мастерский синтез восточного и западного стиля, а также международный звездный состав обеспечили ему успех почти во всех уголках мира.

Оригинальный негатив считается утерянным, не сохранилось и ни одной копии, совпадающей с той, что была показана на премьере. Однако благодаря мировой популярности фильма, в различных киноархивах сохранился набор копий разной длины и качества. Тем не менее, подобно снежинкам, каждая из которых уникальна, среди них нет ни одной идентичной пары, поскольку фильм нередко (и зачастую радикально) перемонтировался в соответствии с местными вкусами тех стран, где он демонстрировался.

Несмотря на то, что ни одна из сохранившихся копий не соответствует в точности премьерной, из них можно собрать ее подобие. Пусть с известной долей погрешности, эта *реконструкция* даст представление о том, каким выглядел (и как звучал) фильм на показе 14 февраля 1929 года. Недавнее обнаружение прежде неизвестных пленок плюс использование технических инноваций позволяют максимально приблизиться к премьерной редакции «Живого трупа». Ниже следует пошаговое описание 25-летней истории реконструкции, освещающее основные проблемы, которые возникли на этом пути.

Экран—кино—история: первая реконструкция (1988)*

Инициатива заняться реконструкцией премьерной редакции «Живого трупа» возникла не в киноархиве, а на телевидении. В 1988 году немецкая телестанция *Zweites Deutsches Fernsehen*** (известная как «ZDF») выступила с идеей представить фильм Оцепа с живым музыкальным сопровождением на симпозиуме «Телеэкран—кино—история: европейское телевидение реставрирует фильмы».

1988 год был официально объявлен Европейским годом кино и телевидения. В рамках событий этого года Фонд Немецкой Кинематеки в Берлине решил организовать симпозиум, который отметил бы вклад европейского телевидения в реставрации, реконструкции и демонстрации исторически значимых фильмов. Покойный Юрген Лабенски, программный редактор ZDF, к тому времени уже был известен как принявший личное участие в реставрации и реконструкции почти ста фильмов². Мартин Кёрбер, ответственный за организацию симпозиума со стороны Немецкой Кинематеки, должен был в 1988 году вместе с Лабенски принять самое непосредственное участие в реконструкции «Живого трупа».

В ходе подготовки к демонстрации ZDF приобрела в Государственном Киноархиве ГДР (Восточный Берлин) 35-мм прокатную копию. Однако вскоре выяснилось, что ее состояние не годится для демонстрации, поскольку в ней не хватало нескольких кадров. Хуже того, не сохранились

* Авторы приносят благодарность куратору Мартину Кёрберу, поделившемуся с ними своим опытом этой работы, за неоценимую помощь.

** Второе немецкое телевидение (*нем.*).

оригинальные, написанные от руки интертитры, стилизованный дизайн которых подчеркивал драматизм фильма. Они были заменены ординарными интертитрами вполне консервативного вида (практика замены интертитров была, к сожалению, в недавнем прошлом обычной в среде прокатчиков—и даже в некоторых киноархивах!—что нашло свое печальное отражение в некоторых реконструкциях). Кроме того, полторы части фильма были необъяснимым образом напечатаны в обратном порядке.

В связи с этим ZDF предложила Немецкой Кинематеке совместно взяться за реконструкцию фильма, чтобы в итоге представить его в более близком к премьерному виде. Историк и архивист Паоло Керки Усаи определяет реконструкцию как «монтажный процесс по созданию наиболее близкой к желаемой версии, которую можно будет считать наиболее авторитетной; проводится он на основе сопоставления, замены или перемещения отдельных фрагментов копии с использованием материала других копий»³.

Чтобы реконструировать премьерную редакцию «Живого трупа», нужен был дополнительный материал из копий (позитивов или контративов), хранящихся в других архивах. К счастью, отсутствующий в копии из Киноархива ГДР материал мог быть получен из 16-мм копии с сербохорватскими интретитрами из Нидерландского Киномузея (сегодня это Нидерландский Киноинститут EYE) в Амстердаме. Тем временем оказалось, что почти все оригинальные, написанные вручную немецкие интертитры сохранились в виде так называемых «флэш-титров» в контративе в Национальном Киноархиве в Лондоне (сегодня это Национальный Архив Британского Киноинститута (BFI)). К сожалению, там отсутствовали начальные титры. «Флэш-титрами» назывались титры на 2-3 кадра, появившиеся при проекции мимолетно, на долю секунды. «Флэш-титры» часто встречаются в сохранившихся копиях немых фильмов, предназначенных для проката вне страны, где они производились⁴. Поскольку в каждой стране прокатчики делали свои интертитры на своем языке, «флэш-титры» служили в качестве ориентиров. Следует заметить, что не все «флэш-титры» в немых фильмах относятся ко времени их производства. Некоторые архивы в 1940-х–1950-х годах сокращали длительность интертитров в копиях до двух-трех кадров, экономя на затратах⁵.

После того, как был найден дополнительный материал, на основе копии из Киноархива ГДР, недостающего материала из амстердамской копии и оригинальных немецких интертитров, обнаруженных в Лондоне, был собран видео-мастер в разрешении PAL (625 линий по вертикали). Этого было достаточно для показа по телевидению, но не удовлетворяло требованиям кинотеатральной проекции, поскольку низкое разрешение PAL-видео не соответствовало 35-мм кинокопии.

К сожалению, источники, которые использовались для создания видео-мастера, были далеки от идеала для создания удовлетворительной 35-мм проекционной копии. «Цель <...> состояла в том, чтобы найти и приобрести копию, по возможности наиболее близкую к оригинальному негативу...»⁶. Оригинальный негатив—единственный элемент фильма, который «физически присутствовал»⁷ во время съемки—сохраняет максимум деталей, в то время как всякое последующее копирование несет с собой потерю качества.

Можно считать скорее исключением, чем правилом, когда сохраняются оригинальные негативы эпохи немого кино. Следовательно, кураторам реконструкции предстояло обратиться к другим источникам. Кекчи Усаи объяснял: «Большинство кураторов считают за счастье получить копию первого поколения [то есть копию, напечатанную непосредственно с оригинального негатива—О.Х., А.Х.]... [Однако] фильмы, пользовавшиеся в свое время большим успехом и спросом в дальнейшем, чаще всего можно увидеть в копиях, на несколько поколений отстоящих от их оригиналов...»⁸ Именно с таким случаем встретились кураторы реконструкции «Живого трупа».

Ни одна из копий не была напечатана непосредственно с оригинально-го негатива, и все они оставляли желать лучшего с точки зрения качества.

Копия из Киноархива ГДР отличалась высокой контрастностью изображения при отсутствии тонких деталей, кроме того, там была широкая белая линия, проходящая через нижнюю часть кадра, возникшая из-за некачественной лабораторной обработки. 16-мм копии не доставало изобразительной информации по всем четырём сторонам рамки кадра, что часто встречается при переводе оригинального 35-мм источника в меньший 16-мм формат. «Раздувание» этой копии назад в 35-мм вариант через оптическое копирование технически возможно, но чревато дальнейшей потерей качества.

В конце концов, кураторы встают перед выбором: «удовлетвориться лучшим из того, что они могли найти, или продолжать поиски в надежде найти оптимальный вариант»⁹. И когда стало казаться, что кураторы склоняются ко второму пути, им на помощь пришла счастливая случайность. Пока реконструкция пребывала в стадии подготовки, Рональд С.Мальюцци опубликовал книгу «Сокровища из киноархивов». Каталогизатор, работающий в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, Мальюцци создавал список немых фильмов, хранящихся в архивах—членах Международной Федерации Киноархивов (FIAF) с середины 1980-х годов. Книга—результат его поисков. По поводу фильма Оцепа «Живой труп» в ней было указано, что дополнительный пленочный материал к нему содержится в Датском Киномузее (сейчас это Киноархив Датского Киноинститута) в Копенгагене.

Датский материал оказался не прокатной копией, а прекрасным промежуточным позитивом, сделанным с нитратной прокатной копии (через контратипирование), причем ни она, ни контратип не сохранились. В отличие от прокатной копии, промежуточный позитив предназначен не для просмотров, а для производства новых контратипов и позитивных копий. Чтобы сделанные с него копии сохранили удовлетворительное качество изображения, промежуточные позитивы имеют меньшую контрастность и более тонкую структуру «зерна», чем прокатные копии¹⁰.

Несмотря на то, что его отделяли от оригинального негатива три поколения, промежуточный позитив сохранил отличное фотографическое качество, а низкая контрастность и мелкозернистость делали его идеальным для дальнейшей работы. К сожалению, датский прокатчик перемонтировал фильм в соответствии с местными вкусами. Эпизоды, которые в оригинале были смонтированы нелинейно, выстраивались в более «внятное» последовательное повествование. В то же время эпизоды с коротким монтажом,

играющие важную роль для темпоритма и эмоциональной выразительности ключевых моментов (таких, как зажигательный танец цыган или чистосердечное признание Феди в суде перед кульминацией фильма), и вовсе были вырезаны.

Монтаж—ведущее звено в любой реконструкции фильмов, причем важно, чтобы каждый шаг был тщательно задокументирован и его результат мог быть исправлен, возвращен в исходное состояние. Как пишут Пол Рид и Марк-Пол Мейер, «требование обратимости результата означает <...>, что никакая часть исходного материала не может быть изменена таким образом, чтобы сделать невозможным новое изменение»¹¹. Таким образом, смогут появляться новые реконструкции на смену прежним, а исследователям будут доступны различные редакции.

Чтобы обеспечить возможность нового монтажа датской редакции, все изменения были внесены в контратип, напечатанный с датского промежуточного позитива. Контратипирование определяется Керки Усаи как «копирование киноматериала либо в качестве резерва существующего оригинала, либо для возможности доступа к этому материалу»¹². Архивное копирование—это не то же самое, что печать копий современного фильма, поскольку оно требует крайней тщательности и внимания, зачастую использования нестандартного оборудования, которое нельзя найти в коммерческих кинолабораториях. В то время, когда мы приступили к реконструкции «Живого трупа», очень немногие коммерческие лаборатории могли адекватно обрабатывать архивный материал, и группа архивистов создала собственную лабораторию, оснащенную оборудованием, которое исключало риск получить некачественные результаты.

Чтобы сделать новый контратип с датского промежуточного позитива, Немецкая Кинематека направила своих сотрудников на восток, в уже упомянутый Государственный Киноархив ГДР. В то время он располагал одной из самых хорошо оснащенных лабораторий, и там был сделан контратип на пленке AGFA на основе датского промежуточного позитива (который был прислан Немецкой Кинематекой через Берлинскую стену!). Далее на нем был произведен перемонтаж, а позитив остался в первоначальном виде.

Эпизоды, которых не хватало в датском материале, были контратипированы с копии Киноархива ГДР (уже использованного для видео-реконструкции) и в нужных местах вмонтированы в новый контратип. Чтобы зритель имел возможность прочитать интертитры во время просмотра реконструкции, необходимо было растянуть «флэш-титры» британского контратипа. Этот эффект был легко достигим при аналоговом копировании благодаря процедуре повторяющейся печати одного и того же кадрика на кинокопировальном аппарате прерывистой печати. Недостаток этой техники заключается в том, что любое повреждение пленки на кадрике-источнике (царапины, вкрапления грязи и т.д.) окажется «замороженным». «Флэш-титры» не предназначались для дальнейшего использования, они должны были вырезаться и заменяться другими, поэтому наносили их довольно небрежно. «Флэш-титры» часто оказываются в расфокусе из-за склеек, соединяющих их с соседними эпизодами.

Встретившись с этой проблемой, куратор может предпочесть «<...> изготовить новые титры, стараясь по возможности точно соответствовать оригиналу»¹³. Это был как раз случай «Живого трупа». Томасу Вилку, который занимался титрованием и спецэффектами на киностудии в Берлине с 1983 года, было поручено сделать новые интертитры, воспроизводящие дизайн непечатаемых «флэш-титров» британского контратипа. Недостающие интертитры были сделаны заново в том же стиле на основе текста титров копии из Киноархива ГДР. Сегодня новые титры обычно делают на компьютере с помощью программ типа Adobe Photoshop; но в то время такая работа проводилась вручную и титры снимались на пленку с помощью макетной киносъемки. Новые титры подгонялись под нужную длительность и вставлялись в новый контратип. Когда монтаж реконструкции был завершен, в лабораторию Гейер в Берлине точно в срок была доставлена новая позитивная копия для демонстрации.

Звук немоты. Реконструкция музыки

Немое кино редко смотрели в тишине. На премьере в Берлине «Живой труп» показывали в сопровождении «музыкальной иллюстрации», подготовленной Вернером Шмидт-Бёльке, которому было тогда всего 24 года. Партитура Шмидт-Бёльке представляла собой смешение вновь сочиненного материала, классических тем и народных мелодий. Реконструкция премьерной редакции фильма была бы неполной без этого музыкального аккомпанемента.

Куратор реконструкции должен «всегда иметь в виду замысел фильма таким, каким он демонстрировался в прошлом, и сама процедура реконструкции заканчивается только тогда, когда фильм будет показан на экране»¹⁴.

Приступая к реконструкции в 1988 году, кураторы не рассчитывали на то, что представят фильм с оригинальным музыкальным сопровождением Шмидт-Бёльке, поскольку партитура считалась утерянной. Но тут вновь вмешался счастливый случай в лице Джиллиан Андерсон, музыковеда, которая специализируется в аккомпанементах к немым фильмам и написала книгу «Музыка для немого кино 1924–1929 годов». В книге была отсылка к партитуре фильма «Живой труп», сохранившейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Однако к тому времени ZDF уже нашла композитора для написания новой партитуры. Но он внезапно заболел, не мог закончить заказ вовремя, и, что называется, не было бы счастья, да несчастье помогло: фильм смог появиться на экране с музыкой Шмидт-Бёльке.

Когда же материал из Библиотеки Конгресса прибыл, то оказалось, что партитура была далеко неполной: она представляла собой набор разрозненных фрагментов. Франк Штробель, ныне один из самых уважаемых реставраторов музыки к немому кино, а тогда новичок в этом деле, и Герд Люфт из ZDF взяли за нелегкую работу привести в порядок эти фрагменты, покуда они не зазвучали как целостное произведение.

Премьера реконструкции «Живого трупа» состоялась в Берлине 25 ноября 1988 года. Воссозданную Франком Штробелем и Гердом Люфтом музыку Шмидт-Бёльке исполнял оркестр Западногерманского радио (WDR)

под управлением Курта Граунке. ZDF записала это исполнение для телеэфира, состоявшегося через месяц, 26 декабря. Впервые после 1929 года «Живой труп» Федра Оцепа можно было увидеть максимально приближенным к тому виду (и с тем звуком), в каком он был увиден (и услышан) на премьере в Берлине.

Однако реконструкция—всякая реконструкция—имеет свои пределы. Кадры, отсутствовавшие в датском промежуточном позитиве, выглядят хуже, так как их источником была копия из Киноархива ГДР. Вступительные титры, визуально близкие интертитрам британского контрагипа, не отвечали исторической точности. На тот момент осталась незамеченной ошибка в монтаже, так как в распоряжении реставраторов не было копий первого поколения. Но соблюденная обратимость процесса гарантировала осуществление в будущем коррекции реконструкции. Как оказалось, должно было пройти еще почти четверть века, прежде чем представилась такая возможность.

Вторая жизнь—новая реконструкция (2011)

Через 22 года после того, как была завершена первая реконструкция, «новые» (то есть, на самом деле, тоже старые) копии «Живого трупа» objevились в разных европейских архивах. Первой из них была 35-мм нитратная копия, хранившаяся в Австрийском Киномузее в Вене.

Она находилась в венском архиве много лет, но ее длина никогда не проверялась. Приглашение представить видеоэссе о фильме на международной конференции «“Межрабпомфильм” и немецко-российские связи в сфере кинематографа в 1920-е и 1930-е годы» в марте 2011 года в Москве представило авторам случай в конце 2010 года внимательно изучить австрийскую копию—впервые за много лет. То, что началось как обыкновенное исследование для однократной презентации, вскоре перешло в полнокровную вторую реконструкцию, которая смогла опереться не только на новый найденный материал, но и на новейшие технологические разработки. Новая реконструкция «Живого трупа»—это результат сотрудничества Австрийского Киномuzeя в Вене и Фонда Немецкой Синемаатеки в Берлине, причем на момент написания данной статьи эта работа еще продолжается.

Копия Австрийского Киномuzeя оказалась принадлежащей первому поколению прокатных копий, напечатанной с оригинального негатива, и, таким образом, ее изобразительное качество было гораздо выше, чем у всех копий, виденных реконструкторами раньше. Копия была напечатана на немецкой киноплёнке AGFA и Zeiss Ikon (что было удостоверено марками, оставленными производителями на плёнке), из чего следовало, что она появилась в Германии приблизительно во время начала проката фильма. Австрийская копия близка по монтажу к реконструкции 1988 года, хотя и короче ее на 190 метров. В копии содержатся немецкие «флэш-титры», похожие на те, что были в британском контрагипе. Однако, в отличие от последнего, австрийская копия включает все вступительные титры, несколько отличающиеся по оформлению от «новодела» 1988 года. Например, там, где в реконструкции указываются авторы сценария Анатолий Мариенгоф и Борис

Гусман, «флэш-титр» австрийской копии называет режиссера Федора Оцепа единственным сценаристом фильма. Еще одно любопытное открытие: название советского продюсера («Межрабпомфильм») первоначально было написано неправильно, автор титров пропустил букву «б». Поскольку в копии «флэш-титры» удалены не были, значит можно заключить, что она не демонстрировалась в кинотеатрах в период выхода фильма на экраны. Потому эта копия отлично сохранилась по сравнению с изношенными копиями того же периода. К сожалению, на пленке было несколько царапин (некоторые очень заметные), но во всем остальном она могла служить идеальным источником новой реконструкции.

Непрекращающиеся поиски Мартина Кёрбера, которые он предпринимал после 1988 года, помогли обнаружить еще одну 35-мм нитратную копию в архиве Швейцарской Синематики (Швейцарского Киноархива) в Лозанне, которую его сотрудники любезно предоставили для реконструкции. Как и австрийская, швейцарская копия—это прокатная копия, напечатанная с оригинального негатива на пленке AGFA и Zeiss Ikon, которую можно датировать временем выхода фильма на экраны. Одинаковые треугольные значки, оставленные печатным устройством на краю каждого кадрика, дают основание предположить, что они скорее всего были сделаны в одной и той же немецкой лаборатории. Обе копии чрезвычайно похожи в плане фотографического качества. В отличие от австрийской копии, швейцарская несет на себе следы многократного использования в кинотеатрах—она заметно пострадала, хотя все еще в довольно хорошем состоянии. Швейцарская копия содержит полноценные интертитры на двух языках—немецком и французском,—выполненные в более простой стилистике, чем немецкие, знакомые нам по реконструкции 1988 года и австрийской копии. Швейцарская копия также соответствует монтажу 1988 года, но она неполна. В ней отсутствует больше материала, чем в австрийской копии, зато содержится материал, которого нет в ней, например, длинный начальный эпизод у цыган.

Примечательно, что все эпизоды с коротким монтажом, которые также отсутствовали в датском промежуточном позитиве, использованном в реконструкции 1988 года, отсутствуют и здесь. По-видимому, это изъятие было сделано умышленно—вкусы швейцарцев и датчан не очень сильно разнились!

Третья 35-мм нитратная копия сохранилась в архиве Итальянского фильмофонда в Милане и тоже была любезно предоставлена для новой реконструкции. По сравнению с австрийской и швейцарской эта копия значительно короче, к тому же она и гораздо хуже сохранилась. Интересно, что по сравнению с другими копиями она совершенно по-другому смонтирована, и интертитры, написанные по-итальянски, тоже сильно отличаются от остальных. Сумма отличий обуславливает сюжет фильма, заметно отличающийся от пьесы Толстого. Эта редакция в большей мере концентрируется на образе Лизы (скорее всего потому, что играет ее итальянская актриса Мария Якобини); многие второстепенные персонажи, особенно с сомнительной репутацией (такие, как проститутка в исполнении Веры Марецкой), исчезли совсем. Антирелигиозный пафос, который вряд ли нашел бы большой отклик в столице католицизма, смягчен. Итальянская копия была

напечатана на пленке, произведенной фирмой Ferrania—единственным итальянским производителем¹⁵. Следовательно, она может быть атрибутирована как сделанная для итальянского проката, и только в отношении того, в какой именно лаборатории и когда точно она была напечатана, остаются сомнения.

В отличие от австрийской и швейцарской копий, итальянская была напечатана не с оригинального негатива, а с контратипа. Поэтому ее фотографическое качество значительно уступает двум первым.

После того, как новые материалы были внимательно изучены, можно было составить план новой реконструкции. В конце концов, в любом восстановительном проекте должны быть уравновешены идеальные цели кураторов и практические ограничения, в том числе такие факторы, как время, человеческие ресурсы и финансирование. Исходя из реальных возможностей, было решено использовать в качестве основы новой реконструкции те части контратипа 1988 года, которые были сделаны с датского промежуточного позитива.

Искаженные начальные титры должны были быть заменены новыми, по образцу «флэш-титров» австрийской копии. Они обрабатывались на компьютере и располагались так, чтобы не было заметно отличий от титров Томаса Вилка 1988 года.

Эпизоды, контратипированные в 1988 году с позитива плохого качества из Киноархива ГДР, подлежали замене. Там, где возможно, материал брался из австрийской копии, признанной лучшей из трех. В тех местах, где в ней были пропуски или значительная потеря качества, использовалась швейцарская копия. Один кадр, отсутствующий в обеих этих копиях, был заменен кадром из итальянской копии, которая, несмотря на свои недостатки, могла быть улучшена в изобразительном плане. Только один эпизод оставался из низкокачественного позитива Киноархива ГДР.

За прошедшие 22 года не только обнаружили новые материалы для реконструкции; в область реставрации фильмов вошла цифровая технология. Начиная с 2008 года Австрийский Киномузей вместе с Австрийским Киноархивом и Австрийской киногалереей в Лаксенбурге и Кремсе разработывал методику цифровой реставрации.

Цифровая технология стремительно расширила возможности кинореставрации, позволяя совершать изменения в исходном материале, что ранее считалось недопустимым. В то же время цифровая технология внесла в этот процесс новые соображения этического плана, касающиеся ответственности кураторов. Эта тема детально отслеживается в политике применения цифровой технологии для реставрации фильмов в Австрийских киномузеях, правила которой зафиксированы в письменном виде (их можно прочитать на официальном сайте Киномузея):

«Цифровая технология не только предлагает новые дополнительные методы для достижения реставрационных целей, но и требует от исполнителей новых знаний. *Новый инструментарий требует новых навыков.* Неизменным остается одно—базовое понимание того, что то и другое будет служить *непромышленным и некоммерческим целям.* Они должны использоваться в культурных—поисковых, экспериментальных, образова-

тельных—целях. Самый большой риск для архивистов при использовании цифровой технологии заключается в близоруком подходе: слишком узком сосредоточении на уровне самого процесса, то есть его злостной, краткосрочной применимости; например, для получения финансирования или выхода в поле зрения зрителей. На другом конце спектра введение цифровой реставрации в практику работы киноархивов может породить углубленную дискуссию по поводу того, что мы *производим*, когда *реставрируем* фильм»¹⁶.

В результате было решено, что в новой реконструкции «Живого трупа» будут использоваться и аналоговая, и цифровая технологии. Необходимые кадры из австрийской, швейцарской и итальянской копий были оцифрованы на киносканере «Arti» в Мюнхене с использованием иммерсионного канала (так называемым «влажным копированием»), что снижает риск появления царапин благодаря нанесению жидкости на поверхность киноплетки во время сканирования. Весь пленочный материал был отсканирован с разрешением 3К (3072×2160 пикселей), и результат сохранен в файлах Digital Picture Exchange (DPX) с логарифмическим сигналом 10 бит. С помощью программы, разработанной компанией HS-Art в Граце, эти файлы были затем обработаны для наибольшего соответствия контратипу 1988 года. Наконец, обработанные файлы были вновь выведены на 35-мм черно-белую негативную пленку с помощью Artilaser'a, и полученный материал смонтирован в нужные места контратипа 1988 года в исправление единственной монтажной ошибки прежней реконструкции, о чем говорилось выше. С этого по-новому смонтированного контратипа можно было печатать новые 35-мм копии.

Новая реконструкция «Живого трупа» была впервые показана со свежей 35-мм копии на Берлинском международном кинофестивале 12 февраля 2012 года—в том же городе, где 83 годами раньше, в 1929-м, состоялась премьера фильма.

Авторы реконструкции тщательно проанализировали и документировали сходства и различия между всеми существующими редакциями фильма. Одновременно с этим в тесном сотрудничестве с коллегами из разных стран велось углубленное исследование истории демонстрации и рецепции фильма. Планы на дальнейшее включают в себя реконструкцию утерянного трейлера, который использовался в рекламной кампании фильма в Германии сразу после премьеры; эта работа ведется на основе материала фильма и сохранившихся цензурных документов. В ходе этой работы можно будет получить основательные данные о деятельности по продвижению фильмов в целом в Германии в конце 1920-х годов. Вся эта информация будет храниться в Австрийском Киномузее и будет доступна для дальнейшего изучения и реставрационных работ.

История реконструкции «Живого трупа» подошла к концу—на сегодняшний день. Но вполне вероятно, что в будущем обнаружатся новые копии и, возможно, даже давно считающийся утраченным оригинальный негатив, и тогда появится новая реконструкция, которая еще больше приблизится к монтажу премьерной редакции. В конце концов, любая реконструкция—это бесконечный процесс, и кураторы ее должны способствовать будущим

попыткам, документируя свои шаги в этом направлении и обеспечивая обратимость каждого шага в этом процессе.

1. *Meier G.* Materialien zur Geschichte der Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs GmbH // Deutsche Filmkunst. 1962. № 1–8.
2. Archiving the Audio-Visual Heritage: A Joint Technical Symposium. B.: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1988. P. 147.
3. *Usai P.Ch.* Silent Cinema: An Introduction. L.: BFI, 2000. P. 67.
4. *Ibid.* P. 136.
5. Restoration of Motion Picture Film. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000. P. 73.
6. *Usai P.Ch.* Silent Cinema: An Introduction. P. 49.
7. *Wostry N.* Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze: Anmerkungen zu einer Rekonstruktion // Imaginierte Antike: Österreichisches Monumental-Stummfilme. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2002. P. 165.
8. *Usai P.Ch.* Silent Cinema: An Introduction. P. 49.
9. *Ibid.* P. 49.
10. Restoration of Motion Picture Film. P. 64.
11. *Ibid.* P. 71.
12. *Usai P.Ch.* Silent Cinema: An Introduction. P. 66.
13. Restoration of Motion Picture Film. P. 73.
14. *Ibid.* P. 72.
15. *Giuliani L., Negri S.* Do you have any 16mm nitrate films in your collections? The Case of Ferrania materials in the San Paolo Film Collection at the Museo Nazionale del Cinema in Turin // Journal of Film Preservation (FIAP). № 64 (April 2011). P. 36.
16. См.: The Austrian Film Museum: Digital Film Restoration Policy. URL: <http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/data/uploads/Digital%20Film%20Restoration%20Policy.pdf>.

Перевод с английского
Нины Цыркун