

Анке ВИЛЬКЕНИНГ

СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ ФИЛЬМА И ЕГО «НАСЛЕДСТВОМ» НА ПРИМЕРЕ «ШПИОНОВ» ФРИЦА ЛАНГА¹

Можно было бы предположить, что «наследство» фильма, т.е. совокупность негативов и позитивов, сохранившихся от времени его создания, является предпосылкой для написания истории фильма. На практике, однако, так происходит не всегда, как можно проследить, сравнивая в случае фильма Фрица Ланга «Шпионы» сохранившиеся в киноархивах материалы с фильмографической литературой о нем². Из последней следует, будто сохранились две редакции картины: сокращенная американская и более длинная. Однако, в «наследстве» фильма находятся две сокращенные редакции с различными английскими интертитрами, одна сокращенная—с немецкими интертитрами и одна более длинная—с краткими текстовыми проклейками на немецком языке (Blitztitel).

Длина цензурированной редакции всего за день до первого показа, состоявшегося 21 марта 1928 года, составляет 4364 метра³. После второго цензурного вмешательства 3 апреля 1928 длина становится 4119 метров⁴. Самый длинный из сохранившихся ныне фильмоматериалов более чем на 200 метров короче второй подцензурной редакции и примерно на 500 метров короче редакции первого показа.

Обе курсирующие ныне копии происходят от двух сохранившихся архивных источников. Один из них: американская краткая копия, находящаяся во Французской Синематеке в Париже. В этой редакции фильм был широко распространен с послевоенного времени. Сокращения соответствуют американской практике сосредоточивать фильм на центральном конфликте и немногих действующих лицах.

С семидесятых годов прошлого века, преимущественно в Европе, наряду с этой редакцией, начала свое распространение другая, более длинная,—из российского Госфильмофонда⁵. При том, что в ней в значительной степени сохранена структура повествования, стиль и монтаж фильма искажены некоторыми ошибками в соединении кадров и роликов.

Две другие копии не были известны до момента реставрации фильма в 2004 году, так как они еще не были включены в научный оборот архивного материала и, таким образом, оставались недоступными для исследований. Первая из них—немецкая краткая редакция из Австрийского Киноархива в Вене, вторая—также сокращенная британская прокатная редакция из Национального Кино- и Фоноархива в Канберре (Австралия).

Когда речь идет о фильме, вошедшем в историю кино, киноведы работают главным образом с тем, что создано работниками киноархивов на основе «наследства» фильма, т.е. с так называемым используемым материа-

лом (Benutzungsstück). Обычно этот материал представляет собой результат более или менее сильного интерпретационного вмешательства. Поэтому настоящая статья и посвящена сравнению сохранившихся копий. Она является попыткой контекстуально осмыслить различную информацию, полученную из киноматериала и из письменных источников, и найти системный подход, позволяющий использовать эти познания для историографии фильма.

Нередко различные редакции фильма рассматриваются с негативной точки зрения, при которой подчеркивается значение реставрации фильма, а сохранившиеся укороченные и измененные варианты классифицируются как «коверканье шедевра». Разные редакции фильма представляются как результат манипуляции из-за продюсерского, прокатного и цензурного вторжения, противоречащего художественным намерениям автора. Такая точка зрения затмевает вопрос: в какой степени сам автор, возможно, участвовал в создании разных редакций? Не в том смысле, что он лично принимал участие в сокращениях и монтаже различных прокатных вариантов. Скорее вопрос состоит в том, в какой степени режиссер при подготовке и производстве фильма учитывал тот факт, что прокатчик будет вторгаться в кинотекст. Существовали ли предварительные стратегические идеи при разработке концепции, во время съемочных работ и в организации проката фильма, целью которых была бы возможность создания различных его редакций?

Датирование и идентификация редакций

Наше исследование исходит из того, что фильм представляет собой материальный объект, и поэтому аспекты его содержания не могут быть оценены независимо от материально-технических качеств. При этом мы сталкиваемся с проблемой идентификации сохранившихся материалов: каково происхождение данной копии? какую редакцию она представляет? где и когда она создана? подвергалась ли она изменениям?

Киноведческий анализ основан почти исключительно на свойствах внутреннего содержания, в то время как остаются без внимания такие не связанные с содержанием категории, как качество пленки, несущей изображение: перфорация и внекадровое «поле» пленки (Filmrand); склейки; площадь кадра в негативе, соответствующая рамке кинокамеры, и площадь кадра в кинокопии, соответствующая рамке копировальной машины (Kamera- und Kopierfenster); фотографические параметры; механические и химические помехи.

По материально-техническим свойствам киноматериала можно судить о типе их различий. Предметность киноматериала становится существенно важной в процессе пост-продакшна, то есть во время проявки и монтажа оригинального негатива, копирования и проявки позитива, а также в ходе проката, за которым бывает последнее слово, когда речь заходит о способе выпуска фильма на экран.

Первый показ «Шпионов» в Германии состоялся 21 марта 1928 года⁶, в то время как в США фильм был показан лишь в январе 1929-го⁷. На амери-

канской премьеры была показана самая последняя из известных зарубежных обработок фильма студией УФА. Все известные нам европейские киностарты «Шпионов» пришлись на период между апрелем и октябрем 1928 года⁸. Кроме того, чтобы верно оценить «наследство» этого фильма, немаловажно знать историю киноматериала после его обработок на УФА—историю его хранения в киноархивах, за которой последовала его новая обработка.

Исследуя генеалогию сохранившихся редакций «Шпионов», необходимо учитывать, что они основаны на трех изначальных версиях в форме трех исходных камерных негативов. Протокол заседания правления УФА того времени подтверждает, что существовали три негатива⁹. Съемки проходили в период между октябрем 1927 и февралем 1928 г.¹⁰ Предполагается, что первый негатив был смонтирован между началом марта и первым показом 21 марта¹¹. Возможно, с него и напечатаны копии для просмотра руководством УФА, для цензуры (*Zensurvorlage*) и для премьеры.

Из трех снятых негативов не сохранилось ни одного. Ниже автор делает попытку прояснить ситуацию с пропавшими негативами на основе напечатанных с них прокатных копий того времени и более поздних архивных контратипов. В рамках предпринятого описания удалось установить дату копий и распознать, что же представляет собой «кинонаследство» «Шпионов».

1. Версия венской и канберрской копий

Британская прокатная копия из Национального Кино- и Фоноархива в Канберре и копия с немецкими титрами из Австрийского Киноархива в Вене происходят от одного и того же негатива.

По заглавному титру и по пленке производства AGFA можно было бы заключить, что венская копия представляет собой немецкую прокатную редакцию. Кроме названия, не сохранилось никаких вступительных титров, почему нет данных и о прокатчике. Эта копия длиной в 3074 метра значительно короче как первоначальной (4364 м), так и изготовленной после второй цензуры (4119 м).

Качество копии говорит о ее сильной подержанности. Кроме таких типичных признаков изношенности, как царапины и загрязненность пленки, бросаются в глаза многочисленные склейки, особенно в начале и в конце монтажных частей. Их невозможно отнести только на счет повреждения копии, гораздо более вероятно, что склейка почти при каждой смене кадров обусловлена вмешательством в содержание фильма. Вставки и интертитры скопированы отдельно с оставшегося негатива и вставлены в эту копию.

Сравнение этой копии с более полной—из Госфильмофонда—показывает, что венская редакция, за исключением сокращений, соответствует по последовательности эпизодов «московской» редакции. В каждом месте венской копии, где по сравнению с московской чего-то не хватает, мы находим склейку. Из этого можно заключить, что изначально венская копия была полноценной.

Невозможно определить ни время, ни причину этих сокращений. Также маловероятно установить дату венской копии, так как в футажных но-

мерах пленки AGFA на это нет никакого указания¹². На вставленных в эту копию интертитрах нет указаний на изготовителя пленки. Заглавный титр, как и некоторые ракорды в начале и в конце частей, скопированы на пленке бельгийской фирмы Gevaert. В этом случае также невозможно выяснить год производства¹³.

Копия из Канберры содержит английские титры и вставки, таким же образом вставленные в эту копию. Ее длина составляет 2971 метр, в то время как длина британской редакции, созданная в Лондоне К.М.Вулфом в его фирме W & F для показа на Trade Show 31 мая 1928 года, была 3293 метра. Очевидно, что ее сократили еще до начала проката 29 октября 1928 года¹⁴.

Эта копия, как и венская, изготовлена на пленке AGFA, из чего мы заключаем, что производство копии произошло в Германии. На пленке AGFA скопированы также англоязычные титры и вставки.

Между тем, последовательность эпизодов в канберрской копии значительно отличается от венской. Целые сцены и отдельные кадры находятся на других местах. Сокращения тоже отличаются друг от друга. Некоторые фрагменты и сцены есть в канберрской копии, но отсутствуют в венской—и наоборот. Изменения в этой редакции производились не в копии, как в венской редакции, а в негативе. Везде в тех местах, где в канберрской копии по сравнению с венской есть купюры или перестановки, мы видим монтажный стык в негативе. Следовательно, негатив был переделан после создания венской копии.

Поскольку исходник венской копии менее поврежден, чем канберрская копия, можно предположить, что венская копия создана незадолго до канберрской. По монтажу негатива заметно, что изначально с него были напечатаны копии полной редакции, а позже он был перемонтирован для производства копий на нужды британского проката. В связи с тем, что копии из Канберры и Вены были напечатаны на пленке AGFA и, согласно копируемым знакам¹⁵, в одном и том же копирцеке, очень вероятно, что они были произведены в Германии.

Отсюда следует, что в то время, когда негатив был полным, уже были созданы копии для немецкого рынка. К этому же времени относится и венская копия, изначально полная и впоследствии сокращенная. После того, как немецкий рынок был обеспечен, негатив предоставили в распоряжение британского рынка. Но перед отправкой, в Германии, изменили его согласно пожеланиям британского заказчика. Поскольку немецкие титры вмонтированы и в венскую копию, очевидно, что негатив был снабжен краткими текстовыми вклейками, а не обычными немецкими интертитрами, как можно было бы ожидать в случае негатива, созданного специально для немецкого проката. Возможно, уже изначально планировалось использовать этот негатив и для экспорта.

2. Версия парижской копии

По маркировке на «полях» пленки производства Кодак можно датировать эту копию 1928 годом. Подобно венской и канберрской, она основана на копии времен первоначальной редакции фильма. В ней последователь-

ность эпизодов, согласно регистрационной карточке, соответствует описанию Лотты Айснер, сделанному по американской версии. Айснер указывает на серьезные изменения по сравнению с немецкой версией, касающиеся особенно второстепенных персонажей фильма, например Фрица Распа в роли полковника Йеллюзича: «В сокращенной версии, доступной сегодня, Расп появляется однажды как забавная эпизодическая фигура»¹⁶.

Как возникли эти изменения? «Монтаж этой версии произведен предельно внимательно, и задаешься вопросом, не мог ли приложить к сокращениям руку сам Ланг?»¹⁷ Однако факт использования пленки Кодак канадского производства для изготовления копии является очевидным доказательством того, что эта версия была смонтирована не в Германии и явно без участия Фрица Ланга. Также техника копирования исключает изготовление копии в Германии, так как она изготовлена способом «поточной протяжки» (Durchlaufverfahren)¹⁸, которая определяется по тому, что, кроме рамки кадра (Kamerafenster), у изображения нет никакой дополнительной линии. Кроме того, эта копия слегка нерезкая, что является типичным побочным явлением при копировании по «поточной протяжке».

Хотя парижская копия длиной в 2279 метров более чем на три четверти короче немецкой версии после второй цензуры, в ней довольно мало склеек. Они обусловлены либо тем, что копия была повреждена (так как склейки встречаются внутри одного кадра), либо тем, что каждые два ролика по 300 метров соединены в один ролик по 600 метров.

«Пленочные поля» (Filmrand) негатива скопированы в позитиве, так что номера негативных кадров сохранены. Такая нумерация указывает на подлинность этой краткой редакции. Уже при рассмотрении склеек в этой копии видно, что в тех местах, где по сравнению с московской обнаруживаются отклонения в полноте или в монтаже, все склейки находятся на негативе. Таким образом, последовательность эпизодов в этой копии, в отличие от венской, была изменена не постфактум. Поскольку нумерация сохранена полностью и идет в хронологическом порядке, несмотря на обнаруженные по сравнению с московской копией сокращения и отличающийся монтаж, и это относится к нумерации во вставках и в интертитрах, можно утверждать, что здесь речь идет о подлинной экспортной версии, смонтированной в негативе. Таким образом, для американского рынка, как и для британского, изменения были произведены в негативе. Однако, в отличие от Британии, в США они были произведены самим прокатчиком—МГМ. В принципе для УФА нетипично было предоставлять негатив в распоряжение зарубежного прокатчика. По стандартным договорам УФА представители зарубежного проката обычно получали от нее копии¹⁹. Тем не менее, случались и исключения, в особенности касающиеся таких крупных рынков сбыта, как США.

По пленке, использованной для парижской копии, а также по отсутствию заглавной марки Метро-Голдвин-Майер можно опознать канадскую экспортную копию. Видимо, она ведет свое происхождение от американского экспортного негатива, поскольку американский филиал УФА в Нью-Йорке (Ufa Films Inc.) владел правами на продажу, сбыт и прокат, распространяющимися на Канаду²⁰. Хотя, вероятно, парижская копия была сделана в Канаде для тамошнего проката, она, за исключением вступительных титров, может на

достаточных основаниях соотноситься с американской версией. Для вступительных титров основой сравнения может служить московская копия.

3. Версия московской копии

В данном случае речь идет не о современной копии для кинопоказа, а об архивной копии на нитрооснове. Она содержит кратчайшие титры-проклейки, и в ней отсутствуют типичные для кинопроката следы изношенности. При реставрации была предоставлена не сама копия, а восходящий к ней промежуточный позитив, то есть материал уже третьего поколения. Возможно, в российском Госфильмофонде существовал и трофейный негатив из Рейхсфильмархива в Берлине. С него российский архив печатал копии еще в то время, когда была распространена горячая нитроцеллулозная пленка. Позже с этих копий делались контратипы на основе безопасного (триацетатного) материала, с них, в свою очередь,—позитивы, в том числе и упомянутый промежуточный позитив. Поскольку нам ничего не известно о судьбе негатива, материал более позднего поколения, предоставленный Госфильмофондом, принимается как соответствие пропавшему негативу.

Другим, более ограниченным референтным материалом для негатива является нитратная копия из Народного киноархива (Narodní Filmový) в Праге, одна из архивных копий, созданных, вероятно, в пятидесятые годы с негатива из Госфильмофонда. Пражский архив заменил короткие немецкие титры-проклейки длинными чешскими, вклеив их в копию. Обработка такого рода стирает указания, которые могут быть решающими в определении материала, например, объяснить противоречия в титрах московской копии. Непонятно наличие в первом ролике титров американской версии. В других роликах немецкие интертитры представлены короткими проклеями, тогда как заглавные титры американского проката МГМ сохранили в своем полном объеме. При сравнении с цензурной карточкой обнаруживаются изменения в фамилиях и именах (номеру 326 присваиваются дополнительно гражданская фамилия и имя Дональд Тремэн, из полковника Йеллюзича делается Иван Стефанов), выбрасываются некоторые персонажи (леди Леслан). Кроме того, в этом ролике вместо коротких немецких проклеек с текстом в полном объеме представлены американские интертитры.

И заглавные титры, и интертитры, и вставки из американской версии в материале, в остальном содержащем немецкие проклейки,—все это указывает на то, что с негативом производились манипуляции. Подлинность московской редакции ставится под сомнение также из-за метода обработки негатива. Сбоку на рамке каждого второго или третьего кадрика после начала кадра проставлены порядковые номера. Проклейки при этом пропускаются, но не американские титры. Числа написаны вручную, чаще всего чернилами и каждый раз в середине рамки кадра. Они были вписаны непосредственно в негатив, а не в материал, созданный позже. В пражской копии, происходящей напрямую от негатива, эти числа уже скопированы при печати.

Такой тип нумерации указывает, что это не производственные номера, то есть не индикация кадров, сопутствующая монтажу негатива в копировальном производстве. Числа здесь написаны очень крупно, часто вторга-

ются далеко в поле кадра, мешая изображению. Возможно, это порядковые числа для паспорта светоустановки, который нужен для печати копии. Они не могут относиться ко времени создания фильма²¹, так как исключено, что эта редакция была произведена изначально с двумя разными видами титров, соответственно, американские титры вошли в материал позже.

Скорее всего, речь идет об одном из двух негативов, которые, согласно протоколу заседания правления УФА, в ноябре 1928 года находились в Германии, так как негатив для пользования на территории США и Канады в то время уже находился в нью-йоркском филиале проката УФА²². Возможно, этот негатив был единственным «дожившим» до 1934 года, когда в Рейхсфильмархиве составили список всех немых фильмов УФА²³. Наличие американских титров в московской копии можно также объяснить тем, что имевшиеся к тому времени в Рейхсфильмархиве негативы приводились в порядок, а соответствующие титры на немецком были уже потеряны, и было решено ориентироваться на английские.

Ни в одном из просмотренных материалов, референтных потерянно-му негативу, не скопированы поля пленки источника, по которым можно было бы сделать выводы о том, насколько произвели в нем изменения Рейхсфильмархив в Берлине и впоследствии Госфильмофонд. Не удалось обнаружить и копию того времени, сделанную с негатива.

Так как последовательность эпизодов совпадает с очередностью интертитров и вставок на цензурной карте второй редакции, вряд ли в негативе имели место серьезные изменения по содержанию.

Изначальные версии

Сохранившиеся копии «Шпионов» ведут свое происхождение от трех изначальных версий, то есть от трех съемочных негативов.

1. Наиболее старый негатив—тот, с которого были напечатаны копии для немецкого рынка во время первого проката фильма. Он отразился в венской и канберрской копиях (1-й негатив).

2. Негатив, который использовался исключительно для американского и канадского рынков. Его след дошел до нас в виде парижской копии (2-й негатив).

3. Единственный негатив, который еще существовал после 1945 года, сохранился благодаря созданию архивного контратипа в Госфильмофонде (3-й негатив).

Эти три изначальные версии лежат в основе всех, теоретически бесконечных, следующих вариантов, встречающихся в разное время в разных странах.

Хотя эти три версии в сущности состоят из одних и тех же кадров, эти кадры сняты в разных вариантах. Различие трех вариантов каждого кадра определяется типом их производства: они созданы либо параллельной съемкой двумя камерами, либо съемкой дублей. В обоих случаях различия более или менее очевидны.

Вариантность при разных дублях не зависит от таких категорий, как комплектность, повествование или монтаж, и при выявлении разницы

требует внимания к другим элементам. Различия определяются работой съемочной камеры и игрой актеров. Здесь необходимо учитывать исторически сложившееся производственное измерение кино. Процесс создания фильма, основанный на достаточном количестве кадров для последующего монтажа нескольких негативов, обусловлен рядом технических, экономических и художественных предпосылок.

1. Технические предпосылки

Причинами создания нескольких негативов являются материальные свойства нитропленки. Опасность ее уничтожения в пожаре была велика и обусловила создания запасного негатива. Очевидно, в УФА не были застрахованы негативы, имевшиеся в двух или более экземплярах²⁴. С точки зрения техники страхования все негативы одного и того же фильма считались идентичными, независимо от возможных производственно обоснованных различий в съемке или в игре актеров.

Другая причина состоит в том, что при печати копий негатив изнашивается. Чем больше копий, тем сильнее степень износа. Количество копий в свою очередь зависело от экономических факторов. Чем успешнее шел фильм, тем больше он продавался за границу, и тем больше требовалось копий. Фильмы, продюсер которых рассчитывал на широкий спрос, требовали нескольких негативов, чтобы иметь возможность сделать наибольшее количество копий хорошего качества. С точки зрения рынка сбыта негативы одного и того же фильма также рассматривались как идентичные.

Другую возможность создания нескольких в сущности одинаковых негативов предоставляет фотохимическая репродукция: печать с оригинального негатива промежуточного позитива, с которого, в свою очередь, печатается контратип. Пленка для изготовления дубликатов существовала с 1926 года: «Уже некоторое время как фирма Кодак ввела в продажу свою пленку “Eastman Duplicating Film”, служащую для производства контратипов. Так как этот материал распространен и в Германии, ниже приводятся некоторые его свойства и способы обработки <...>»²⁵

Впрочем, техническое развитие дубликации пробивалась вперед очень медленно. Причиной был ряд недостатков в копировальном процессе. Несмотря на то, что в 1928 году пленка для дубликации достигает такого качества, что возможна «градация, подобная негативу» при одновременной мелкозернистой эмульсии²⁶, еще нельзя назвать удовлетворительной проявку, необходимую для контратипа: «Стало ясно, что всякий раз необходимое приближение максимального контраста в дубликате к диапазону плотностей в негативе обычно достигается изменением времени проявки, что может привести к нежелательным побочным явлениям»²⁷. Очевидно, акционерное общество АФИФА (изначально—копировальная фабрика студии УФА) к тому времени еще не ввело изготовление контратипов. По сообщению директора Курта Вашнека, с помощью новых технологий, которые он испытывает, «станет возможным использовать такую негативную пленку, которая позволит впоследствии печатать множество других негативов так, что не будет заметно разницы между первым негативом и дубликатами»²⁸.

2. Экономические предпосылки

Создание нескольких негативов непосредственно связано со стремлением немецкой киноиндустрии расширить свой экспорт. Получению лицензии за границей благоприятствует наличие нескольких пленочных негативов, поскольку покупающая лицензию компания может в этом случае сама изготавливать необходимые ей копии²⁹. Отсюда вытекает срочная необходимость совершенствования дубликатного материала, что сделало бы возможным не только печатать любого количества контратипов с одного-единственного негатива, но и значительно повысило бы продуктивность экспортного бизнеса.

Самое позднее со времени основания филиала студии УФА в Нью-Йорке в сентябре 1924 года стало принято монтировать три негатива, так как негатив, предназначенный для американского и канадского рынков, надо было отправить в Нью-Йорк. Значимость этой практики повышается после заключения договоров ПарУфаМет (Парамаунт—УФА—Метро-Голдвин-Майер). По ним предусматривалось, что главные американские прокатчики, работая с фильмами УФА в США, могут свободно ими распоряжаться. Условием такой свободы было наличие собственного негатива³⁰. Если у прокатчика есть свой негатив, относительно просто внести в него изменения (например, соотносить с предполагаемым менталитетом зрителя) и с этой версии негатива напечатать желаемое количество прокатных копий.

Для мирового экспорта производится монтаж третьего негатива, копии с которого, как правило, печатаются в Германии и посылаются за границу покупателям лицензии. Такая форма производства, при которой создаются несколько негативов, становится важным экономическим фактором в кинокопировальной промышленности. Копировальные фабрики зарабатывают главным образом на производстве позитивов: «Особый интерес промышленности киносырья и копировальных фабрик заключается не столько в создании кинонегатива, сколько в печати позитивных копий с этих негативов. Во всем мире киноиндустрия стремится получить на руки и сохранить негатив готового к прокату фильма, чтобы копировать его максимально часто <...> не только у себя в стране, но и <...> распространять его за границей»³¹.

В этом контексте проблематика дубликатного материала предстает в другом свете. На первый план выступают, наряду с техническим несовершенством, экономические интересы: если важнейшим источником дохода копирфабрик является изготовление прокатных позитивов, они не заинтересованы в создании нескольких контратипов. Иначе производство кинокопий внутри страны было бы невыгодно для экспорта³². Каждый прокатчик за границей получил бы свой собственный контратип, чтобы самому печатать из него копии.

Интересы копировальных фабрик объясняют тот факт, что УФА сокращает и переделывает негатив «Шпионов» (1-й негатив), с которого сначала ею были напечатаны копии для проката внутри страны. Возможно, это были требования английского проката: внести изменения непосредственно в негатив, чтобы ему самому не заниматься каждой отдельно взятой копи-

ей. В связи с тем, что у студии УФА на руках имеется еще один негатив (3-й негатив), у нее появляется возможность перемонтировать по желанию клиентов 1-й негатив и одновременно обеспечивать себе доход печатью позитивов. Если понадобится, можно будет печатать копии для собственного потребления с 3-го негатива.

3. Предпосылки художественного характера

В 1925 году журнал «Кинотехника»³³ публикует полемику об идеальном производстве нескольких негативов. Два оператора, Андор фон Барси и Раймар Кунце, обсуждают предпосылки и последствия методов «съемки дублей» и «одновременной съемки двумя камерами». Из соображений себестоимости «одновременная съемка» является наиболее принятым методом работы в киноиндустрии. При этом методе, несмотря на его рентабельность, достигается результат худшего качества. Между двумя камерами необходимо иметь расстояние минимум в полметра. Из-за этого часто наблюдаются большие различия между кадрами первой и второй камер.

На всех дошедших до нас фотографиях рабочих моментов, кроме одной, мы видим одну-единственную камеру. Снимаемая «Шпионов», Ланг работал, вероятно, чаще с дублями, чем с одновременно снимающими камерами. Это предположение подтверждается сравнением разных дублей одного кадра.

Снятые варианты можно сличать по следующим категориям: местоположение актеров, варианты игры, угол съемки, крупность кадра, движение камеры. При одновременной съемке двумя камерами возможны были бы такие отклонения снятых кадров друг от друга, как различная крупность или другой угол съемки с разными позициями актеров по отношению к кадру. Однако часто в сохранившихся двух или трех кадрах, снятых одновременно, категория «вариант игры» сочетается с категориями «угол съемки» и «крупность кадра». А варианты действия или игры актеров в нескольких съемках одного кадра могут возникнуть исключительно при последовательных дублях.

В конце концов, решение о том, какой из способов необходим—одновременно снимающие камеры или съемка дублей—зависит от характера сцены. В некоторых случаях возникает значительное эстетическое отличие обеих съемок при минимальном изменении местоположения камеры. Тогда как в других обе съемки отличаются друг от друга настолько незначительно, что воспринимаются фактически одинаково. Поэтому обычно снимали двумя камерами, а те кадры, для которых существовало лишь одно оптимальное местоположение камеры, снимались несколько раз подряд³⁴. Повторение съемки кадра становится основным компонентом процесса кинопроизводства. Один и тот же кадр снимается столько раз, покуда не будет достигнут удовлетворительный в техническом и художественном отношении результат. Очевидно, что эта процедура была для всех участников съемки, в особенности для операторов и актеров, делом очень привычным. Можно предположить, что к одновременной съемке двумя или даже тремя камерами обращались скорее по рациональным причинам. Чаще всего это

случалось, если режиссер и его съемочная группа были обязаны предоставить продюсеру несколько негативов.

В отличие от предыдущих фильмов Фрица Ланга, в фильме «Шпионы» доминируют крупные планы. Ланг концентрируется здесь на деталях и на съемках крупным планом, впечатление от которых усиливается главным образом с помощью монтажа. При крупных планах обычно существует лишь одно идеальное местоположение камеры. Понятно, что несколько дублей крупных планов снималось последовательно.

В монтаже 3-го негатива обнаруживается много ошибок по продолжительности. Часто встречаются избыточные действия: например, действие начинается с дальнего плана, он сменяется более крупным планом, в котором вместо продолжения действия сначала повторяется часть действия из предыдущего кадра. В обеих изначальных версиях, от которых происходят парижская и венско-канбергерская копии, ошибки перехода, описанные по московской копии, не встречаются или встречаются редко. В них прослеживается современное, в высокой степени сознательное отношение к технике и эстетике монтажа. Уже по выбору темы и стиля видно тонкое понимание возможностей воздействия монтажного метода:

«Он [Фриц Ланг] нацелен на механизацию, на конструктивизм движения и выразительности. В этом его творчество перекликается с веяниями русского кино»³⁵. «В сценическом ритме как результате киномонтажа заключается основная загадка потрясающего впечатления, которое производит этот фильм. Сколь великолепно и остроумно здесь все уравновешено и распределено! Он [Фриц Ланг] владеет ножницами, как пианист—клавишами»³⁶.

«Наследство» многих немецких шедевров производства УФА часто состоит из двух качественных негативов и третьего, полного ошибок. Это вызвано экономическими обстоятельствами экспортного бизнеса. Количество произведенных негативов зависело от шансов экспорта данного фильма. Факт, что часто встречаются два негатива в идеальном состоянии, доказывает, что таково, видимо, было стандартное требование при крупном кинопроизводстве. Недостатки, встречающиеся только в 3-ем негативе «Шпионов», указывают на то, что дублей оптимального качества хватало не больше чем на два негатива. Таким образом, наличие 3-го негатива с ошибками можно объяснить надеждами студии УФА, которая сначала не рассчитывала на хорошие экспортные перспективы. Когда же все больше клиентов проявляли интерес к «Шпионам», стало необходимо в срочном порядке изготовить 3-й негатив.

Соотношение реставрированной редакции и «наследства»

При реставрации мы столкнулись с несколькими сокращенными редакциями фильма, к тому же со следами износа разной степени. Упомянутая длинная редакция представляет в наибольшей степени сохранившийся материал, дошедший до нас в форме позитивной копии в хорошем техническом состоянии и хорошего фотографического качества, которая была передана из московского архива в пражский, но, как было сказано, эта редакция содержит многочисленные ошибки в монтаже. Другая сложность состоит в

том, что материалы ведут свое происхождение от трех различных негативов с различными съемками. Целью реставрации было, учитывая трудности сохранившегося «кинонаследства», найти компромисс между качеством изображения, полнотой фильма и лучшими съемками. Несмотря на то, что длинная редакция происходит от самого слабого негатива, мы все же решили взять ее за основу реставрации по причине ее полноты и хорошего качества³⁷. Кадры бесспорно худшего качества были заменены соответствующими кадрами из копий, хранящихся в киноархивах Австрии и Австралии. Небольшое количество кадров, которых не хватало в длинной редакции, были также вставлены в нее из копий Парижа и Канберры.

Результатом этой работы является новая редакция фильма, которой предшествовал критический подход к сохранившимся редакциям, но которая никогда не сможет представить историю этого «наследства». В то время как реставрированная редакция создает впечатление, что так мог когда-то выглядеть фильм Ланга в им задуманной форме, исторические редакции дают информацию об истории создания, распространения и восприятия фильма в свое время, что выходит за пределы сведений, которые мы находим в литературе о фильме. В итоге, этот фильм приобретает в творчестве Ланга другое значение.

В принципе фильм «Шпионы» представляет собой менее изученную часть творчества Фрица Ланга. Обычно он рассматривается как пример удавшегося саспенса или как дополнение к фильмам о докторе Мабузе. Однако для самого Фрица Ланга этот фильм стал в 1927 году во многих смыслах важным начинанием. После таких монументальных постановок, как «Нибелунги» и «Метрополис», Ланг получает сравнительно небольшой бюджет в 1 миллион рейхсмарок, возвращается к жанру, с которого начинал—к «фильму-сенсации», и выступает впервые в качестве продюсера.

Причиной этого был предыдущий фильм «Метрополис», чей неимоверно раздутый бюджет, как и запоздалый кассовый успех, фактически означали бы экономический провал УФА, и без того уже находившейся в трудном финансовом положении. УФА считает Ланга ответственным за катастрофу и стремится во что бы то ни стало избавиться от него. Однако ей не удается расторгнуть существующий договор³⁸. Значит, надо брать за новый проект³⁹. Чтобы расходы контролировались, стороны соглашаются на то, что Ланг будет участвовать в финансировании производства. Ланг совместно с Фельнер и Сомло⁴⁰ основывает производственную фирму и рассматривает этот проект как собственное дело. Однако прежде всего он пытается использовать сочетание ограниченного бюджета с возвращением к уже опробованному жанру, чтобы заново обрести себя. В «Шпионах» проверенное предстает в новом облачении: с одной стороны, гонка преследования, как в «Пауках», Рудольф Кляйн-Рогге снова в роли сверхпреступника à la доктор Мабузе. С другой стороны, вместо монументальности—лишь сведенные к минимуму постройки, вместо сложных живописных общих планов—эффектно смонтированные кадры.

То, что Ланг сфокусировал работу на монтаже, можно понять как его реакцию на пережитый опыт вмешательства прокатчиков в фильм: Ланг знал это по недавнему опыту с «Метрополисом». По сокращениям, сделан-

ным британским и американским прокатчиками, видно, что фильм Ланга представляют собой идеальный образец того, как можно перемонтировать картину согласно с пожеланиями прокатчиков. Круг действующих лиц определяет структуру фильма. Ланг и автор сценария Теа фон Харбоу применяют типичную для этого жанра эллиптическую структуру повествования, которая складывается в уточненную хореографию фигур и отношений между ними. Авторы ведут интеллектуальную игру с популярным жанром. Нет никаких ошеломляющих разоблачений: гениальный преступник Хаги представлен зрителю уже в начале фильма.

Британская редакция реорганизует ланговскую структуру повествования так, что фигура Хаги вводится в фильм значительно позже. Таким образом, игра Ланга с известными элементами жанра превращается в классическое «Who-done-it» («Кто это сделал?»). Американская редакция тоже придерживается концепта «Who-done-it», но под знаком иной повествовательной стратегии: в ней убираются некоторые второстепенные фигуры, а также второстепенные места действия с целью фокусировки на центральном конфликте сюжета.

Более современный киноязык Ланга показывает его ставку на интернациональность жанра. Как отмечает один кинокритик, Ланг сумел доказать этим фильмом, что немецкое кино имеет спрос на мировом рынке. Жанр, пригодный для экспорта, обеспечивает хороший доход за границей. У Ланга-продюсера есть доля в прибыли от зарубежного проката, что позволяет ему самому принимать участие в экспортном деле. По собственной инициативе он еще до начала съемочных работ ведет переговоры о прокате с лондонской фирмой W & F London и ставит студию УФА перед фактом заключенного договора. В конце сентября 1927 года директор W & F Чарльз Мосс Вулф организует праздничный прием в честь Ланга и Теа фон Харбоу⁴¹. Очевидно, этому визиту предшествовали переговоры Вулфа с деловыми партнерами Ланга Феллнером и Сомло, вылившиеся в договор относительно переделки фильма «Шпионы» для проката в Великобритании.

Выбор, сделанный Фрицем Лангом касательно материала и стиля своего первого после «Метрополиса» фильма, основан не только на творческих идеях. Значительно большую роль здесь играет прагматическое решение как реакция на изменившиеся художественные и экономические обстоятельства, с которыми он столкнулся на УФА после «Метрополиса». Его монтажная техника позволяет рассматривать эпизоды и кадры как подвижные детали, из которых каждый прокатчик может составить на свое усмотрение наиболее пригодную для себя редакцию. До «Шпионов» фильмы Ланга сложно было изменять из-за архитектоники их длинных общих планов. Дробление сцены на множество крупных планов придает фильмам Ланга новую монтажную вариативность. Поскольку Ланг лично участвовал в переговорах с британским прокатчиком, очевидно, он принял переработку своего фильма для британского рынка.

1. Данная статья основана на моем исследовании «кинонаследства» и других материалов к фильму «Шпионы» «История и "наследство" фильма: Редакции "Шпионов" Фрица Ланга 1928 года», опубликованном в: *Filmblatt-Schriften: Beiträge zur Filmgeschichte*. Bd. 6. В., 2010.

2. В основу данного сравнения легли материалы, имеющиеся на 2003–2004 год. Поводом послужила реставрация фильма фондом Фридриха Вильгельма Мурнау в Висбадене, с которым автор статьи сотрудничала.

3. См.: *Lamprecht G. Deutsche Stummfilme 1923–1926*. В., 1968. Регистрационная карточка с цензурным номером 18508 от 21 марта 1928 года не сохранилась.

4. См. регистрационную карточку № 18632 от 3 апреля 1928 года, Государственный Киноархив Берлин и указ. соч. Лампрехта.

5. Музей кино Мюнхена осуществил первую реставрацию немецкой версии фильма на основе киноматериалов Госфильмофонда РФ.

6. См.: *Lamprecht G.* Op. cit.

7. См.: *Catalog of Copyright Entries*. URL: onlinebooks.library.upenn.edu/cee/.

8. Австрия: 15.4.1928 *Central-Kino*, Вена (ср. *Film-Kurier*: 19.4.1928), Англия: 1928 *Marble Arch Pavillion*, Лондон (ср. *Film-Kurier*: 10.9.1928); Франция: возможно октябрь 1928 (ср. *Cinémagazine*. Nr. 40. 5.10.1928); Венгрия: 13.9.1928, Будапешт (ср. *Film-Kurier*: 3.9.1928); Швеция: сентябрь 1928 *Odeon und Capitol*, Стокгольм (ср. *Kinematograph*. Nr. 1160. 25.9.1928); Польша: 5.10.1928 *Palace und Apollo*, Варшава (ср. *Kinematograph*. Nr. 1171. 21.10.1928).

9. Запись Nr. 419 о заседании правления УФА 12.11.1928. Акты R 109 I/1027q, Bundesarchiv, Berlin.

10. См. телеграмму Фрица Ланга и Теа фон Харбоу Людвигу Клитчу в начале съемочных работ 2.10.1927. Из актов Lang-Film. R 109/ 5128, Bundesarchiv, Berlin.

11. Heinrich Fraenkel: «I understand that Fritz Lang has completed his latest production *Spies*, which is now in the cutting room» (*The Bioscope*. 1.3.1928. Nr. 1117. S. 24). См. также рубрику «Wovon man spricht <О чем говорят>» в: *Kinematograph*. Nr. 1098. 4.3.1928: «Съемки в студии и вне студии закончены. Фриц Ланг будет еще снимать некоторые трюковые кадры».

12. См.: *Brown H. Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. Brüssel, 1990. P. 15: В отличие от производителя пленки Кодак, у АГФА, кроме эмблемы, нет заключительной сигнатуры, в которой ежегодно менялся бы код и таким образом можно было бы точно установить дату. Исходя из эмблемы, возможно только определить, к какому из двух периодов 20-х годов относится материал: примерно до 1923 года верхушка буквы А пишется закругленно, а с 1924-го более заостренно.

13. См. выше: «The same mark as in [1923] is continued in use through the 1930s».

14. См. рубрику «Box Office Film Reviews» в: *The Bioscope*. Nr. 1131. 6.6.1928. S. 47: «Reduced in length it would be a great attraction to any audience <Если его подсократить, он здорово привлечет любую публику>».

15. Знакам, которыми помечали окошко копировального аппарата. См. рубрику «Интересная мысль» в: *Die Kinotechnik*. 1919. Nr. 3. S. 24: «Если в производстве используется несколько копировальных аппаратов, желательно, чтобы по готовому фильму было видно, какой из аппаратов был использован для копирования. Только тогда возможно быстро исправить сделанные ошибки. Простой способ различить копировальные аппараты состоит в том, что наклеиваются маленькие знаки на краю поля изображения».

16. *Eisner L. Fritz Lang*. N.Y.: Da Capo Press. S. 98.

17. *Gunning T. The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. L., 2001. P. 487/

18. В то время как в США уже в начале двадцатых годов были распространены копировальные машины с поточной протяжкой пленки по причине их высокой производительности, в Германии работали главным образом с пок кадровым копированием. См.: *Geyer K. Die Entwicklung der Filmbearbeitung von 1920–1930 // Die Kinotechnik*. 1930. Nr. 7. S. 194.

19. См. различные лицензионные договоры между УФА и зарубежным прокатом в период с 1923 по 1929 год. Акты R 109 I/5434, Bundesarchiv, Berlin.

20. См. письмо от 26.1.1931 в правовой отдел господина адвоката Циммера: Акты R 109 I/5380, Bundesarchiv, Berlin. S. 1–3.

21. Как правило, этот способ нумерации встречается в негативах, перешедших в качестве трофеев из Рейхсфильмархива в Госфильмофонд. В негативах, хранящихся в архиве УФА в Дюссельдорфе, такая нумерация не обнаруживается.

22. См. запись 419 о заседании членов правления.
23. См. список всех найденных негативов немых фильмов УФА, 8.3.1934. Акты R 109 I/5381, Bundesarchiv, Berlin.
24. Запись №271 протокола заседания совета правления от 23.2.1928. Акты R 109 I/1026b, Bundesarchiv, Berlin: «Учитывая то, что, согласно генеральному договору по страховке, негативы в двух и более экземплярах не застрахованы, господину Вашнеку, директору УФА, будет сделан запрос об обеспечении полной безопасности при теперешнем состоянии хранения для предотвращения ситуации, при которой вследствие пожара или взрыва одновременно могут быть уничтожены оба негатива одного и того же фильма».
25. Eastman Duplicating-Film // Die Filmtechnik. 1927. Nr. 1. S. 4.
26. См.: *Dehio H.* Eigenschaften und die Wirkungsweise von Duplfilm // Die Kinotechnik. 1928. Nr. 9. S. 237
27. Ibid.
28. Запись №271 о заседании правления (см. выше).
29. *Barsy A. von.* Der «Zweite» Operatur // Die Kinotechnik. 1925. Nr. 15. S. 369.
30. См.: *Berriatúa L., Blot-Wellens C.* Zur Überlieferung der Filme // Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. B., 2003. S. 225.
31. См.: *Graßmann J.* Die Filmeinfuhr und das deutsche Filmkopier-Gewerbe // Deutsche Filmwirtschaft. Beilage zum Kinematograph. 24.5.1930.
32. В договоре УФА с «Фриц-Ланг-Фильм» касательно «Шпионов» значитса, что «печать некоторых копий и проявка негативов должны быть сделаны на копирующей фабрике УФА» (г-ну адвокату Д-ру Доннеру, 29.6.1927. Акты R 109 I/5128, Bundesarchiv, Berlin).
33. Die Kinotechnik. 1925. Nr. 15/ 19/ 21.
34. По словам Кунце. Ibid.
35. Deutsche Filmzeitung. 1928. Nr. 16.
36. Ibid.
37. Длинная редакция в виде архивной копии из Праги, так как она была напечатана раньше, чем промежуточный позитив, предоставленный российским Госфильмофондом фонду Murnau-Stiftung.
38. См. запись №6 о заседании совета правления от 11.4.1927 и №22 от 3.5.1927. Акты R 109 I/ 1026q, Bundesarchiv, Berlin.
39. См. запись от 2.6.1927. Акты R 109/ 5128, Bundesarchiv, Berlin. S. 3.
40. Запись от 23.6.1927. Акты ibid. S. 1, 2; запись от 28.6.1927. Акты ibid. S. 1; Kinematograph. 10.7.1927. Nr. 1063; Kinematograph. 17.7.1927. Nr. 1065.
41. См.: Fritz Lang in London: Er wird in England produzieren // Film-Kurier. 26.9.1927.

Перевод с немецкого **Арины Нестьевой**
под редакцией **Наума Клеймана**