



Ассоциация содействия изучению и популяризации
истории и социально-гуманитарных наук
«НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ПЕРЕСВЕТ»

РЕДАКТИРОВАНИЕ И РЕДАКТОР В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Сборник научных статей

Редактор-составитель
Е. Д. Еременко

Ассоциация
«Научно-исследовательский центр «ПЕРЕСВЕТ»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2020

УДК 791

ББК 85.37+76.032

Р 12

Рецензенты:

Иващенко Я. С. – заведующий кафедрой управления образованием Новосибирского государственного педагогического университета, профессор, доктор культурологии.

Мельникова С. И. – заведующий кафедрой драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, профессор, доктор искусствоведения.

Редакционная коллегия:

Еременко Е. Д. – кандидат культурологии, г. Санкт-Петербург (редактор-составитель).

Макаров Н. В. – доцент, г. Санкт-Петербург.

Милашкина Н. А. – доцент, г. Санкт-Петербург.

Прошкова З. В. – кандидат социологических наук, г. Санкт-Петербург.

Хрюкин Д. А. – доцент, г. Санкт-Петербург.

Климин А. И. – кандидат исторических наук, г. Санкт-Петербург.

Редактирование и редактор в отечественном кинематографе:

сборник научных статей / редактор-составитель Е. Д. Еременко; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет»; «Фора-принт», 2020. – 118 с.

ISBN 978-5-9031-90-56-8

Внимание читателей предлагается тематический сборник научных статей, посвященный вопросам редактирования в отечественном кинематографе. Киноредактирование – актуальная сфера экранного искусства. Она рассматривается авторами в историческом, теоретическом и практическом аспектах, в неразрывности с вопросами кинодраматургии, кинорежиссуры, а в современном контексте – и с вопросами кинопродюсирования. В приложении помещены интервью и эссе, посвященные редакторской работе в отечественном кинематографе.

Сборник адресован преподавателям, работникам сферы кино, студентам, аспирантам, всем, кому небезразличны судьбы культуры, искусства и художественного творчества в современном мире.

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий, переводов и иных сведений, а также за соблюдение законодательства несут авторы публикуемых материалов.

ISBN 978-5-9031-90-56-8

© Авторы статей, 2020

© Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
Еременко Е. Д. СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНОРЕДАКТИРОВАНИЯ.....	7
Цыкунова С. А. «СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА» (1947): ОТ СЦЕНАРИЯ К ФИЛЬМУ.....	23
Шевченко-Рослякова А. К. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ТРЕХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНА Н. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» (1942, 1957, 1973).....	27
Шуйский Ю. А. «ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ» НА ПУТИ К ЗРИТЕЛЮ (К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА КИРЫ МУРАТОВОЙ).....	35
Гладкая Д. В. «ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ»: НОВЕЛЛА СОМЕРСЕТА МОЭМА «ЗАПИСКА» И ФИЛЬМ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ».....	43
Некрасова Е. С. ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»: ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ.....	48
Макаров Н. В. РЕДАКТИРОВАНИЕ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА.....	56
Данина Н. В. «МИФЫ СЕВЕРНОЙ ПАЛЬМИРЫ»: АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИИ В ДРАМАТУРГИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО КИНО.....	63

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

МАРИНА БАСКАКОВА: «...НИКАКОЙ «ЗАСТОЙ» БЫЛ НЕ СТРАШЕН» (интервью с редактором «Ленфильма»).....	76
---	----

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Ермилова Н. Б. МОИ ПЕРВЫЕ КИНОРЕДАКТОРЫ. О ВХОЖДЕНИИ В КИНОПРОФЕССИЮ НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ.....	88
Тугарева А. А. РЕДАКТУРА ЗАМЫСЛА.....	101
Зубарева А. В. «ВЕЧНЫЙ ПОИСК БАЛАНСА...»: ПРОБЛЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КИНОПРАКТИКЕ.....	108
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	113

ПРЕДИСЛОВИЕ

30 октября 2020 года на базе кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ) состоялось заседание круглого стола под названием «Профессия – киноредактор». Участниками встречи выступили представители научного и художественного сообщества: преподаватели, студенты и аспиранты, представители игрового и документального кино, мастера старшего поколения. И, конечно, киноредакторы.

Дискуссионное ядро составили вопросы, касающиеся как истории, так и насущных вопросов дня сегодняшнего. Причина – в попытке определить критерии сущности редактирования в кино и на телевидении. Взвешивались подходы к самому понятию «киноредактор», на примерах ведущих представителей профессии.

Редактирование – актуальная сфера экранного искусства – рассматривается авторами в теоретическом и практическом аспектах, в неразрывности с вопросами кинодраматургии, кинорежиссуры, а в современном контексте – и кинопродюсирования. Эта работа, как правило, «не видимая» для зрителя, с каждым годом подтверждает рост своей актуальности. Падение профессионального уровня отечественного кинематографа за последние тридцать лет – тому прямое подтверждение. Под *уровнем* мы понимаем «линию», определяющую художественные и этические качества лент, их соответствие понятию «произведения культуры и искусства». «Линию», ниже которой нельзя опускаться, считая себя представителем экранного искусства. Поэтому важен для изучения исторический опыт отечественных кинематографистов, редакторский вклад в экранное искусство за последнее столетие.

Обсуждаемые вопросы послужили материалом для публикаций в данном сборнике. Он включает корпус научных статей, а также два приложения (интервью и эссе), которые также представляются важными с точки зрения раскрытия проблем киноредактирования. Материал сформирован в первую очередь по хронологическому принципу: от первых лет советского кино и до наших дней. Кроме того, учтен опыт редактирования не только в игровом, но и документальном/научно-популярном кинематографе.

Историко-теоретический аспект, касающийся истоков и утверждения редакторской профессии в отечественном кинопроизводстве, рассмотрен в открывающей сборник статье Е.Д. Еременко. Далее расположен блок публикаций, связанных с одним из основных направлений редакторской работы – помощью в адаптации литературной и сценарной основ для экрана. Авторы данных статей фокусируют свое

внимание на одном, конкретном произведении литературы или кинодраматургии. Казалось бы, часть этих сюжетов была актуальна только для своего времени. Но драматургическая «ось» этих лент не теряет актуальности и в наши дни. В их основе – борьба идей, а это, как известно, главное качество, не позволяющее произведению устаревать. Достаточно перечислить хронологию картин, проанализированных авторами, среди которых – С.А. Цыкунова («Сельская учительница»), А.К. Шевченко-Рослякова («Как закалялась сталь»), Ю.А. Шуйский («Долгие проводы»). Этот, сугубо отечественный материал, продолжает нас волновать, и, будем надеяться, не оставит равнодушными потомков. Наряду с названными темами, интересны публикации, касающиеся, скажем так, «транснациональных» сюжетов. Это и многократно экранизовавшаяся за рубежом «Анна Каренина» (статья Е.С. Некрасовой), и моэмовская новелла «Записка» (фильм «Перемена участи», проанализированный в статье Д.В. Гладкой).

Небольшой, но значимый раздел сборника посвящен вопросам редактирования в неигровом кино. Именно эта тема рассматривается в статьях Н.В. Макарова и Н.В. Даниной на примере создания документальных и научно-популярных фильмов для кино и телевидения. Примечательно, что данные авторы – кино-практики – обладают интересным опытом сотрудничества с киноредакторами.

В приложениях к сборнику помещены интервью и эссе. Интервью с М.Н. Баскаковой – представительницей редакторского цеха «Ленфильма» классического периода (вторая половина 1970-х и 1980-е годы) – несомненно, важный вклад в осмысление истории и теории отечественного киноредактирования. Выразимся более объемно – отечественной кинематографии, с яркими деятелями которой сотрудничала Марина Николаевна.

В приложениях также помещены материалы, посвященные киноредакторской работе уже постсоветского периода. И вновь речь идет о практиках, делящихся с опытом в своеобразных видах экранного искусства. Н.Б. Ермилова рассказывает о редактировании в анимации, А.А. Тугарева – о синтезе документального и публицистического кино. А.В. Зубарева осмысляет сущность редакторской профессии как таковой – и эти суждения особенно актуальны сейчас, когда специалисты-редакторы необходимы практически во всех видах кино и телевидения.

Редакционная коллегия сборника выражает признательность всем авторам, представившим свои работы. Предпринята попытка разностороннего осмысления профессии киноредактора: одна из первых в пределах отечественного киноведения.

Редактор-составитель

УДК 791

Е. Д. Еременко

СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНОРЕДАКТИРОВАНИЯ¹

Аннотация. Истоки редакторской профессии в отечественном кинематографе. Опыт кинопропаганды времен Первой Мировой войны. Советская киноредактура 1920-х годов. Идеологический перемонтаж зарубежных фильмов. Типы представителей редакторского цеха. Итоги первого десятилетия советской киноредактуры и ее новые задачи в 1930-х годах.

Ключевые слова: киноредактор, киноредактирование, кинематограф, идеология, цензура, пропаганда, агитация, эстетика, обучение, просвещение.

Выход из послереволюционного коллапса совпал с возросшей потребностью в новых кино-специалистах. По большому же счету, переустройства требовала вся отечественная кинематография, в которой В.И. Ленин не случайно увидел самое важное – с точки зрения идеологии – из всех искусств.

В течение 1920-х годов закладываются основы киноредактирования: новой для отечественного кинопроизводства профессии. В течение всей советской эпохи ее представители занимают «незаметную», но очень важную и неотъемлемую часть кинематографа. Сменится несколько поколений киноредакторов – со своими особенностями научного, художественного и политического мышления.

Патриарх отечественной сценаристики Е.И. Габрилович, также начинал работу в качестве киноредактора. Об этом, в духе времени, автор отмечает в книге воспоминаний: «...редакторам (их называли тогда консультантами) вменялось в обязанность следить за художественным уровнем сценариев и фильмов и улавливать политические ошибки. Таких ошибок тогда обнаруживалось великое множество...» [1, с.7]. Слова Е. Габриловича не случайны. Литконсультантами будущих киноредакторов называли потому, что основой фильма всегда выступал сценарий (который, в свою очередь, нередко являлся адаптацией литературного произведения).

К «исправлению ошибок» - не только «политических», но и эстетических – в 1920-1930-х годах приглашаются ведущие искусствоведы, филологи, литераторы, такие как А.И. Пиотровский, Ю.Н.

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-00587А.

Тынянов, В.Б. Шкловский. Их деятельность связана не только с «практикой» кинематографа: теоретические исследования данных авторов были опубликованы в программном сборнике «Поэтика кино» [2], суммировавшем достижения отечественной кино-теории конца 1920-х годов. Появляются и первые «редакторы-совместители», самыми известными среди которых впоследствии станут романист Ю.П. Герман - автор сценария легендарной ленты «*Семеро смелых*» (1936) [3] и театральный драматург Л.Н. Рахманов, автор либретто и один из сценаристов фильма «*Депутат Балтики*» (1938) [4].

В первой половине 1920-х годов нехватку новых отечественных фильмов – особенно соответствовавших «революционному моменту» - пытались компенсировать зарубежными лентами. Именно тогда, в эпоху немого кино, формировались ранние редакторские функции: перемонтаж, сокращение, переоснащение «политически грамотными» интертитрами. В результате «буржуазный» посыл иностранных картин оборачивался «антибуржуазным», а «реакционная» лента становилась «прогрессивной»...» [5, с.28-29]. Так проявлялась одна из главных задач киноредакторов: борьба с «буржуазностью» в содержании не только отечественных, но и зарубежных фильмов, приобретаемых для советского проката. «Масла в огонь», согласно идеологии той поры, добавляли «происки белоэмиграции»: «...Эта все расширяющаяся Россия №2 немало пакостит нам за границей и пользуется всеми нашими ошибками, чтобы нас дискредитировать...» [6, с.458]. Поэтому в авангард кинопропаганды выходит не просто «цензор», но кинематографист, владеющий навыками монтажера.

Справедливости ради, надо отметить: первый опыт пропагандистского перемонтажа у отечественных кинематографистов появился еще в годы Первой Мировой войны («Второй Отечественной», как ее именовали современники). Чтобы провести аналогии между дореволюционной и раннесоветской пропагандой, необходимо сделать хронологическое отступление.

Ранний этап войны, совпавший с бурным развитием российского экранного бизнеса, подтверждает: кинематограф, как инструмент «социальной оптики», является средством не только развлечения, но и массового влияния на общество. К извлечению сверхприбылей добавляются идеологические установки. Понятие «киноредактор» в ту пору, как и в начале советского периода, отсутствовало. Несомненно лишь то, что среди создателей агитационной продукции были и специально подготовленные люди, обладавшие редакторскими качествами и полномочиями.

Для лета и осени 1914 года характерны усиление гражданского пафоса, «ура-патриотических» настроений (ситуация поменяется на

прямо противоположную в канун Февральской революции). При этом нельзя утверждать, что на первых порах общественный подъем был абсолютно напускным. В популярном кинотеатре «Паризиана», располагавшемся на Невском проспекте, в октябре 1914 года состоялась премьера картины *«Огнем и кровью»*. Отзыв современника, актера Ю. Морфесси (к тому же исполнителя одной из главных ролей) достаточно красноречив: «...Театр был переполнен. Демонстрация картины сопровождалась гимном, и неописуем был патриотический подъем зрителей. В антракте шел сбор на нужды войны; мужчины давали ассигнации, а некоторые дамы снимали с себя драгоценные броши и серьги...» [7, с.214].

В начале боевых действий одна из доминирующих функций пропаганды была связана с монтажным кино (*«Обозрение текущих событий последних дней священной войны»* - фильм выпущен в августе 1914г.). Первым же примером монтажной кинопропаганды становится неигровая лента *«Священная война»* (выпуск 30.08.1914). Она содержала довоенную армейскую кинохронику России, союзных армий и Германии. Цензор руководил монтажером: перестанавливались и переделывались интертитры. Вместо первоначальной надписи - «Спуск немецкого крейсера» - появлялся новый, «исправленный и дополненный»: «Спуск немецкого крейсера, *ныне потопленного английской эскадрой»* [8, с.179].

Кинохронику той поры, в случае необходимости, могли частично включать также и в игровые фильмы. В свою очередь, документальное кино порой содержало элементы реконструкции: воспроизведения сцен, основанных на реальных событиях.¹ Появляются и новые кумиры экрана.

Наряду с пионером военной авиации – Петром Нестеровым – возникает и экранный образ еще одного ратного патриота: *«Подвиг казака Козьмы Крючкова»* (*«Донской казак Крючков, или Не перевелись богатыри на святой Руси»*). Массированная «персональная реклама» отважного кавалериста (на фоне военных, чьи имена были обделены вниманием), перекликается с коммерческой эксплуатацией «медийных лиц» наших дней: от поп-музыкантов до футболистов, портреты которых демонстрируются в рекламе товаров массового потребления.

Путь реального Козьмы Крючкова отражает весь трагизм представителей «белого движения»: от участия во «Второй Отечественной» - через революционное безвременье – к гибели в годы гражданской войны. Позже, в советскую эпоху, лишь изредка будут вспоминать об этом человеке, ставшем заложником боевой славы. Иногда иронично – как в «Двенадцати стульях», когда Ильф и Петров отмечают, что на внутренней

¹ В сталинском кинематографе такой подход станет именоваться «воссозданием факта».

стороне сундучка отца Федора красуется портрет «молодецкого казака, ... первого георгиевского кавалера»; порой – чуть ностальгируя по беззаботности детства, как в автобиографической книге Веры Пановой, упоминающей шоколадку «...с начинкой из крема, в цветной бумажке с двумя язычками: потянешь за один язычок – на картинке выскакивает злобное лицо Вильгельма II, тогдашнего нашего врага, дернешь за другой язычок – появляется чубатая голова героя тогдашней войны казака Козьмы Крючкова, прославившегося многими подвигами в битвах с германцами, как тогда называли немцев...» [9, с.38]. Далее, в «Тихом Доне», этот образ будет подвергнут уже резкой дегероизации [10].

Одна из рефранных тем в драматургии «антигерманских» лент – героическое противостояние женщин «тевтонским насильникам». Причем сопротивление международного масштаба, в котором участвуют женщины разных стран: Бельгии, Польши и, конечно, России. Это не только мирные жительницы в зоне оккупации.

Электро-театръ „РЕНЕССАНСЪ“
на Угличской ул., домъ бывшій Соболева,
Въ субботу 25 и воскресенье 26 марта с. г. будетъ демонст-
рироваться военныя картины.
Майна Термакскаго шпіюха.
Соціальная драма въ 3 хъ част. съ участ. Мозжухина.
Рождество въ окопахъ. (съ натуры.)
Электро-театръ будетъ открытъ: въ субботу 25 марта с. г. съ
1 ч. дня до 5½ час. вечера, а въ воскресенье 26 марта съ
1 ч. дня до 10½ час. вечера.

*Русский кинематограф в годы Первой Мировой войны:
реклама фильма фирмы А. Ханжонкова
(из открытых источников Яндекс)*

Еще один тип киногероини – женщина на фронте, роль которой в большинстве случаев сводится к «незаметным» подвигам сестры милосердия. Но и в этих сюжетах возникает тема посягательства оккупанта на женскую честь: теперь уже в рамках классического «треугольника» («злодей» – «дама в беде» - «спаситель»). Например, в фильме «Под гром орудий» (1914), героиня которого – Вера – становится объектом борьбы «плохого» Фрица и «хорошего» Сорокина. Фильм о

другой фронтовой медсестре, получивший скорее отрицательный резонанс – «Героический подвиг сестры милосердия Риммы Михайловны Ивановой» (1915). Современники, в том числе и кинокритики, отметили пропагандистскую неуклюжесть этой ленты, героиня которой «...семила по полю в туфлях на высоком каблуке и при этом пыталась не растрепать модную прическу... Офицеры полка, в котором служила Иванова, пообещали «отловить антрепренера и заставить съесть пленку. В столицу посыпались письма и телеграммы протеста возмущенных фронтовиков. В конце концов фильм запретили и страсти улеглись...» [11].

Но и простые русские женщины, не присутствовавшие на полях сражений, также воплощали героизм на экране. Сюжет «Как бабы немца одолели» - «...своеобразная сказка о бесстрашных русских девах-воительницах, в основе которой подлинное событие захвата крестьянками германского самолета...» [12]. И в этом кинолубке просматриваются мотивы из будущих «Боевых киносборников» (времен Великой Отечественной войны). Своего апогея пропагандистская экспрессия «антикайзеровских» лент достигает в фильме «Антихрист» («Кровавый безумец современной войны»). На этот раз с экрана излагается «...фантастическая история о германском императоре Вильгельме II, по народной легенде вампире, пьющем человеческую кровь» [12].

Но параллельно с «сенсационными» и «жуткими» драмами, воссоздающими бесчинства немецкой армии, публику пытались взбодрить продукцией откровенно развлекательных жанров. В подражание первым героям зарубежных «комических» появляются и российские экранные «маски» (1915, 1916 годы): дядя Пуд («Дядя Пуд в луна-парке») и Лысый («Лысый влюблен в танцовщицу», «Лысый приглашен на ужин»).

Не меньшей популярностью пользуются и «разбойничьи драмы».¹ «Жутко душу потрясающая» уголовная драма «Шкап смерти» сменяется «Похождениями Шпегера и его шайки «Червонных валетов», «Жертва Тверского бульвара» – «Алимом – крымским разбойником». Основными «жертвами» предреволюционного кино-репертуара становятся невзыскательные зрители из простонародья. Выходцем из этой среды показан и комедийно-героический начальник красной дивизии в фильме «Служили два товарища» (1968), описывающий свои экранные впечатления:²

¹ Жанр, который «возродится» в 1990-х годах под гораздо более прозаичным наименованием «бандитские» фильмы.

² В фильме «Служили два товарища» и одноименном сценарии Ю. Дунского и В. Фрида речь комдива имеет небольшие расхождения.

«...-Кино – это ж большое дело, кино! «В лохмотьях сердце», «Сказка любви роковой»... Сидишь, обмираешь! Или возьми видовые: «Приезд Пуанкаре в Алжирию», «Коронация короля Георга»...

Он перегнулся к Андрею и сказал хитро, как сообщнику:

- Но мы с тобой будем снимать совсем другое... У меня какая идея? Заснять наших красных героев, ихнюю революционную доблесть и славу...» [13, с.81].

К 1917 году милитаристские настроения на российском экране начинают заметно уступать тематике, куда более ясно отражающей тревоги простых людей. Воровство и коррупция выступают основой конфликта в ленте *«Мародеры тыла»* (*«В вихре спекуляции»*).

Уже не победы на западных рубежах – а потери, отождествляемые с судьбой рядового окопника, отмечены в названии фильма *«Умер бедняга в больнице военной»*). Ряд «отрезвляющих» картин создан при участии кинематографистов, которые в недалеком будущем встанут у истоков советского экранного искусства. Это В. Гардин, режиссер фильма *«Слава сильным... гибель слабым...»* (1916, на экране – с 1917); И. Перестиани, исполнитель одной из главных ролей в *«Революционере»* (апрель 1917)¹.

Последний пример содержит все черты зыбкого и недолгого периода, порожденного событиями Февральской революции. Умеренно-либеральное содержание *«Революционера»* к финалу обрело откровенно консервативный характер. С одной стороны, протагонистом – едва ли не впервые на российском экране – становился «несистемный оппозиционер». Старый народоволец, «дедушка», напоминающий подпольщика Поливанова из «Трилогии о Максиме» Козинцева и Трауберга.

Однако развязка этой незамысловатой истории неуклонно подталкивала зрителя к охранительским выводам: революционные идеи – лукавство, мираж. И персонажи ленты, «одумавшись»... отправлялись на германский фронт [14, с. 399].

¹ Через пять лет И. Перестиани выступит режиссером-постановщиком первого «советского вестерна»: *«Красные дьяволята»* (1923).



Объявление «Русской золотой серии»
(фрагмент, печатается по изданию:
Н. Лебедев, «Очерк истории кино СССР»)



Объявление сеансов
видеосалона конца 1980-х годов
(фрагмент, из открытых ресурсов Яндекс)

Февраль 1917 года резко меняет экранный репертуар. От малоубедительных призывов к «войне до победного конца» намечается крен в другую крайность. Теперь в моде - «вскрытие тайн императорского двора». Итогом подобных «разоблачений» станут сенсационные киносюжеты: *«Жизнь и смерть Гришки Распутина»* (на ту же тему - *«Позор дома Романовых»*), а далее и к «самой актуальной» теме: *«Под обломками самодержавия»* (1917). Как тут не вспомнить «перестроечный» экран конца 1980-х, постепенно погрязающий в «чернухе» и политических спекуляциях? И если в годы Февральской революции никого уже не удивляет перелицовывание гоголевского «Ревизора» в *«Держиморд и взяточников царского режима»*¹ [15, с.58], то совершенно не удивительны и названия отечественных фильмов последних советских и ранних постсоветских лет, часть которых, впрочем, даже не дошла до большого экрана: *«Вам что, наша власть не нравится?!»*, *«Партийные бега, или Дребедень на мартовских сугробах»*, *«Деревня Хлюпово выходит из Союза»* и т.п. [16]

К началу 1920-х годов события «Второй Отечественной» станут уже историей. Однако образ врага-Германии в последующие десятилетия обретет «каноническими штампами», «эмблематическими деталями». В качестве примера приведем знаменитый пикельхельм: шлем с острым навершием, заметный атрибут кайзеровского офицерства.

В пырьевских *«Трактористах»* (1939) есть один незначительный, казалось бы, эпизод. Плуг уже другой России – советской - вывернул из давно не паханой земли разбитый пикельхейм пруссака.

«...- *Порастеряло немецкое офицерье свои головы на нашей земле...*», - усмешается Клим, тракторист (танкист – в недавнем прошлом).

А в следующей сцене колхозный управленец словно откликнулся ему с усмешкой:

«...- *И славный восемнадцатый наш годок вижу – как вчера было!..»* [17, с.66].

Старая «антигерманская» пропаганда выходит на новый уровень. Уже не столкновения имперских амбиций, а противостояния двух идеологий. Неудивительно, что знаменитый кинохит Фрица Ланга *«Доктор Мабузе, игрок»* в советском прокате 1920-х годов будет «отредактирован». В перемонтированном виде содержание этой авантюрной ленты приобретет заметный «антибуржуазный» характер. Кроме того, фильму будет дано и новое название: по-своему звучное и символичное: *«Позолоченная гниль»*.

¹ В названиях фильма на киноплакате и упомянутое киноведом В. Лебедевым имеются небольшие расхождения.

Впрочем, переименовывались тогда не только зарубежные, но и – в особых, «региональных» случаях - отечественные картины. Курьезный случай в качестве примера приводит в своих воспоминаниях один из ветеранов советского кино А. Капчинский. На Одесской кинофабрике, в 1927 году П. Чардыниным был снят фильм «Погибшее село». Лента абсолютно игнорировалась взрослым зрителем. «...Наконец нашелся добрый человек и посоветовал назвать картину «Капризы Екатерины II»¹. Назвали. Речь действительно шла о капризе императрицы, из-за которого и сгорело село. Итог? В течение пятнадцати дней фильм шел при сплошных аншлагах...» [18, с.63]. Кто тот стихийный киноредактор, посоветовавший дать фильму выигрышное название?



*Плакат к фильму
«Каприз Екатерины Второй» (1927, реж. П. Чардынин)
(Из открытых интернет-источников)*

¹ В названии фильма, указанном А. Капчинским и помещенном на постере, есть небольшие расхождения.

Советские редакторы «первого призыва» – сведений о них осталось не так немного – нередко являлись универсалами, людьми энциклопедических знаний и разносторонних кинематографических умений. Несхожими, порой полярными были их художественные, политические установки. Тем не менее, нужно отметить таких деятелей, как Нина Агаджанова-Шутко, Ольга Нестерович, Ипполит Соколов, Виктор Шкловский, Павел Бляхин, Валентин Туркин (в Москве), Ефим Добин и Александр Витензон (в Ленинграде), Михаил Капчинский (в Одессе). Особого упоминания заслуживают также К.М. Шведчиков и А.И. Пиотровский.



Константин Матвеевич Шведчиков

Обе отмеченные личности ярко характеризуют «киноредакторские типы», которые можно обозначить как *представитель руководящего аппарата* - К. Шведчиков; и *художественный руководитель киностудии* (на современном языке - креативный продюсер) – А. Пиотровский.

Константин Шведчиков во второй половине 1920-х, начале 1930-х годов занимал руководящие должности в таких крупных структурах, как «Совкино», «Союзкино» [19]. Обладал организаторскими способностями, умением открывать и поддерживать молодые таланты. В начале 1930-х годов разгорелись яростные дискуссии по поводу эстетики фильма Довженко «Земля» [20, с.162]: Шведчиков, как крупный кино-чиновник,

занял нейтральную позицию. О. Нестерович вспоминала причину, по которой именно она, молодой киноредактор «Совкино», отправилась на очередной диспут: «...Шведчиков, несмотря на занимаемый пост, никогда не стремился навязать подчиненным ему редакторам свою точку зрения, как и не считал возможным навязывать ее художнику. Конечно, если в фильме не было политических ошибок.¹ Ну а если они были, он стремился исправить их... Он был человеком государственного ума и берег творческие кадры. Когда Демьян Бедный стал настойчиво и часто выступать с резкой критикой картины «Земля», называя ее «кулацкой и контрреволюционно-похабной», Шведчиков его выступлений не одобрял. Вот почему он не послал на диспут редактора с критическим взглядом на картину, который мог бы солидаризироваться с Демьяном Бедным... [21, с.275]. Подобные качества «редактора-руководителя» окажутся не востребованными в 1930-х годах и К. Шведчиков будет переведен в другую руководящую сферу.

Ленинградская кинофабрика – будущий «Ленфильм» – не только одна из первых советских киностудий. Именно тут, в Петрограде-Ленинграде будут закладываться и лучшие традиции редакторской профессии. Во многом это объясняется деятельностью художественного руководителя киностудии, А.И. Пиотровского [22]. Ему удалось воплотить лишь часть своих знаний и умений: в организации массовых праздников, театральной драматургии, филологии, наконец, в таком роде деятельности, как «художественное руководство фильмом» (еще одно определение киноредактирования в 1920-30-х годах).

Именно благодаря Пиотровскому появились первые удачные ленты будущих корифеев «Ленфильма», а пока – амбициозных, молодых режиссеров. Среди работ, курируемых «неистовым Адрианом», в 1920-30-х годах были «*Чертовое колесо*» Козинцева и Трауберга (в этой ленте Пиотровский также выступал сценаристом), «*Встречный*» Эрмлера-Юткевича-Арнштама, «*Депутат Балтики*» Хейфица и Зархи.

О том, насколько насыщенной, важной для деятельности всей студии была жизнь этого человека, вспоминает его жена, А. Акимова: «...На Кавказе Пиотровский побывал на натуральных съемках «Путешествия в Арзрум» и «Детей капитана Гранта». Из первой своей поездки на Алтай вывез замысел первой звуковой картины Ленфильма «Одна», снятой Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Кроме того, вывез оттуда еще и шамана-расстригу. Он очень пригодился для фильма...» [23, с.370].

¹ Характерно, что в советской мемуаристике 1930-60-х годов упоминание «политических ошибок» было нередким показателем ошибочности гражданской и профессиональной позиции в целом (ср. с цитатой из книги Е. Габриловича).



Адриан Иванович Пиотровский

Редакторское участие Пиотровского было «общим», поскольку он «вел» параллельно все снимавшиеся фильмы студии. Принятые им подходы к формированию редакторских планов киностудии во многом универсальны для всей последующей советской кинематографии. В первую очередь, это

- Поиск новых, современно мыслящих сценарных кадров, умеющих отразить «нерв времени» и содействие их продуктивной работе;

- Экспериментирование в области киножанров, актуализация детского-юношеской тематики;

- Умение наладить оптимальное сотрудничество основных участников съемочной группы (сценариста, режиссера, оператора, композитора, художника; к этому списку уместно было бы добавить и актерский состав, хотя «контакт» с ними входил прежде всего в прерогативу постановщика).

Приход звука в советское кино связан с расширением зрительской аудитории, с новыми творческими достижениями. Отметим основные факторы в редакторской работе на кинопроизводстве.

1. Складывается должностная иерархия киноредакторов. Речь идет как о редакторах-«рулевах», разрабатывавших идеологические стратегии в советском кино, так и о рядовых работниках профессии (редакторах-

исполнителях). Представителям второго типа киноредакторов - гораздо более многочисленных - предписывалось строго следовать указаниям «рулевых».

2. Приоритетной, полностью соответствующей государственной идеологии темой, утверждается революционный миф. И в отношении массовости, и в отношении выразительности: для широчайшей аудитории с разным уровнем образования и эстетических запросов. В авангард пропаганды выходят сакрализация Октября, подвижнический путь «титанов» революции и гражданской войны. [24, с.149]. Кроме того, в содержании лент отчетливо заметен переход от «времени легенд» к воспеванию дня сегодняшнего. Непреложным показателем редакторского «надзора» становится четкое следование киногрупп идеологическим требованиям.

3. При активном редакторском содействии в советском кинематографе – как нигде в мире – развивается детско-юношеский кинематограф. Наряду с жанрами игрового кино (комедия, приключения, исторические, историко-революционные фильмы), появляются также первые мультипликационные, учебные, научно-популярные ленты. Характерно, что и первый игровой полнометражный советский фильм – *«Путевка в жизнь»* (1931) - также в первую очередь обращается к юному зрителю, актуализируя проблемы семьи, роли человека в строящемся советском обществе [25].

К середине 1930-х - началу 1940-х годов детско-юношеское кино заявляет о себе все смелее. Так в советской стране создается специализированная киностудия «Союздетфильм» (впоследствии переименованная в Киностудию им. М. Горького). «...И хотя со студией Диснея во многих отношениях конкурировать ей было бы сложно, главная задача – воспитание детей в духе советской идеологии – выполнялась безупречно...» [26, с.25]. Одно за другим выходят произведения, которым суждено стать «хитами» для нескольких поколений: *«Новый Гулливер»* и *«Космический рейс»*, *«Дети капитана Гранта»* и *«Остров сокровищ»*, *«Доктор Айболит»* и *«Золотой ключик»*. Актуализируются и новые типы киногероев: *«Тимур и его команда»*, *«Дума про казака Голоту»*, *«Сибиряки»*.

4. Формируются редакторские традиции отбора, перевода, идеологического и эстетического перемонтажа зарубежных фильмов. Приоритетными темами в приобретении иностранных лент для советского экрана станут

- Античеловечность капиталистической, феодальной и других эксплуататорских социальных систем (в современном и историческом контексте);

- Антивоенная, антифашистская тематика;

- Национально-освободительное движение в «развивающихся странах» (Азии, Африки, Латинской Америки);

- Просветительские фильмы, раскрывающие созидательное начало в человеке, его стремление к совершенствованию мира;

- Развлекательные (музыкальные, комедийные, мелодраматические, приключенческие, исторические фильмы – важной чертой которых, как правило, также было утверждающие гуманистических (семейных, культурных, спортивных) ценностей).

Киноэкран становится ведущим средством трансляции идеологических постулатов. И в отношении массовости, и в отношении выразительности: для многомиллионной аудитории с разным уровнем образования и эстетических запросов. В значительной степени несомненные достижения раннего советского кино осуществлены при поддержке лучших представителей редакторской профессии.

Перечисленные направления советского кино-редактирования в наступившем десятилетии – 1930-х годах – неразрывно связаны как с достижениями, так и с утратами (речь идет прежде всего о необоснованных репрессиях талантливых кинематографистов). Так, в статье с характерным названием «Враги народа и чужаки в Киевской киностудии», в числе осуждаемых киноработников оказываются и киноредакторы [27, с. 563]. Результатом гонений станет долгое «вымораживание» лучших редакторских качеств у работников данной кинопрофессии. Лишь через четверть века яркие киноредакторы заявят о себе (вырастет их новое, послевоенное поколение). Это будет связано уже с другой эпохой – «хрущевской оттепелью». Традиция, заложенная К. Шведчиковым и А. Пиотровским, станет возрождаться с молодыми редакторами киностудий в конце 1950-х – начале 1960-х годов.

Список литературы

- [1] *Габрилович Е.И.* О том, что прошло. – М.: Искусство, 1967. – 287с.
- [2] Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино»: 2-е издание / Под общ. ред. Р.Д. Копыловой. – СПб, 2001. – 264с.
- [3] *Герман Ю., Герасимов С.* Семеро смелых / Избранные сценарии отечественного кино: Т.1. – М.: Госкиноиздат, 1949. – С.481-520.
- [4] *Дэль Д., Зархи А., Рахманов Л., Хейфиц И.* Депутат Балтики / Избранные сценарии отечественного кино: Т.1. – М.: Госкиноиздат, 1949. – С.521-556.
- [5] *Еременко Е.Д., Прошкова З.В.* Редактирование зарубежных фильмов в СССР как культурно-исторический феномен // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № (44). – С.23-28.
- [6] *Летопись Российского кино: 1863-1929* / Рук. проектом и общ. ред. В.И. Фомин; Составители В.Е. Вишневский, В.П. Михайлов и др. – М.: «Материк», 2004. - 698с.
- [7] *Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919).* Каталог. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568с.
- [8] *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 405с.
- [9] *Панова В.Ф.* О моей жизни, книгах и читателях. – Л.: Советский писатель, 1980. - 272с.
- [10] *Буккер И.* Козьма Крючков – вычеркнутый герой. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://nasledie.pravda.ru/1187432-liku_kruchkov/ (Дата обращения: 12.12.2020г.).
- [11] Барышня без страха и упрека. – Информационный портал русской общины в Латвии. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://baltijalv.lv/news/read/16370> (Дата обращения: 10.11.2020г.).
- [12] *Волошкова Е.А.* Русский кинематограф времен Первой Мировой войны. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/russkiy-kinematograf-vremyon-pervoy-mirovoy-voyny> (Дата обращения: 18.10.2020г.).
- [13] *Дунский Ю., Фрид В.* Служили два товарища // Дунский Ю., Фрид В. Избранные киносценарии. – М.: Искусство, 1975. – С.75-144.
- [14] *Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919).* Каталог. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568с.
- [15] *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. Часть 1. Немое кино. – М.: Госкиноиздат, 1947. – 302с.
- [16] *Фильмы России (1991-1994): Каталог* / Сост. С. Землянухин, М. Сегида; Конс. Е. Марголит. – М.: Дубль-Д, 1994. – 345с.

- [17] *Помещиков Е., Гусев В.* Кинокомедии: Сборник киносценариев. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 184с.
- [18] *Капчинский А. У Черного моря // Жизнь в кино: ветераны о себе и своих товарищах.* – М.: Искусство, 1971. – С.44-65.
- [19] Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг.: Документы / [сост., предисл. и примеч. А.Л. Евстигнеевой]. – М.: Политическая энциклопедия, 2016. – 606с.
- [20] *Белодубровская М.* Не по плану. Кинематография при Сталине / Мария Белодубровская; пер. с англ. Л. Мезеновой. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264с.
- [21] *Нестерович О.* Записки киноредактора // Жизнь в кино: ветераны о себе и своих товарищах. – М.: Искусство, 1971. – С.274-292.
- [22] Адриан Пиотровский: Театр. Кино. Жизнь. - Л.: Искусство, 1969. -511с.
- [23] *Акимова А.А.* Человек дальних странствий // Адриан Пиотровский: Театр, кино, жизнь: Сборник. Сост. и подготовка текста А. А. Акимовой. – Л.: Искусство, 1969. – С.358-373.
- [24] *Хомякова Ю.О.* Выйти из учительской. Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968-1985гг. – СПб.: Нестор-История, 2019. – 208с.
- [25] *Прошкова З.В.* Семья как социокультурный фактор разработки и реализации образовательного маршрута для детей // Мир науки. Социология, филология, культурология, 2019, № 3. – URL.: <https://sfk-mn.ru/25scsk319.html> (Дата обращения: 12.12.2020г.). DOI: 10.15862/25SCSK319.
- [26] *Еременко Е.Д., Прошкова З.В.* Фильмы для детей и юношества: опыт советской редактур // Культура и гуманитарные науки в современном мире. Выпуск 3: сборник научных статей / под ред. О. В. Архиповой и А. И. Климина; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: «Фора-принт», 2020. – 104 с. – С. 23 – 35.
- [27] *Летопись Российского кино: 1930-1945 / Рук. проектом и общ. ред. В.И. Фомин; Составители В.Е. Вишневецкий, Дерябин А.С. и др.* – М.: «Материю», 2017. – 960 с.

© Еременко Е.Д., 2020

УДК 791

С. А. Цыкунова

«СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА» (1947): ОТ СЦЕНАРИЯ К ФИЛЬМУ

Аннотация. Статья посвящена истории создания фильма «Сельская учительница» («Воспитание чувств»). Проводится сравнительный анализ киносценария М. Смирновой и ленты М. Донского.

Ключевые слова: киносценарий, сценарная редакция, экранизация, прототип героини, миссия просветителя.

«...Мне кажется, если человеку долго внушать хорошее, и делать это от чистого сердца, то любой, даже самый плохой человек, переменится. Только надо непременно от чистого сердца...» [1, с. 53]. Эти слова Варвары Васильевны Мартыновой - главной героини из киносценария «Сельская учительница» - в дальнейшем были взяты режиссером Марком Донским в качестве своеобразного эпиграфа к фильму. Они лучшим образом описывают веру в свою просветительскую миссию юной учительницы, отправляющейся в далёкое сибирское село.

Фильм не мог остаться без внимания, он неизменно находил отклик в душе любого советского человека. Ведь именно в этой ленте показан Учитель с большой буквы. Которого уважают, который даёт сокровенные знания человека с конкретной целью: обучить детей, открыть им дорогу в мир. Сюжет позаимствован из реальной жизни. Сценаристка Мария Смирнова (сама, прежде чем стать кинодраматургом, учительствовавшая в Оренбургской губернии) опиралась на историю жизни Екатерины Васильевны Мартыановой.

С 1902 года Мартыанова преподавала в училище при Режевском заводе. После революции Екатерина Васильевна переезжает в Екатеринбург и берет под начало экспериментальную школу. Нарком просвещения Луначарский, впечатленный работой этой школы, переводит Мартыанову в Москву. Там выдающийся педагог в течение 30 лет будет возглавлять гимназию № 29, в которой учились многие известные личности. А в сороковые годы Мартыанова избирается депутатом Верховного Совета СССР, дважды награждается орденом Ленина и консультирует самый известный советский фильм о школе.

Режиссер Марк Донской смело расширил рамки человеческой биографии до размеров общественно значимого полотна. Постановщик развил роль биографии самой героини, несомненно, имевшееся в сценарии, но в довольно робкой, зачаточной форме. Для этого

необходимо было в первую очередь воплотить такую центральную героиню, которая вынесла бы, выражаясь фигурально, подобную нагрузку. Соответственно, понадобилась исполнительница, которая смогла бы всесторонне и убедительно воплотить этот образ.

Вера Марецкая - актриса огромного диапазона, играющая и юных девушек, и светских львиц, и трагических героинь, и персонажей легкой комедии. Марецкая с прекрасным чувством умеет показать личность в ее развитии, становлении. Все в Варваре Васильевне - правда. Правда поэтическая, подсказанная самоотверженной любовью к людям, которым она служит, правда мудрая, бесстрашная и взволнованная.

Исполнительское мастерство Марецкой заключалось в том, что к началу съемок ей было сорок лет, при этом ей нужно было раскрыть образ женщины от шестнадцатилетнего возраста до седой старости. Для всех этапов жизни героини у Марецкой нашлись удивительно точные интонации, движения, жесты, манеры, повадки и то особое душевное состояние, которое скрепляет внутреннее единство образа. Актриса прожила на экране всю удивительную и сложную жизнь своей героини.



*Первоначальный плакат к фильму «Сельская учительница»
(художники Н.М. Хомов, Я.Т. Руклевский)*

Помимо этого, вся система образов в «Сельской учительнице», а, следовательно, и все исполнители в фильме, подчинены задаче раскрытия центрального образа.

Обычно режиссер, работая над сценарием, кое-что меняет и переделывает. Так было и на этот раз. Но в данном случае с замыслами режиссера и сценариста сочетались и великолепные находки главной исполнительницы. После окончания работы над фильмом было установлено, что в диалоги талантливого сценария М. Смирновой было внесено более трети нового текста, и автором многих удачных фраз-импровизаций была именно Марецкая. Действительно, сравнивая сценарий и фильм мы увидим довольно сильные расхождения. Но это сделано лишь потому, что фокус киноленты с идеолого-пропагандистского сместился к рассказу о простом человеке - строителе социализма. Человеке с большой целью, желанием научить детей мечтать!

Но не только «просветительская» линия была важна для авторов. История учительницы получилась настолько глубокой, что нашлось место и для любовной линии с Сергеем Дмитриевичем, большевиком-революционером. Интеллигентную пару вдохновляла мысль равного доступа к образованию для всех, вне зависимости от общественного статуса и состояния. «Идеологическая» же линия в киноленте по сравнению со сценарием была сильно сокращена. Так, полностью были вырезаны сцены открытого комсомольского собрания [1, с. 95], проступка ученицы Марины, которая отказывалась помогать ребятам в ремонте школы для общего дела [1 – с. 100].

Художник-постановщик Давид Винницкий вспоминает работу над «Сельской учительницей» и отмечает, что прежде чем набросать свои предварительные соображения относительно той или иной декорации, он мысленно «проигрывал» за героев весь маршрут их движения и поведения. Мастер не скрывает теплых воспоминаний: «...все работавшие над фильмом «Воспитание чувств» испытывали искреннюю влюбленность в героиню, восхищение перед той удивительной и интереснейшей средой, к которой нас приобщил добротный сценарий М.Н. Смирновой. И в нем, и в режиссерских разработках были заложены основы глубокого и образного анализа человеческих чувств. У нас в руках была прекрасная кинодраматургия с яркими образами, пронизанными подлинной революционной романтикой, драматургия, которая охватывала эпоху, начиная с гражданской войны и вплоть до наших дней – дней послевоенного восстановления...» [2].

Операторская работа в «Сельской учительнице» также отличается особыми качествами. Сергей Урусевский достиг уникальной цельности в передаче светотени, в которой угадываются живописные приемы черно-белой графики и импрессионистической живописи. Так как фильм был

черно-белым, то возникла необходимость выстроить правильные световые акценты. Так, едва ли не впервые в советском кино, авторы обратились к живописным традициям Рембрандта: использование светотени, который характерен для его картин: свет от свечи, фонаря, объем и ритм.

Что касается ритма, то в фильме он задан с выверенной определенностью. Это заметно по тому, как меняются эпизоды, снятые в помещении (павильонах) и на природе. «...Перед нами встал вопрос: где же производить натурные съемки. С горячностью настаивали мы на съемках в Сибири. Однако обстоятельства не позволили организовать туда большую киноэкспедицию. И нам предложили найти подходящие места вблизи Москвы... Здесь, на натуре, Урусевский нашел своеобразное решение некоторых узловых эпизодов. Например, в эпизоде, где молодая сельская учительница впервые показывает детям красоту природы, заставляет их прислушаться к музыке света и цвета, где собственно и началось воспитание чувств, Урусевский предложил поставить встык с обычным кадром общего плана негатив этого же плана. Результат от этого сопоставления был неожиданным и, можно сказать, граничил с феерией...» [2].

Завершается фильм сценой, в которой учительница убеждается: она помогла вырастить новое поколение, готовое вновь ехать в «глушь» ради великой цели, понимая всю тяжесть и ответственность своего дела. Ученики Мартыновой становятся достойными советскими гражданами, осознающими долг перед Родиной. Эту возможность они получили с детства, учась у Варвары Васильевны, той самой, которая, действительно, научила их мечтать.

Премьера состоялась под названием «Воспитание чувств», но позже фильм был переименован в «Сельскую учительницу» [3, с.97]. Лента была хорошо встречена всеми: от «простых людей», до высшего партийного руководства¹. Зрительская благодарность была не случайной. Картина достойно продолжила не просто «школьную тему», но и стала еще одним примером яркого образа просветителя, начинавшего свой путь в борьбе «...за разум Коперника с одним только глобусом...» [4, с.109].

Это произведение продолжает откликаться в душе у зрителей. Многие до сих пор находят в образе Мартыновой и «свою» любимую учительницу.

¹ Режиссёр Марк Донской, сценарист Мария Смирнова, оператор Сергей Урусевский и исполнительница главной роли Вера Марецкая удостоены Сталинской премии I степени в области литературы и искусства за 1948 год.

Список литературы

- [1] *Смирнова М.Н.* Киносценарии. – М.: Госкиноиздат, 1952. – 156с.
- [2] *Винницкий Д.* Сельская учительница. – URL: http://millionsbooks.org/book_105_glava_3_Slovo_do_chitacha.html (дата обращения: 20.10.2020).
- [3] *Снопков А.Е., Снопков П.А., Шклярук А.Ф.* Русский киноплакат. – М.: Контакт-Культура, 2002. – 336с.
- [4] *Пришвин М.* Фильм о сельской учительнице // Марк Донской. Сборник. Изд.1. – М.: Искусство, 1973. – С.107-111.

© Цыкунова С.А., 2020

УДК 791

А. К. Шевченко-Рослякова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА В ТРЕХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ Н. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» (1942, 1957, 1973)

Аннотация. Экранизации романа «Как закалялась сталь» Н. Островского, знакового с точки зрения формирования мифологических основ советской литературы, требовали поиска специфических выразительных средств, продиктованных изменением культурных парадигм в политической и социальной жизни страны. В статье анализируется художественное решение пространства в фильмах «Как закалялась сталь» М. Донского (1942), «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова (1957) и «Как закалялась сталь» Н. Мащенко (1973) в контексте кинематографа военного периода, «оттепели» и «застоя».

Ключевые слова: экранизация, сценарная редакция, советский кинематограф 1940-х гг., кинематограф Оттепели, кинематограф Застоя, Павел Корчагин, мифологический герой, пустое пространство, руина.

Роман Н. Островского, написанный в период с 1930 по 1934 гг., подвергнутый многочисленным редакторским правкам и неоднократно переизданный, был основополагающим произведением советской мифологии, священным текстом «социалистической квазирелигии» [3]. В СССР он был экранизирован трижды. В 1942 г., взяв за основу первую часть романа, на Киевской киностудии М. Донской выпустил фильм «Как закалялась сталь», где победа Красной Армии и освобождение Шепетовки от интервентов служили вдохновляющей аналогией в условиях Великой

отечественной войны. Там же в 1957 г. вышел “Павел Корчагин” А. Алова и В. Наумова, которые создали фильм в русле одной из главных тенденций Оттепели: переосмысления и возвращения на экран романтизированных революционных идеалов, которые, согласно оттепельной риторике, были извращены в период сталинизма [1; 7]. В 1973 г., силами телеобъединения студии им. Довженко, где в эпоху Застоя развивался опыт украинского “поэтического” кино 1960-х гг. [5], Н. Мащенко (при участии редактора И. Размашкиной) создал многосерийный фильм “Как закалялась сталь”, сценарий для которого написали Алов и Наумов, а Донской выступил в качестве консультанта.

Три редакции одного и того же сюжета произвели на свет три произведения, совершенно разных с точки зрения драматургии, стиля, режиссерского метода. Их объединяло символическое значение главного героя, Павла Корчагина (исполненного В. Перист-Петренко в 1942-м, В. Лановым в 1957-м и В. Конкиным в 1973-м), который являлся фигурой мифологической, и, особенно, в экранизациях Алова и Наумова [7; 8] и Мащенко [3], воплощал в себе религиозный образ коммуниста-страстотерпца, Христа от Партии. Миф о героическом и мученическом прошлом первых партийцев во времена Гражданской войны обращался в настоящее и будущее ровесников Корчагина каждой из эпох. Это вчерашнее ожидание «завтра», оживленное «сегодня», проступает сквозь «вчера» в воспоминаниях Ланового: когда актеры готовились к съемкам эпизода стройки, мимо проезжал эшелон реальных комсомольцев, которые уезжали из Киева осваивать целину и увозили с собой возрожденные идеалы, обгоняя своих вдохновителей [2].

Железная дорога стала центральным пространственным образом для всех трех экранизаций. В фильме Донского это железнодорожные пути в селе Шепетовка, и центральным эпизодом он выбирает диверсию украинских железнодорожников, которых принудили сопровождать вражеский военный эшелон; также он, единственный из четверых постановщиков, ставит акцент на службе Корчагина в депо. Аловым и Наумовым в качестве основного, определяющего для фильма выбран сюжет о постройке узкоколейки, по которой в замерзающий город должны привезти дрова. Мащенко, сохраняя этот эпизод центральным, создает сложносочиненный образный ряд, где железная дорога, как знак цивилизации, становится метафорой идеологического пути Корчагина.



«Как закалялась сталь» (режиссер Марк Донской, 1942)

В фильме Донского поезд под номером “1917” привозит в Шепетовку революционеров и их идеи, под номером “1918” - оружие для борьбы. Механизмы, на двойной экспозиции, превращают лицо мальчика Павки в образ будущего Павла Корчагина, и уже после этого молодежь под предводительством Корчагина-гармониста уверенно идет по рельсам на камеру. Через пути переезжают сначала гимназисты на велосипедах, затем проносятся всадники-партизаны. Через несколько мгновений после того, как партизаны исчезают за рамкой кадра, на пустой улице гремит взрыв. И тут же из тумана, перерезая пути, появляется враг. “Мирное” движение вдоль дороги перерезает наступательный марш. Обезличенная маска, маска смерти [4, с. 334 - 335], накладывается на все пространство. Вражеские солдаты сходят по лестнице, рассекающей зигзагами кадр, и эффект насилия усиливается монтажом. Вследствие этого село Шепетовку буквально разрывает на части, появляются дыры и щели, откуда лают собаки, откуда смотрит в ужасе Корчагин и его друзья. Вражеские солдаты проходят сквозь руины быта, и ядром этого руинированного пространства становится детская кроватка, стоящая под открытым небом среди хлама и обломков. Война в “Как закалялась сталь” 1942 г. показана через руины как через следствие смертоносной регулярности вражеской армии. Регулярность подчеркивается в подчинении всех локаций ритму военного марша и в конце концов воплощается в регулярности виселиц и мизансцены смертной казни.

Государственная установка на забвение катастрофы и на возведение фасада Победы, воплощенная в искусстве сталинского ампира, начала проявляться еще во время войны, и в эпоху позднего сталинизма, с 1946 по 1953 год, руина – пространственный образ катастрофы Второй Мировой, – в Советском Союзе оказывается под запретом [9]. В кинематографе эти тенденции проявились в период

Малюкартинья. В период Оттепели руины возвращаются на экран, но их определяет то, что они восстановимы; трагическое прошлое начинает перерождаться в будущее усилиями выжившего человека; построение Нового Дома – один из основных сюжетов Оттепели [4]. Вплоть до эпохи Застоя идея руины, ставшей нормальным состоянием мира, почти не появляется в советском искусстве. «Павел Корчагин» Алова и Наумова представляет собой исключение, и руинированность пространств в этом фильме противоречит риторике Оттепели, положенной в его основу.

Постройка узкоколейки воплощает собой процесс творения мифа; барак в селе Боярка обеспечивает цикличность: вечер сменяется утром, утро – вечером, трудодень сменяется трудоднем, отмеченным, дата за датой, на гигантской стене. Грязь и слякоть, буйство фактуры, сквозь которую комсомольцы прокладывают шпалы, оборачивается своей противоположностью: нечеловеческим обликом отсутствия, подменившим пейзаж. Когда комсомолец кричит: «Дрова!», а затем, остановившись на рельсах вместе с товарищами, вглядывается куда-то за камеру – дрова слишком долго не появляются в кадре. Когда же взята обратная точка, маленькая человеческая фигурка проходит в глубину, и, прежде чем рассыпаться по вымороженному ландшафту, чтобы петь и смеяться, комсомольцы растворяются в хаосе снега и поленьев, воплотив миф. Пустота, в которую обратился миф в момент своего сотворения, и породит руинированность мифологических пространств памяти в финале.

Боярка вновь появляется в момент, когда слепнувший Корчагин сходит с поезда на «случайной» станции, чтобы застрелиться. Он попадает в место, где бывшие герои революции отпечатаны в нестираемых цифрах. Но в этот же момент он находит и никому уже не нужные рельсы, поглощенные сорной травой. Ю. Райзман говорит о возвращении Павла как об избыточном моменте, в котором появляется ощущение жизни, прожитой напрасно [6], и в этот момент глаголы становления меняются на глаголы свершившегося: обращение к материалу фильма потребовало слова «заросшим», а следом – слова «прожитой» [6, с. 43].

Алов и Наумов дают несколько недвусмысленных образов пустоты, в которую оборачивается творящийся миф. Панорама по узкоколейке, между шпалами которой воткнуты кирки и лопаты как «могильные памятники нечеловеческому труду» [8, с. 32], упирается в пустую могилу, - над ней, выводя на гармони траурный революционный марш, нависает Корчагин. Ханютин, описавший эту панораму, отсылает и к финалу – который дает возможность задать «предательский вопрос», не поросла ли чертополохом память, как «больше никому не нужная заброшенная дорога, которую они сооружали» [8, с. 32]. Комсомольцы расступаются, выпуская в ночь предателя, который променял партию на свободу и заплатил за это символической смертью (сожжением партийного

билета). Расступаются, «обнаруживая как бы не существовавшее до этого огромное пространство барака» [7, с. 32]. Изгоя во тьме преследует улюлюканье комсомольцев. Инфернальность в этой сцене возникает, по вполне религиозной логике, - из отсутствия. И когда Корчагин возвращается на заросшую узкоколейку, он слышит призраки голосов и ударов кирок, до сих пор звучащие здесь.

В процессе движения любая неполнота существовала как «еще не» (еще не достроили, еще не закончилась война, еще не обогрели, не очистили, не привели в порядок город). В финале «еще не» сменяется на «уже не». Еще недостроенное прошлое оборачивается уже недостроенным будущим. Будущее, ради которого страдали комсомольцы, уже наступило, но руины, как пустота могилы, положенной в его основание, все еще здесь. Время остановилось в том моменте, когда «еще не» трансформировалось в «уже не», и миф, сотворившись, сам порос чертополохом и обратился руиной.

В фильме Мащенко комсомольцы тоже прокладывают шпалы по грязи и снегу, но живут они хоть и в затерянном в лесах, но чистом и натопленном бараке. Здесь нет возвращения, и барак остается равным своей функции: временному дому на пути к будущему. Узкоколейка проложена, и комсомольцы находят дрова, ровно уложенные и теплые, цвета живой древесины, и поезд, везущий топливо в город, прорезает бескрайний зимний ландшафт. Ни в фильме Донского, ни в фильме Мащенко нет пустых пространств как поводов для «предательских вопросов». В рамках своего авторского метода: поиска места человека в бытии через соотношения крупных и сверхобщих планов [5] - Мащенко трактует образность узкоколейки, проложенной сквозь необитаемый хаос ландшафта, совершенно иначе.



«Павел Корчагин» (режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов, 1957)



«Как закалялась сталь» (Николай Мащенко, 1973)

Как и в случае двух предыдущих экранизаций, постановка «Как закалялась сталь», главного мифологического произведения Советского Союза, должна служить маркером как утопических чаяний, так и идеологического кризиса эпохи. В контексте кинематографа Застоя, где художественной тенденцией стал образ «ветшающей цивилизации, переживающей глубокий кризис с неясным исходом» [10], где руинированность и истощенность жизненной среды сконцентрирована в образе Зоны в «Сталкере» Тарковского, «Как закалялась сталь» Мащенко предлагает трактовать миф о Корчагине как историю поиска опоры и движения изнутри хаоса. Цивилизованные пространства в фильме появляются постепенно, будто отстраиваются из руин ушедшей в прошлое цивилизации, островки которой (дом Тони, руины церкви) проступали сквозь поля и песчаные карьеры, сквозь прекрасный и необитаемый пейзаж. Апофеозом этого «строительства» становится торжественная сцена в театре, где во всю ширину экрана растягиваются красные полотна знамен и тексты лозунгов, вписанные в декорации бывшей империи.

Узкоколейка, которую прокладывают комсомольцы, снята преимущественно фронтально. Железная дорога прорезает открытое поле, определяя мизансцену будущей победы и прогресса. Мифологическая фигура Корчагина систематически соотносится с пейзажем. Если в начале фильма он существовал внутри, то к финалу, уже полуслепой и покалеченный, выдерживает противостояние со стихией лицом к лицу. Кризисной точкой становится его выход к морю. Он проходит вглубь по деревянному пирсу, который врезается в бушующие воды, как до того шпалы узкоколейки врезались в пейзаж. Остановившись на краю света, Корчагин выдерживает напор волн. Шпалы железной дороги – это видимые следы цивилизации, которая

отвоевывает пространство у стихии. Деревянные переклады пирса - последняя ветка, по которой, хромая, идет Корчагин, выбитый из состава общей борьбы, чтобы одержать собственную внутреннюю победу. И транспарант, по которому, слепой и прикованный к кровати, запертый в тесной комнате, он пишет свой роман, становится образом рельс, сведенным к знаку. По ним, слепо, но упорно идет поезд самой идеологии.

Сделав центральным образом железную дорогу, каждый из авторов, экранизировавших роман Островского, заново трактовал ее значение в формировании мифологического сюжета о Павле Корчагине. Донской, создавший фильм в качестве вдохновляющего послания советским солдатам Великой Отечественной войны, использовал образ железной дороги для визуализации прогресса, который запустила пролетарская революция. Железная дорога, на которой работал Корчагин, воплощала непрерывное и ровное движение вперед, которое было остановлено вражеским вторжением: зизгагообразные, статичные, регулярные формы буквально разорвали пространство на части, превратив его в руины. В «Павле Корчагине» Алова и Наумова строительство узкоколейки должно было визуализировать формирование самого мифа о подвиге красноармейцев; прошлое разворачивалось в настоящем времени, оживляя в видениях страстей Корчагина романтические идеалы революции, как того требовала риторика Оттепели. Однако возвращение на станцию Боярка в финале, к заброшенным рельсам и пустому бараку, позволяет усомниться в соответствии смыслов, порожденных фильмом, - исходным идеологическим задачам: руинированность пространств можно прочесть как руинированность самого мифа. В сериале Н. Мащенко (в контексте руинированности, при внешней стабильности, самой эпохи Застоя) эпизод стройки функционирует уже совершенно иначе: как освоение цивилизацией природного хаоса и движение вопреки густоте и однородности фактуры. Внутренняя логика сопоставления фигуры Корчагина с пейзажем превращает образ рельс и шпал в образ пути героя. Он заканчивается внутренней борьбой при физической невозможности вести внешнюю. Мащенко сводит образ железной дороги к знаку. Им оказывается тот самый транспарант, с помощью которого Корчагин, и его прототип – Н. Островский – создавали рукопись своего романа.

Список литературы

- [1] *Гуревич С.* Актуальность экранизации. Три киноверсии романа Н. Островского «Как закалялась сталь» // Вопросы истории и теории кино IV: Фильм в социально-культурном контексте. - Ленинград: ЛГИТМиК, 1978. - С. 114-125.
- [2] *Ефимова З.* Василий Лановой. - М: Киноцентр, 1990. - 64 с.
- [3] *Круглов Р.* Образы революции на экране: киноинтерпретация романов Николая Островского и Александра Фадеева // Аврора [сайт]. 29.01.2018. – Интернет-ресурс: <http://www.litavrora.ru/index.php/izbrannoe/item/340-obrazu-revoljutsii-na-ekrane-kinointerpretatsiya-romanov-nikolaya-ostrovskogo-i-aleksandra-fadeeva> (дата обращения: 20.10.2020).
- [4] *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920 – 1960-х годов. – СПб: Мастерская “Сеанс”, 2012. - 560 с.
- [5] *Марголит Е.* Памяти Николая Мащенко // Сеанс [сайт]. 07.05.2013. - Интернет-ресурс: https://seance.ru/articles/mashenko_margolit/ (дата обращения: 19.10.2020)
- [6] *Райзман Ю.* В искусстве нужна мера // Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. - М: Искусство, 1989. - С. 42-43.
- [7] *Трояновский В.* Человек оттепели (50-е годы) // Кинематограф оттепели. Книга первая. - М: Материк, 1996. - С. 5-77.
- [8] *Ханютин Ю.* Трудные судьбы // Искусство кино. - 1995. - №6. - С. 27-36.
- [9] *Шёнле А.* Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового Времени / перевод с англ. А. Степанова. - М: Новое литературное обозрение, 2018. - 360 с.
- [10] *Щербенок А.* Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // Новое литературное обозрение. - 2013. - № 5. - С. 64-69.

© Шевченко-Рослякова А.К., 2020

УДК 791

Ю. А. Шуйский

К ИСТОРИИ ПОЯВЛЕНИЯ НА ЭКРАНАХ ФИЛЬМА «ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ»

Аннотация. Статья посвящена некоторым аспектам прокатной судьбы фильма К. Муратовой «Долгие провода» в первые десятилетия его существования. Описываются характерные особенности подхода различных официальных структур к критике данного кинопроизведения. Описывается феномен официального показа фильма при действующем запрете на его демонстрацию.

Ключевые слова: кинорежиссер Кира Муратова, фильм «Долгие провода», цензурный контроль, Госфильмофонд, кино клубы.

В выходных данных фильма его выпуск часто обозначают «1971/1987», что означает год производства/год появления на экранах этого «полочного» фильма, появившегося в прокате благодаря усилиям Конфликтной комиссии под руководством А. Плахова, созданной в годы «Перестройки» и давшей возможность увидеть на экранах более 200 фильмов, ранее не выпущенных в прокат. Данные эти, широко тиражируемые в различных информационных источниках, не совсем верны. Автор лично видел в 1971 г. афишу фильма в ныне не существующем кинотеатре «Совет», располагавшемся на углу Суворовского проспекта и 9-й Советской улицы (косвенным подтверждением хотя бы формального выхода ленты на экраны может служить и информация об опросе читателей в журнале «Советский экран» за 1972 г. о фильмах прошлого года, где есть упоминание о вышедших «Долгих проводах»). В «Совете» прошло несколько сеансов в течении 2–3 дней, предшествовавших появлению печально известного постановления в отношении фильма. Это кратковременное появление его на экранах оказалось возможным потому, что весь тираж копий для страны был сделан на ленинградской кинокопировальной фабрике, что в дальнейшем сыграло свою роль в судьбе фильма на территории Ленинграда.

Редактура (читай – цензура) в Украине всегда была достаточно одиозной и, зачастую, более нетерпимой, чем центральная, московская (вспомним вынужденный отъезд А. Довженко из Киева в Москву в 1934 г., или не менее одиозное обвинение С. Параджанова в 1965 г.) Причиной этой ожесточенности можно предположить, среди прочего, боязнь «проявления украинского национализма», который в качестве

своеобразного жупела постоянно использовался в рамках идеологической борьбы. И хотя в большей степени эти обстоятельства проявляли себя в годы Большого террора, их отголоски ещё долгое время обнаруживали себя в Украинской ССР и значительно позже. Запрет, как самого фильма «Долгие проводы», созданного на Одесской киностудии, так и работы К. Муратовой в качестве кинорежиссера также исходил «из Украины», (вспомним рассказ А. Германа-ст. в фильме В. Непевого «Кира», когда на прямо поставленный вопрос председателю Госкино СССР Ф. Т. Ермашу о причинах запрета, тот ответил: « Это не мы, это Украина»). Действительно, постановление о полном запрете фильма и «запрете на профессию» его режиссера, К. Муратовой, было выпущено ЦК КП Украины и является совершенно одиозным даже на фоне «закручивания гаек» после хрущёвской «оттепели».



*Кинотеатр «Совет»
(фото из свободных источников Интернет)*

Несмотря на появление упомянутого постановления, исключавшего, казалось бы, какую-либо возможность увидеть и оценить «Долгие проводы», фильм был показан на нескольких сеансах для широкой публики, причем совершенно официально. Этому событию и обстоятельствам, ему способствующим, и посвящён данный текст.

Стоит вспомнить, что в 1972 г. статей и выступлений, громогласно и облыжно критикующих фильм, было невероятно много как по количеству, так и по разнообразию обвинений. Своими приёмами они не отличались от более ранних, известных, разгромных политических

кампаний, как например, постановления оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“». Проиллюстрируем это несколькими примерами.

«...Мы не в праве благодушеествовать и почивать на лаврах. Вот, хотя бы, идейно-творческий провал фильма «Долгие проводы», поставленного на Одесской киностудии К. Муратовой. С первых же кадров этого фильма мы попадаем в какой-то странный, хмурый, болезненный мир: мать не понимает сына, сын не понимает матери. И вообще все персонажи фильма не понимают друг друга. Ни одного светлого кадра, ни одного привлекательного лица. Люди не говорят, а бормочут, в глазах у всех – пустота и печаль. Свинцовая серость на улицах, свинцовая серость в душах. И становится холодно от этой хмурой, безрадостной атмосферы и неуютно в маленьком затхлом мире всех этих опустошённых, индифферентных людей с их мелкими эгоистическими интересами. И исчезают естественные духовные связи между экраном и залом... Зритель не принял картину...» [1, с.16].

«...Партия обратила наше внимание на то обстоятельство, что реальные возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно... Мы, украинские кинематографисты, относим этот упрек в первую очередь к фильму «Долгие проводы», снискавшему печальную славу и ставшему, как известно, предметом специального решения ЦК КП Украины. История этой картины лишний раз убеждает, что современная тема не может развиваться в русле чуждых нам тенденций и подражательских "толкований". Игнорировать героический характер современника – это значит обрекать себя и свое произведение на поражение...» [2, с.28].

И таких примеров можно было бы привести много.

Сразу же после запрета фильма общественное руководство ленинградского кино клуба «Кино и Ть» (или «КиТь»), существовавшего в ДК им. Ленсовета – одного из трёх ведущих кино клубов города того времени, наряду с кино клубами «Молодёжный» и «Кинематограф» при одноименных кинотеатрах, сумело, «используя личные связи» получить одну из списанных и отправлявшихся на переработку копий фильма. После закрытого просмотра («только для членов кино клуба!») при последующем бурном обсуждении, сложилось практически однозначное мнение: шедевр! Особенно эмоциональным было выступление одного из постоянных и многолетних членов клуба Т.¹ Среди прочего он страстно и пылко заявил, что «фильм должны увидеть, как можно большее число

¹ Корректное однобуквенное обозначение его фамилии, впрочем, секрет Полишинеля: см. фильмы реж. В. Непевого «Кира» (2003) и «Весёлый сантехник» (2004).

людей» и он делает «всё возможное, чтобы это произошло». Тогда, в начале 70-х, это заявление присутствующими на просмотре было расценено только в качестве темпераментно высказанного чувства, не имеющего к реальности никакого отношения. Но Т. это не смутило и он начал, казалось бы, совершенно бесперспективную борьбу с официальной точкой зрения.

Следует отметить, что сам Т. считал себя в то время «марксистом-ленинцем» и, как он позже вспоминал, «...во всём действовал почти рефлексно, как бы в простоте душевной, – я не занимался войной с системой...». Если и не было «войны», то выражение «И один в поле воин» напрашивается совершенно однозначно. Т. были написаны и разосланы десятки, если не сотни писем в различные официальные и общественные организации страны с требованием вернуть фильм на экраны и показать по телевидению. Адресатами были Союз кинематографистов, Госкино СССР, Главное управление кинопроката, Министерства культуры СССР и Украины, различные центральные и республиканские газеты и журналы, как например, «Семья и школа», «Правда Украины» и т.д. и т.п. Ответы не отличались особым разнообразием. Приведем несколько из них.¹

«Уважаемый тов. Т.! По поручению отдела культуры ЦК Компартии Украины, куда вы обращались со своим письмом, Правление Союза кинематографистов отвечает: в свое время партийная и кинематографическая пресса, равно как и кинематографическая общественность, дали объективную оценку фильму "Долгие проводы". Союз кинематографистов Украины считает, что этот вопрос исчерпан и возвращаться к нему нет необходимости. И.о. Первого секретаря Правления Союза А.И. Щербак.»

«...К сожалению, мы не можем выполнить вашу просьбу, т.к. решением отдела по контролю за кинорепертуаром Госкино СССР эта кинокартина снята в 1972 г. с действующего фонда. ... Госкино СССР. Главное управление кинофикации и кинопроката.»

Были и более «изопрённые» ответы:

«...Ваш вопрос, касающийся К. Муратовой, продиктован каким-то недоразумением. Никаких "решений" о её "отстранении" Комитет не принимал. К. Муратова – режиссёр, и она, очевидно, будет работать и впредь как режиссёр, если, конечно, пожелает. История фильма "Долгие проводы" более сложна, чем Вы это представляете. Фильм был тиражирован и вышел на экраны. Он не понравился зрителям - в этом всё дело, он оскорбил их представление о жизни и подвергся уничтожающей

¹ Цитируемые далее фрагменты официальной переписки Т. с государственными инстанциями взяты из материалов, входящих в личный архив автора.

критике. С мнением зрителей советская кинематография считалась всегда. Так она будет поступать и впредь. Что же касается всякого рода ярлыков, которые Вы пытаетесь навесить на К. Муратову, сравнивая ее с Куросавой и Эйзенштейном, то это, думается мне, должно оставаться на Вашей совести. Истинные художники никогда ничего не получали от такого рода сравнений. Председатель ГОСКИНО СССР А. Романов.»

Писал Т. быстро, много, не прекращая эту деятельность в течение нескольких лет. Автору этих строк приходилось, бывая в Москве и участвуя в различных «киноразговорах», слышать что-то вроде: «...у вас там какой-то чудак (определения обычно были более жесткие) завалил нас своими письмами. Он что, не понимает, что... Вы не знаете, кто это?». Имея достаточно близкие и доверительные отношения с Т., приходилось конспиративно молчать. Почерк Т. был далёк от каллиграфии, письма иногда возвращались с пометкой «неразборчиво», но написание писем и их рассылка продолжались, причем, со временем, пришлось нанять машинистку (сам Т. печатать не умел), которая требовала существенно повысить плату за разбор рукописного текста.

Непреклонность официальной позиции совершенно неожиданно дала трещину после очередного письма в редакцию главного публичного органа страны – газеты ЦК КПСС «Правда». Письмо это было, как обычно, подписано «Сантехник Т.» (что соответствовало реальности, хотя за плечами у Т. было высшее образование – ЛИТМО), содержало, среди прочего, уверенность в высоком нравственном потенциале фильма в деле воспитания подрастающего поколения, которое совсем скоро будет жить при коммунизме (наступление которого в 1980 г. никто не отменял) и было, как можно предполагать, прочитано не очень внимательно. Чтобы там ни было, но письмо это было переправлено для ответа в Госкино СССР с резолюцией «Разобраться».

...Можно только догадываться, насколько тяжело чиновникам в Госкино было писать ответ Т., который, согласно нашим бюрократическим правилам, был обязателен. Ответ из Госкино стоит привести целиком:

«№ (...) от 25.09.1980. Главное управление кинопроката. Уважаемый тов. Т., в дополнение к нашему письму от 05.09.1980 сообщаем, что, просмотрев фильм реж. К. Муратовой "Долгие проводы" (Одесская ст. 1971 г.) и учитывая сложившиеся трудности с позитивной пленкой, а также то обстоятельство, что в последние годы по этой теме сделано несколько картин, в которых проблема "отцов и детей" получила более глубокое идейно-художественное воплощение ("Эта опасная дверь на балкон", "Впервые замужем", "Жить по-своему" и др.), принято в этой ситуации решение воздержаться от его повторного тиражирования. Вместе с тем Главк не возражает против ретроспективного показа этого фильма в рамках цикловых мероприятий, проводимых в кинотеатрах

Госфильмофонда. Первый заместитель начальника Главка А.Е. Суздалев.»

...Восемь лет переписки – и «сантехник Т.» получает этот совершенно казуистический и «непробиваемый» ответ. С одной стороны, он достаточно «позитивный», с другой – «где имение, а где наводнение»? Какая связь может быть между сантехником и Госфильмофондом?



*Слева направо:
К. Муратова, автор статьи, В. Н. Масленников.
Фото из личного архива автора.*

Судьба распорядилась так, что через пару дней после получения Т. процитированного ответа автору этого текста вместе с директором «Кинематографа» В.Н. Масленниковым и ведущим киноведом кинотеатра Ю.А. Кузнецовым надлежало отправиться в Госфильмофонд для очередной росписи фильмов для будущих показов. Предъявленное там письмо Суздалева, вкуче с просьбой выдать копию «Долгих проводов» для демонстрации в рамках цикла «Советские кинорежиссёры» вызвало ожидаемую резко отрицательную реакцию: «Суздалев – Суздалевым, но решение ЦК КП Украины!.. Вы ж понимаете!.. Выдать – невозможно! И вообще – давайте забудем об этом!..». Наступила пауза. Положение красиво спас Масленников, спокойно заметив: «Если не получим картину, он на вас начнёт писать всем подряд». После второй, тяжелой и затянувшейся паузы разрешение на выдачу копии было дано, но – под письменное обязательство демонстрации только на 2-х сеансах и только «ограниченному контингенту зрителей – кино клубам, кинематографической общественности» и пр. (По памяти, но смысл точен). «Естественно», что, учитывая как некоторую географическую удалённость

кинотеатра «Кинематограф» от Госфильмофонда, так и достаточную прагматическую независимость В. Масленникова, выполнять это условие не стали.



*Вид на ленинградский ДК им. С.М. Кирова, в котором располагался кинотеатр Госфильмофонда СССР «Кинематограф»
(фото из свободных источников Интернет)*

Ретроспективу К. Муратовой наметили на февраль 1981 г. В неё было включено всё возможное: дипломная работа «У крутого яра» (1961), «Наш честный хлеб» (1964) /оба совместно с А. Муратовым/, «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971), «Познавая белый свет» (1978) /курсовая работа «Весенний дождь» (1958) /была тогда неизвестна/. Киноклуб «Кинематограф», (в котором автор в те годы был «Президентом»; обозначение «Председатель совета» было тогда не в ходу), решил пригласить К. Муратову представить свою ретроспективу. Связаться с ней было сложно: выяснилось, что дома у неё телефона нет, а дозвониться на работу можно было только через ручной коммутатор с необходимостью дополнительного соединения на добавочный номер. Это оказалось тогда, в доинтернетную эпоху, не очень простым делом. Наконец, когда после многочисленных попыток это произошло, и мы начали говорить Кире Георгиевне о нашем предложении, она... бросила трубку. (Впоследствии объяснила это своей абсолютной уверенностью в том, что её зло разыгрывают.) ...Еще несколько попыток и мы, спустя некоторое время, встречали режиссера в нашем городе.

...Утром в день, когда начиналась продажа абонементов на цикл фильмов «Советского режиссёра К. Муратовой», автор проходил мимо ДК Кирова. Стоял сильный мороз, но, тем не менее костры перед зданием

прямо на площади с окружившими их греющимися людьми выглядели совершенно необычно. Выяснилось, что люди с ночи дежурят в очереди в кассу кинотеатра «на Муратову»...



Февраль 1981 г.

*Вступительное слово перед показом фильма «Долгие проводы».
Слева направо: актриса З. Шарко, К. Муратова, автор статьи.
Фото из личного архива автора*

Потом были полные залы, рукоплескания, радость от общения с этой интереснейшей и умной женщиной. На всех показах Кира Георгиевна встречалась со зрителями, принимала в них участие и З.М. Шарко, сыгравшая в «Долгих проводах», несомненно, лучшую кинороль в своей карьере. Приятные и счастливые воспоминания и, что греха таить, немного гордости от того, что всё это удалось сделать, остались на всю жизнь.

До снятия фильма с «полки», его триумфального шествия по отечественным и зарубежным экранам, оставалось ещё 6 лет.¹

А копия фильма, попавшая в кино клуб, прошла еще много авантурных и достойных рассказа приключений. Но, учитывая особые обстоятельства участия в них некоторых медийных лиц, необходима некоторая временная пауза в их освещении.

¹ Справка: фильм «Долгие проводы» получил премию ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно (1987) и Большой Приз на НКФ в Тбилиси (1987).

Автор выражает большую благодарность Т. за предоставление материалов своей переписки с различными организациями, цитированными в данной статье.

Список литературы

- [1] *Левчук Т.* Плоды и корни // Искусство кино. – 1972. – № 8. – С. 16.
- [2] *Большак В.* Дороже всякого богатства // Искусство кино. – 1972. – № 12. – С.28.

© Шуйский Ю.А., 2020

УДК 791

Д. В. Гладкая

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ»: НОВЕЛЛА СОМЕРСЕТА МОЭМА «ЗАПИСКА» В ЭКРАНИЗАЦИИ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ»

Аннотация. Адаптация литературы к экрану вошла в кинематографический мир с первых десятилетий двадцатого века и ныне остаётся с ним тесно связанной. Тема статьи – выявление сходных и отличительных черт литературного первоисточника и его экранизации посредством сравнительного анализа конкретных произведений. В качестве объектов анализа взяты новелла Сомерсета Моэма «Записка» и фильм Киры Муратовой «Перемена участи».

Ключевые слова: кинематограф, литература, экранизация, сюжет, замысел, Сомерсет Моэм, Кира Муратова.

Размышляя о киноискусстве, мы, в первую очередь, опираемся на его синтетическую природу. Живопись, музыка, фотография, театр... Словно отдельные химические элементы, они составляют нечто монолитное. Невозможно иначе вообразить творчество Тарковского, которое неотделимо связано с изобразительным искусством, или фильмы Питера Гринуэя, где музыка и вовсе – один из «действующих героев». Но в кино мы приходим не из-за живописи Брейгеля или композиций Майкла Наймана: нас интересует сюжет и его художественная интерпретация.

Так, обратившись к новелле Сомерсета Моэма «Записка», Кира Муратова снимет «Перемену участи». Но что мы в итоге увидим – ясную интерпретацию моэмовской истории, или, искажающий водную гладь повествования, авторский взгляд режиссёра?

Одним из мотивов, проходящих сквозь творчество английского писателя, является губительное влияние недостойной женщины на талантливую мужчину. «Записка» не стала исключением. Противопоставляя любящего мистера Кросби жене, из ревности убившей любовника и тщательно пытающейся это скрыть, писатель рождает сюжет, участь героев которого зависит от одной лишь «записки». Но что же относительно «перемены участи» самой Киры Муратовой?

Долгая изоляция от кинематографического мира накладывает свой след на будущий фильм режиссёра. Мы видим чётко читаемый параллелизм судеб героини Натальи Лебле и самой Киры Георгиевны, что объясняет такой, с первого взгляда, неочевидный и неоправданный для экранизации выбор литературной основы, в которой Муратова и находит себя и свои личные переживания.

История, словно глина в руках обоих мастеров, приобретает свою неповторимую форму, тем самым производя на читателя или же зрителя абсолютно разное впечатление и посыл. Замысел фильма Муратовой – это не идея Моэма, а напротив – принципиально другое прочтение.

Писатель выводит на авансцену противостояние двух начал: мужского и женского. И, естественно, выигрывает в этом бою моэмовский мужской идеал – положительный мистер Кросби. В то время как главная героиня предстаёт на страницах новеллы персоной, вызывающей в конце произведения исключительно негативные эмоции.

В «Преступлении и наказании» Достоевский заставляет Раскольникова долго и мучительно «платить». И не просто свободой, а – совестью. Миссис Кросби же остаётся безнаказанной, возникает некоторое «Преступление без наказания», чем писатель только усиливает отвращение к ней. Но Кира Георгиевна в этом странном сочетании «льда и пламени» разглядела совершенно другие характеры и историю, где особое место занял именно женский образ.

Как рассказывала сама Кира Муратова, «...был момент, когда я хотела назвать фильм нейтрально: «Я ваш адвокат» или «Случай из адвокатской практики». Но меня заинтересовал юридический термин. Он показался мне более подходящим в качестве названия. Перемена участи – это идиома: старинный адвокатский термин, который вышел из обихода. Объясню на примере. Заключение долго сидит в камере – ну, лет десять, ему осталось сидеть, скажем, год. И вот входит надзиратель или первый попавшийся человек, к которому узник никак не относится, и заключенный как бы ни с того ни с сего его убивает. Он ни дня уже не

может сидеть в этом помещении, он хочет перемены любой ценой, пусть даже его потом посадят еще на десять лет. Таким образом, перемена участи – это бессмысленное убийство, которое происходит просто из желания уйти из этих стен в любые другие – пусть худшие, но другие. И, видимо, существовало много таких казусов в юридической практике, поэтому и возник термин: причина убийства – желание переменить участь. Термин, который таит в себе очень многое, несомненно, имеет и прямое отношение к фильму...» [1].

Не менее интересным образом оказался и сам Филипп. Режиссёр отходит от идеализированной трактовки и «очеловечивает» его, лишая этой искусственной куртуазности.

Помимо героев, ещё одним «действующим лицом» обоих произведений является мир, в которых существуют персонажи. Англичанин Моэм погружает читателя в колонизированный Сингапур двадцатых годов прошлого столетия. Муратова же снимает историю, где фигурируют «абстрактные белые колонизаторы в абстрактной азиатской стране в абстрактном XX веке», и намеренно дает героям повествования интернациональные имена. Прослеживается разительное отличие в интерпретации окружающей среды, но у обоих художников неизменным остается идея существования на «задворках империи». Обе истории об одинаковых людях – «солнцелюбивых растениях, попавших под древесную тень».

Но Кире Георгиевне удаётся не просто «подготовить холст» для дальнейшего повествования, но и, не без иронии, в мельчайших деталях и образах отобразить суть русского интеллигента. «Боже мой, какое несчастье...» И спустя мгновение: «Как я замерзла!» – произносит одна из подруг, навещавших в тюрьме главную героиню. Муратовой достаточно двух фраз, чтобы показать тщательное скрываемое человеческое безразличие.

Речь героев в фильме воздействует на зрителя не только смысловой составляющей, перенесённой из литературного первоисточника, но и музыкальной окраской. В «Перемене участи» наблюдается отчётливая полифония диалогов: один разговор – основной, а фоном на него наслаиваются слова других персонажей, чего нельзя увидеть в книге. Мы можем даже не знать, чьи они – эти фоновые голоса. Но ощущение жужжащего улья не покидает на протяжении всего просмотра.



*«Перемена участи» (1988)
(Кинокадры заимствованы из интернет-ресурсов
в свободном доступе)*

Есть одна любопытная сцена перебранки тюремных рабочих, на фоне которых слышно «чирикание» подруг жены Филиппа. Такой приём антитезы ещё раз подчеркивает многолойность повествования. Но иногда, напротив, персонажи фильма будто не слышат друг друга, что отчётливо

видно в сценах ссор Марии и Александра. И единственный разговор, лишенный циничности и меркантильности оказывается в сценах Марии с её немой воспитанницей. Светлый, непосредственный разговор, который зритель никогда не услышит. Однако в новелле Моэм и вовсе не даёт читателю возможности разглядеть в героине положительные черты.

Не менее интересна речь актрисы Натальи Лебле, у которой, по иронии, был «...большой дом и молчаливые азиатские слуги, точно, как у героини, которую ей предстояло сыграть» [2]. Разгон от умиротворенного спокойствия до истерики – таким Муратова видела крик души оскорблённой женщины.

В тончайших деталях реплик Марии мы видим истинный страх, который она старается замаскировать. Говоря мужу: «вы мой доктор, я вам бесконечно доверяю» – словно моля, она будто настраивает Филиппа на свою сторону, хотя он и так безоговорочно с ней. Она понимает, что виновата перед ним, но пока муж убеждён в её невиновности и верит ей – она хоть как-то может защититься. В разговорах с адвокатом, отрицая что-либо в попытке солгать, голос Марии предательски взвизгивает. В новелле мы лишены возможности услышать интонации, в то время как в картине – это выразительное средство, которое добавляет образам героев полноты. Но, несмотря на расхождения в изложении одной истории, объединяющим становится мотив античной мифологии. Трагическая судьба Медеи – по-разному трактуемая в греческой и древнеримской литературе – угадывается и в «Записке», и в кинофильме. Моэм показывает миссис Кросби как Медею Сенеки – неспособную смириться со своими страстями. Героиня же Муратовой – это Медея Еврипида, изображенная женщиной, оскорблённой и преданной любимым человеком. Возможно ли стать свободной? Свободной от мужа, тюрьмы, совести? И стоит ли женское счастье и эта мимолётная мнимая свобода тех мук, которые она может принести людям? Позиция писателя однозначна. Однако Муратова не даёт ответа на вопросы. Она лишь отпускает в бескрайнее поле мечущегося коня, как символ освобождения или неприкаянной души. И что именно мы увидим – зависит только от нас.

Список литературы

- [1] Герсова Л. «Кира Муратова: «Я подыгрываю...» // Искусство кино. – 2010. – № 3. – URL.: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/03/n3-article20> (Дата обращения: 23.10.2020).
- [2] Беломлинская Ю. Кира. Записки о Муратовой // Сеанс. – 2019. – Июнь. – URL.: <https://seance.ru/articles/kira-zapiski-o-muratovoj/> (Дата обращения: 20.10.2020).

УДК 791

Е. С. Некрасова

ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»: ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В статье рассматриваются западные и отечественные экранизации романа Льва Толстого «Анна Каренина» в контексте жанра мелодрамы. Автор вводит понятие мелодраматизации как вариант прочтения образной системы романа Толстого, которая происходит при переводе романа в кинематографическое пространство. В рамках исследования этого феномена рассматриваются некоторые свойства мелодрамы, которые формулируются в западной киноведческой традиции.

Ключевые слова: литературная экранизация, сценарная редакция, мелодраматизация, мелодрама, Анна Каренина, Лев Толстой.

Роман «Анна Каренина» является одним из наиболее часто экранизируемых литературных произведений. По разным подсчетам их около тридцати (25 раз в период с 1910 по 2005 годы). Но в чем же причина привлекательности толстовского романа для режиссеров? Ведь первая кинопостановка появляется уже в 1910 году, и с тех пор роман переживает на экране невероятные приключения. Так насчитывается целых семь немых экранизаций «Анны Карениной» [1, с. 38]. Именно этот роман Толстого был экранизирован в рамках так называемой «Золотой русской серии» Пауля Тимана, наряду с другими произведениями Льва Николаевича: «Кавказским пленником» и «Крейцеровой сонатой» [2, с. 82]. А в 1916 году даже вышел немой фильм «Дочь Анны Карениной» [3, с. 168], который сейчас бы назвали спин-оффом.

Огромное число экранизаций – специфика первых десятилетий существования кинематографа. В. И. Мильдон пишет об этом «Проблема экранизации – едва ли не ровесница самому кинематографу, ибо первые шаги кино... сопровождались интенсивным использованием литературного и театрального материала. В России на экран перешла почти вся русская словесность – от Лажечникова до Л. Андреева...» [4, с. 6]. Но очевидно, что экранизации «Анны Карениной» стоят здесь особняком – их действительно много больше, чем других.

На первый взгляд ответ на этот вопрос очевиден – в тексте Толстого есть все, чтобы привлечь искусство, изначально оперирующее к разнообразной, широкой зрительской аудитории. Прежде всего, это – яркая героиня и захватывающая любовная история. Неслучайно и

исследователи кино, и широкая аудитория традиционно различают экранизации романа не столько по именам режиссеров, сколько по актрисам, сыгравшим главную роль. Нет ничего удивительного, что «Анна Каренина» стала в XX веке едва ли не самым экранизируемым романом. Третьей причиной, делающей роман таким привлекательным для кино, является трагический финал. Как писал в своем классическом тексте «Любовь и Западный мир» французский исследователь Дени де Ружмон, связывающий происхождение западной романной традиции с легендой о Тристане и Изольде, счастливая любовь не имеет истории [5]. Западный лиризм, а значит роман как жанр, с его точки зрения, возвышает не покой супружеской пары, а любовная страсть. А страсть означает страдание. Самый расхожий пример – популярность драмы «Ромео и Джульетта», экранизированной по приблизительным подсчетам около шестидесяти раз.¹ Однако это драматургическое произведение, которое предполагает сценическое, а значит и экранное воплощение. Что же касается такого великого романа как «Анна Каренина», то его многослойная структура, да еще и в сочетании с толстовской мощью и эпичностью куда менее охотно подвергается переводу в кинематографическое измерение.

Здесь нельзя не сказать о основных проблемах экранизации как таковых. Прежде всего о проблеме перевода языка и средств выразительности литературы на язык кино. С одной стороны, когда мы соотносим кино и литературу мы сталкиваемся с проблемой принципиальной непереводаемости языка литературы на язык кино, с другой – «ни одно из классических искусств не обладает способностью... как кинематограф, репродуцирования, перенесения приемов изображения другого вида искусства в свою художественную структуру» [6, с.74].

В частности, кино как искусство, работающее с визуальными образами тем, не менее чутко отзывается на сюжетобразующую составляющую. Очевидно, поэтому что толстовский текст ни в коем случае нельзя назвать неэкранизируемым – его многослойность и глубина сочетается с четкой нарративной структурой. Неслучайно большинство экранизаций используют сходную схему эпизодов, с небольшими вариациями: сцена в доме Облонских, встреча Анны и Вронского на вокзале, сцена бала, встреча Анны и Вронского по дороге в Петербург, скачки и объяснение Анны и Каренина, день рождения Сережи. И наконец гибель Анны. Имеющиеся сценарные расхождения в разных экранных версиях, не носят принципиальный характер: если фильм

¹ Информация с сайта IMDb: <https://www.imdb.com>.

начинается с истории Левина, как в экранизации с Софи Марсо, то потом сюжет фильма возвращается к знакомой структуре.

Основная проблема экранизаций «Анны Карениной» лежит не в области формы, в области смысловой составляющей. Основной пафос толстовского текста противоречит тенденции увлечения гибельной страстью, которая так важна для европейского читателя, а значит и зрителя. Констатируя деструкцию, которой подвергается институт брака в XIX веке Толстой хоть и создает в лице Анны очень притягательный и яркий женский образ, но при этом последовательно развенчивает очарование страстной разрушающей любви, противопоставляя ей гармоничный союз Китти и Левина. Здесь, кстати, необходимо отметить, что сам Ружмон отмечал, что еще с XVIII века имеет место фундаментальный конфликт между долговечностью брака и временностью романа.¹

Однако различные кинематографические экранизации толстовского романа решены совсем в другом ключе. И речь идет не только о неизбежной редукции или сокращении сюжетных линий и персонажей. Едва ли не большинство этих фильмов превращают толстовский роман, исследующий природу брака и отчетливо осуждающий супружескую измену в чувственную, полную трагизма историю о несчастной, но такой прекрасной любви. Здесь даже можно сказать, что мы имеем дело не просто с адаптациями литературного произведения к экрану, а с переосмыслением толстовского текста по законам кинематографического. Можно даже сказать, что в большинстве этих фильмах происходит принципиальный сдвиг относительно образной системе романа. Этот сдвиг будет обозначен в этой статье как мелодраматизация. Под этим понятием предлагается понимать прежде всего, но не исключительно выделение и усиление некоторых элементов сюжета и черт характера героев, а также трансформацию сюжета для достижения мощного трагического и/или романтического эффекта. Разумеется, в разное время и в разных экранизациях степень этой мелодраматизации была разной, но так или иначе ее можно отметить как более или менее общую тенденцию. В статье мы по понятным причинам не сможем рассмотреть все полнометражные экранизации романа «Анна Каренина». Так же здесь не будут рассматриваться сериальная традиция воплощения романа Толстого на экране. Это традиция вполне объёмная и почтенная: один из первых телевизионных сериалов по роману вышел в 1961 году в Британии. Анну и Вронского в нем сыграли Клер Блум и Шон Коннери. В целом же надо отметить, что сериальное воплощение

¹ Надо отметить, что сам Ружмон в одной из редакций своего текста противопоставлял любовные романы и брачные отношения.

«Анны Карениной» представляют большой интерес для изучения. Прежде всего потому что форма сериала предоставляет определённые возможности для адекватного воплощения объёмного и многослойного толстовского романа.

Можно предположить, что мелодраматизация это один из элементов, который делает экранизации «Анны Карениной» вполне самостоятельным по отношению к роману явлением. Однако надо отметить, что речь здесь не идет о жанре мелодрамы в чистом виде или классической мелодраме. Вообще нельзя не отметить, что мелодрама – это многозначное понятие – и сейчас, когда границы между классическими жанрами в современном кино успешно размыты, и раньше термин «мелодрама» может быть использован для обозначения совершенно разных форм и стиля. Это могут быть эпические индийские фильмы с музыкой и танцами, французские литературные экранизации или голливудские гангстерские фильмы [7, с. 22].

Американская кинокритик Линда Уильямс утверждает, что мелодрама не является отдельным жанром, как например, вестерн или мюзикл. И тем более мелодрама – это не отклонение от классического реалистического повествования. Это отклонение обычно ассоциируется с женским кино, слезливыми или семейными мелодрамами («women's films», «weepies» «the family melodrama»), то есть чего-то романтического и заканчивающегося хэппи-эндом. Уильямс использует определение «мелодраматический модус», который на ее взгляд определяет голливудское нарративное кино, которое стремится к драматическому раскрытию моральных и эмоциональных истин через диалектику пафоса и действия» [7, с. 22].

Разумеется, взгляды на мелодраму в кино могут быть различными. Традиция исследования этой темы активно развивается в западном киноведении с середины семидесятых годов прошлого века с подачи Питера Брукса, а позже Томаса Эльзессера, и к сегодняшнему дню накопила множество текстов и различных исследовательских направлений в этой области.

При этом можно выделить несколько важных с точки зрения исследователей свойств мелодрамы. Прежде всего это, конечно, сильный эмоциональный накал, мощные переживания, которые демонстрируют герои. И большинство полнометражных экранизаций «Анны Карениной», безусловно, соответствуют этому принципу. И их образный ряд построен так, чтобы передать максимальный накал страстей. Так быстрый короткий монтаж глаз Анны и Фру-Фру в фильме Александра Зархи создают сильнейшее напряжение в сцене скачек. То же самое происходит и в конце этого фильма, когда в сцене гибели Анны камера делает резкий поворот вверх, и мы видим, как просветы между вагонами «разрезают»

кадр по диагонали. Причем эмоции являются в таком кино персональным, даже интимными переживаниями героев. Это то, что касается лично их. Томас Эльзесер пишет о том, что герои мелодрам (под этим словом он понимает достаточно широкий спектр фильмов) имеет свойство персонализировать общественные и исторические конфликты [8, с. 15]. Это свойство находит отражение и экранизациях «Анны Карениной».

Так, в экранизации с Гретой Гарбо 1935 года сюжет романа неслучайно трансформируется так, что Вронский уходит добровольцем на войну до гибели Анны. Он делает это прежде всего, чтобы поддержать свое реноме лихого военного и настоящего мужчины.¹ Можно даже предположить, что то сужение образа Каренина от государственного деятеля, искренне пекущегося о судьбах государства до малопривлекательного педанта, строго судящего не только себя, но и окружающих, которое возникло в экранизации Зархи произошло по этим же причинам. Известно, что эта версия вызвала критику, и фильм сочли неудачным [9, с. 88]. Анненский в своей книге «Лев Тостой и кинематограф», ставшей важным этапом для изучения экранной судьбы толстовских произведений в кино, приводит интервью с И. Смоктуновским, который пробовался на роль Каренина, но отказался от роли. Причиной стала именно «уменьшение» масштаба личности Каренина. «Каренин мудрец, тонко и глубоко думающий и чувствующий человек; на таких людях держалась государственная Россия. Он простил Анну, простил совершенно, преодолев ревность свою. <...> Он понимал, что такое семейные устои, понимал связь этих скреп с государственной прочностью, укладом и культурой. Где эта культура? Она исчезла из материалов фильма» [10, с. 244].

В целом, для мелодрамы свойственно такое «сужение» – высокие страсти происходят здесь в жизни обычных людей. Герои мелодрамы не боги и герои из классической трагедии или барочной драмы, а обыватели. И то, что герои Толстого – аристократы, сливки общества, не делает экранизации «Анны Карениной» потенциально менее мелодраматичной. Многие экранизации щедро черпают в толстовском тексте бытовые подробности и детали повседневной жизни – забота о детях, распорядок дня, материальные проблемы. Это сцена в детской Сережи в экранизации с Гарбо 1935 года, скрупулёзное внимание деталям в интервьюерах и одежде в британской экранизации с Вивьен Ли, небрежная одежда Долли в сцене первой встречи с Анной в картине Зархи. Особенно усиливает этот эффект Сергей Соловьев в своей версии «Анны Карениной» 2009 года. Он даже

¹ В этой статье мы не будем обсуждать фильм «Любовь», ставший первой интерпретацией «Анны Карениной» с Гретой Гарбо.

немного утрирует бытовизм и добавляет в него комический эффект. Например, в том, как показываются отношения Долли и Стивы.

Но это снижение и сужение до повседневного сочетается с драматичностью. Еще раз остановимся на этом аспекте мелодрамы. Герои мелодрамы по определению несчастны. Но это связано не только с трагическими финалами, которые привлекают зрителя. Это еще и повышенная эмоциональность. Неслучайно Эльзесер использует для понимания мелодрамы понятие пафос. Но в сочетании с обыденностью драматичность дает необычный эффект. Его теоретик кино Питер Брукс называет «модус излишеств» (*mode of excess*), когда обычные люди способны подняться в повседневной жизни до высоки переживаний. Эмоциональность здесь повышается до выразительного величия.

Для анализа связи между экранизациями и толстовским текстом мы сосредоточимся на двух качествах: на «эффекте снижения» и персонализации. С последним кроме прочего связано еще одно важное свойство мелодрам – сужение сюжетного пространства до семьи героев. «Мир семьи стал привилегированной сферой мелодраматической формы». [8] Некоторые исследователи мелодрам даже разделяют сюжетный мир мелодрамы на два пространства: внутреннее, семейное и внешнее. Другие авторы используют понятие «домашняя мелодрама», определяя это как разновидность жанра. В них как правило изображается добродетельный человек (обычно женщина) или пара (обычно любовники), ставшие жертвой репрессивных и несправедливых социальных обстоятельств [7].

Мир семьи становится сосредоточием экранизаций 1935, 1947 и 1967 года. Да, семья как основной объект внимания Толстого и в романе стоит в центре повествования. Но, типологизируя и сравнивая, Толстой создает объёмный стереоскопический эффект. Панораму пореформенной России. У него в романе в большом количестве показаны не только дворянские, но и крестьянские семьи, которые для Левина в конце первого тома служат объектом интереса и даже хорошей доброй зависти. И непростые отношения между Николаем Левиным и Марией Николаевной тоже могут быть рассмотрены как странный пример семейной жизни. Кстати, в большинство полнометражных экранизаций «Анны Карениной» эта линия отсутствует (она есть, например, в экранизации 1997 года с Софи Марсо). Но большая часть экранизаций сосредотачивается на трех основных семейных линиях – паре, вернее треугольнике «Анна-Вронский-Каренин», «Китти-Левин» и «Долли-Стива». Причем последним чаще всего уделяется мало внимание. Чаще всего, конфликт между ними – только завязка истории, причина приезда Анны в Москву. Только в некоторых фильмах, например в фильме А. Зархи, экранизации с Вивьен Ли и экранизации Сергея Соловьева эта традиция была поколеблена. Некоторые картины и вовсе

сосредотачиваются на любовном треугольнике, как например экранизация с Гарбо 1935 года. Линия Китти-Левин дана там в самых общих чертах, причем оба они, особенно Левин, показаны скорее в ироническом ключе. Это очевидным образом подчёркивает высокий трагизм отношений Вронского и Анны. Тоже касается и других персонажей. Холодная аристократка графиня Вронская превращается в экранизации с Гарбо в добродушную пожилую даму, высший свет – в компанию злословящих сплетниц, а Стива – в глуповатого и простоватого, но обаятельного фата. Благодаря этому эффекту накал страданий, которые переживает Анна выглядит в этом фильме чрезвычайно высоким. Благодаря изменению сюжета – отъезду Вронского на войну – Анна выглядит здесь абсолютной жертвой. Мелодраматичность этой экранизации, и прежде всего финала отмечают и отечественные исследователи [1, с. 47]. Именно внешние обстоятельства, а не психологические мучения приводят ее к гибели, делая ее смерть в высшей степени трагичной. Это передает и игра Гарбо. По сравнению с другими ее знаменитыми ролями – Мата Хари, Маргаритой Готье и королевой Кристиной в образе Анны Гарбо меньше всего черт роковой женщины. Здесь героиня Гарбо – страдающая и искренне влюбленная женщина. По накалу переживаний Гарбо опережает только Татьяна Самойлова.

Совершенно по Эльзессеру экранизация с Гарбо сочетает пафос и иронию, создавая высокий мелодраматический накал. Не смотря на курьезные эпизоды и детали «а-ля рюсс» (офицерская попойка, старорусские интерьеры) это делает фильм 1935 года едва ли не лучшей западной экранизацией романа. Так критик из «Нью-Йорк Таймс» в 1948 году, в рецензии на «Анну Каренину» Жюльена Дювивье с Вивьен Ли написал, что актриса, решившая взяться за роль, которую два раза подряд обессмертила Гарбо, априори достойна уважения. Но Вивьен Ли на его взгляд – «печальное разочарование» [11].

При этом «Анна Каренина» с Ли – одна из самых длинных (два часа девятнадцать минут), добросовестных и подробных англоязычных экранизаций романа. Российские исследователи связывают появление этого фильма с тем вниманием к русской культуре, которое возникло в послевоенной Европе [1]. Здесь нет ни намека на русскую экзотику, нет дворцовой роскоши интерьеров, отличный актерский состав – харизматичный Левин (Нил МакГиннис), запоминающийся Каренин (Ральф Ричардсон). И очевидно, что это наименее мелодраматичная версия «Анны Карениной». Интернациональная команда создателей – режиссер Дювивье, писавший вместе с ним сценарий Жан Ануй и продюсер Александр Корда уделяют внимания деталям, но очевидно не дотягивают до толстовского психологизма. При этом они не допускают

чрезмерных страстей, компенсируя это мистикой – Анну весь фильм преследует образ мужика-обходчика.

В последующих экранизациях так же не всегда можно встретить высокий накал мелодраматизма. Например, в фильме 1997 года с Софи Марсо, происходит явное противопоставление запутанных сложных отношений Анны, Вронского и Каренина с одной стороны и ясных понятных отношений Китти и Левина – с другой делают историю Анны обычной, рядовой любовной интрижкой. При этом здесь тоже много мистики – видения преследуют не только Анну, но и Левина.

А в более поздних экранизациях – в фильме с Кирой Найтли 2012 года – упор делается на формализацию и отстранение. Режиссер Джо Райт отчетливо хочет избежать сравнение с великими экранизациями прошлого и создает театрализованный искусственный вариант «Анны Карениной», где ирония и условность едва ли не превосходит трагизм, тем самым снижая мелодраматический эффект.

Можно предположить, что в современной кинотрадиции мы будем все чаще встречать формальное и смысловое разнообразие, расширение привычных границ, в том числе и жанровых, и это не может не отразиться на последующих экранных воплощениях «Анны Карениной».

Список литературы

- [1] *Федосеевко Н.Г.* Литературная экранизация: специфика киножанра. СПб., 2016. –175с.
- [2] *Кленова Ю.В.* Феномен А.А. Вербицкой: первые русские экранизации // Проблемы современной науки и образования. 2016, № 26(68). С.81-87.
- [3] *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 405с.
- [4] *Мильдон В.И.* Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации. - М.: РОССПЭН, 2007. – 223с.
- [5] *De Rougemont D.* Love in the Western World. Princeton University Press. 1983.
- [6] *Ревякина А.А.* Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. № 2, 2009. С.72-79.
- [7] *Bayman L.* Operatic and the Everyday in Postwar Italian Film Melodrama. Edinburgh University Press. 2014.
- [8] *Elsaesser T.* Tales of Sound and Fury// Monogram. V. 4. 1972. P. 2-15.

- [9] *Мартьянова И.А.* Киносценарная трансформация романа Л. Толстого «Анна Каренина»: композиционно синтаксический аспект // Вестник Череповецкого государственного университета. 2015. № 2. С. 88-91.
- [10] *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
- [11] *Crowthер В.* «Anna Karenina» at Roxy Offers Vivien Leigh, Kieron Moore and Ralph Richardson Bosley Crowther // New York Times, April 28, 1948.

© Некрасова Е.С., 2020

УДК 791

Н. В. Макаров

РЕДАКТИРОВАНИЕ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА¹

Аннотация. Понятие «редактирования» в неигровом кино и на телевидении. Сценарный этап в неигровом кино и на телевидении. Съёмочный период – «редактирование жизнью». Анализ и редактирование отснятого материала (предмонтажный период). Монтажный период. Поиск сюжетного построения. «Редактирование» речи персонажей.

Ключевые слова: драматургия неигрового фильма, редактирование, телевидение.

Понятие «редактирования» в неигровом кино и на телевидении

Исходя из специфики неигрового кино, понятие редактирования в данном виде искусства и на телевидении мы рассмотрим шире – не только работу редактора, но и редактирование самими авторами. Потому, что в неигровой кинематографии институт редакторов давно исчез, а редакторские функции осуществляют режиссер (автор) и продюсер. На телевидении же дело обстоит совсем иначе.

В неигровом кино, которое фиксирует реальность, дублей нет. И это во многом определяет подход к редактированию. В привычном понимании, редактирование неигрового фильма как кинопроизведения или телевизионной программы происходит по тем же принципам, что и в

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-00587А.

игровом кино. Если говорить о профессии редактора, то на всех этапах автору нужен человек, который помогал бы формировать замысел, определяться с героем (героями), какие события и почему снять обязательно необходимо. Далее – помочь проанализировать снятый материал, выстроить конструкцию фильма в монтажном периоде (постпродакшн). К сожалению, в неигровом (документальном) кино редактор в большинстве случаев отсутствует. Его роль выполняет сам автор (режиссёр, он же часто и автор сценария). В настоящее время большинство кинодокументалистов работает самостоятельно, индивидуально – сами себе хозяева. Это обусловлено доступностью современной съёмочной аппаратуры и монтажных программ. В случаях профессиональных студий (а они все сегодня частные), серьёзной ко-продукции с зарубежными партнёрами, там, где есть тандем «продюсер-режиссёр», функции редактора берёт на себя продюсер.

Вид неигровой кинематографии подразделяется на два главных подвида: документалистика и научно-популярное (познавательное) кино. В так называемом «научно-популярном» фильме (во многом устаревшее традиционное определение) как правило, создается подробный сценарий, где в большинстве случаев прописывается закадровый текст к фильму, часто вводятся постановочные (игровые) сцены и эпизоды. И редакторская работа весьма близка к работе над игровым фильмом.

Мы будем в основном рассматривать документальное кино и телевидение, так как здесь «сценарий жизни» преобладает над литературным.

Сценарный этап в неигровом кино и на телевидении

В советский период на киностудиях документальных и научно-популярных фильмов – а они в системе советской кинематографии всегда существовали отдельно друг от друга и выполняли разные задачи – были редакционные отделы. В них штатные редактора, под руководством главного редактора, работали со сценаристами, режиссёрами, вели картины на протяжении всего периода их производства. Составляли годовой тематический план студии из собранных в конце года заявок, сценариев. Так как финансирование фильмов киностудий было государственное и централизованное, студии (кинофабрики) жили годовым циклом. К каждому фильму, «производственной единице», был приставлен редактор. У редактора было в ведении несколько лент. Редактор работал со сценаристом и режиссёром на всех этапах, включая сдачу готового фильма.

Сценарий документальной картины представлял собой по сути «документ о намерениях», в котором в литературной форме

прописывались основные герои, даже варианты их «монологов, рассказов», основные объекты и места съёмок, экспедиции, время года и т. д. Сценарий на советских киностудиях должен был быть принят сценарно-редакционным отделом, договор о написании закрыт, редактор писал заключение. Это необходимо было для выплаты гонорара автору. По сценарию составлялась смета фильма. Хотя все понимали (и редактор в том числе) что, когда через несколько месяцев фильм запустят в производство и группа приедет на места съёмок, многое может измениться.

Надо сказать, что работа сценариста в документальном кино не ограничивалась написанием сценария. Первоначальный сценарий в процессе документальных съёмок корректировался и видоизменялся, появлялись новые герои и ситуации, которые часто давала авторам жизнь. Авторы часто принимали участие в съёмочном периоде, выезжали в экспедиции с группой, по ходу съёмок вместе с режиссёром «вписывали» в первоначальный замысел новые эпизоды. Во время монтажного периода автор сценария частенько привлекался режиссёром, так как всем известно, что «документальный фильм окончательно рождается в монтаже». Сценаристом корректировались и окончательно прописывались закадровые тексты к фильму и т. д.

Если на киностудии редактор был в статусе «творческого помощника», то на телевидении редактор был главным лицом. Это определялось спецификой ТВ как СМИ. На первом месте стояли информационные задачи, а не художественные, как в кинематографии. Главные телеканалы состояли (и состоят) из редакций различных тематических направлений. И они определяют контент в соответствии с направлением редакции. Например, «Редакция документальных телепрограмм» выбирает темы телециклов, которые будет производить, в зависимости от зрительского «тематического рейтинга». Составляет годовой темплан. Телецикл может держаться в зрительском рейтинге годами. Например, на телеканале «Культура» цикл телефильмов «Больше, чем любовь» многолетний. Редакция привлекает авторов под определенную тему. Авторы знают направление, пишут и предлагают свои «тематические заявки» уже под конкретный цикл программ. «Внештатные» авторы-режиссёры действуют также, предлагая свои «заявки» на фильм. Редактор на ТВ (современным киноязыком его можно обозначить как креативный продюсер) также ведёт всю телепрограмму, часто весь этот цикл телепрограмм. На телевидении штатный «автор» – не автор сценария, как принято в кино. Это автор-журналист, который выбирает и заявляет героев, прописывает «сценарную заявку», определяет объекты, места и график съёмок. В съёмочном периоде в составе съёмочной группы он ездит в экспедиции, беседует с героями,

«ведёт» всю содержательную часть. В монтажном периоде выстраивает с режиссёром сюжетную конструкцию, пишет закадровые тексты. То есть автор в полном смысле слова, хотя есть и штатный режиссёр телепрограммы, который отвечает за визуальную часть. Из собственного опыта работы на телеканале «Культура» в начале 2000-х годов в качестве автора и режиссёра в одном лице, следует сказать, что приходилось сдавать редакции сначала тематическую заявку, потом съёмочный экспедиционный сценарий с графиком съёмок, а после съёмочного периода - подробный «монтажный сценарий». На каждом этапе без утверждения главным редактором каждого документа, следующий этап производства телепрограммы был невозможен.

Документальные фильмы (телепрограммы) – многожанровый продукт. Рассмотрим жанр «портрет».

Автор фильма (как правило режиссёр) выбирает героя, пишет «тематическую заявку» (0,5 – 1,5 страницы), приносит ее продюсеру, который обычно и является «редактором». В заявке автор рассказывает о герое. Обосновывает, почему он выбрал именно его, почему необходимо снять именно этот фильм (излагает идею фильма, авторскую концепцию), почему фильм будет интересен широкому зрителю и т. д. Продюсер анализирует идею фильма, замысел. Если заявка принимается, то автор с продюсером начинают «подготовительный период». В нём на всех этапах замысел конкретизируется: определяются главные съёмочные объекты, события, эпизоды, места и график съёмок, стилистика и приёмы... Идёт более тесный контакт с героем, определяются второстепенные герои и т. д. Результатом подготовительного периода является подробный многостраничный «синопсис» – почти сценарий. В нём любой «киношный» профессионал должен «увидеть» фильм. Синопсис с приложением «режиссёрской экспликации» (подробной концепции реализации проекта) уже являются основой для сметы фильма и творческим документом для участия проекта в конкурсах и грантах на финансирование (например, участие в ежегодном конкурсе Минкульта).

На телевидении, в редакциях, также существует поэтапная работа штатного редактора с автором. Но, в отличие от кинопродюсера, редактору не надо думать ещё и о реализации готового фильма, продаже, фестивальном прокате. В эфирную сетку программа уже заранее поставлена. Часто ещё до начала работы над программой, известна дата эфира и работа для авторов и редактора представляет собой «обратный отсчёт».

Съёмочный период – «редактирование жизнью»

В документальном кино дублей нет. И часто, выбирая, например, метод длительного наблюдения за героем, «проживания с героем», авторы снимают реальные события в его жизни, хотя в синопсисе они выстроили план съёмки главных эпизодов, прописали даже возможные рассказы героев, их возможные диалоги. Однако жизнь корректирует планы и вносит свои, часто неожиданные события. И здесь автор – с продюсером или без него – занимается «редактированием» сюжета, стараясь по ходу съёмки уложить в первоначальный замысел всё новое. Необходимо оперативно решать: снимать ли то или иное событие, нужно ли оно задуманному фильму, или отказаться от съёмки. Укладывать в сюжетный замысел, в авторскую концепцию всё новое – вот суть «редактирования» автором реальной жизни при съёмке. Бывают экстремальные ситуации. Например, когда группа через несколько месяцев приезжает на Байкал снимать «старейшего капитана» рыболовецкого судна – а судно экстренно стало на ремонт, лова нет... Что делать? Что снимать? Или хуже того, главный герой «ушёл в мир иной». Экспедиция в полном разгаре, контракт на фильм с инвестором заключён, деньги на производство получены и тратятся. Приходится выбирать нового героя, «редактировать замысел», разворачивать сюжет по-другому. Или приехали снимать фильм об успешном фермере. А у него вчера ферма сгорела... О чём снимать? Отказываться от фильма? Нет. По ситуации меняется замысел всего фильма – жизнь даёт основу для «фильма-портрета человека в драматических обстоятельствах».

Анализ и редактирование отснятого материала (предмонтажный период)

В документальном кино нет режиссёрских раскадровок, когда расписан каждый кадр, нет актёров и актёрских репетиций, заранее написанных текстов для них. Нет возможности выстроить мизансцену и её отрепетировать. Нет возможности съёмки дублей (повторов). Вместо дублей – варианты. Реальный человек не будет заучивать выданный ему текст. Он его и не повторит также убедительно и эмоционально, как при первом его рассказе автору своего чего-то сокровенного, своей личной истории. Убедительность на экране пропадёт.

Поэтому документалисты снимают много, как правило двумя или несколькими камерами (событийная съёмка), стремясь наблюдать и запечатлеть реальные проявления жизни. Снимают часто не запланированные заранее события. В результате, после съёмочного периода у авторов накоплены многие часы материала, которые надо

осмыслить. Отобрать важное и нужное – что укладывается в первоначальный замысел фильма – и выстроить сюжетную конструкцию фильма. Это похоже на игрушку «кубик Рубика» или на собирание картинки-пазла, когда знаешь, что хочешь получить, но все элементы пока существуют сами по себе. По сути, конструируешь будущую ленту заново.

Тут можно вполне применить термин «редактирование снятого материала». Это поэтапный процесс. После анализа снятого, отказа от всего второстепенного, «лишнего», автор (плюс продюсер-редактор) должен написать т.н. «монтажный сценарий», в котором он выстраивает сюжетную конструкцию фильма. Без него садиться за монтаж, мы считаем, нельзя. Особенно это правило действует в телередакциях. Монтажные смены стоят денег. Например, на 26 минут – всего 5 смен. Приёмка подробного монтажного сценария практиковалась и поныне практикуется на ТВ. (Автору приходилось переписывать монтажный сценарий телепрограмм по несколько раз). Монтажёры на ТВ работают посменно: сегодня с одним автором, завтра ему на смену приходит другой. И смотрит, прежде всего, распечатку «утверждённого монтажного сценария». Это не значит, конечно, что автор должен выполнить утверждённое «один к одному». Творческие поиски, перестановки, нахождение оптимальной структуры фильма редактора ТВ не отменяют, а приветствуют. Далее авторы сдают готовую телепрограмму (телефильм) редакции. И если есть поправки, выполняют их.

Монтажный период. Поиск сюжетного построения. «Редактирование» речи персонажей

Сюжетная конструкция может включать незапланированные ранее, но снятые новые эпизоды, фильм может начинаться с фрагментов, ранее задуманных в финал, кульминационный эпизод может поменяться. И это повод для «новой редакции» сюжета фильма.

Несмотря на продуманный и прописанный «монтажный сценарий», в начале монтажа, когда автор с монтажёром начинают работать с изображением, вступают в силу законы визуального восприятия. Становится важно, что не только главным является информативно-содержательная составляющая, но и что происходит в кадре. Как ведут себя, как говорят персонажи, акцентируются визуальные детали, какое настроение вызывает та или иная картинка, кадр. Вступает в действие «монтажная пластика, монтажный ритм, монтажное сопоставление, ассоциация и контекст». То есть начинают работать правила и законы кинематографа, визуального повествования.

Редактирование рассказов героя (героев), речи персонажей - это «отдельная история».

Например, герой фильма, отвечая на вопросы автора, рассказал много интересного, неожиданного. После анализа надо отредактировать рассказ (например, 40-минутный монолог), выбрав самое нужное для фильма, фрагментировать на части, распределить по сюжету. И понятно, что 40 минут не вставить в 26-минутный фильм, как бы это ни было интересно автору. Есть форма и хронометраж произведения. Тем более, что на «говорящую голову» зритель больше 20-40 секунд смотреть «физиологически» не сможет, даже если это потрясающе интересный монолог. Зрительское восприятие требует смены картинок. И традиционным приёмом рассказ героя, как правило, выносится «за кадр», звучит на другом изображении. Таким образом, автор с монтажёром «редактируют» реальную речь человека, вырезая «ненужное» по сюжету и оставляя «нужное». Выбранные фрагменты расставляются по сюжетной канве в нужных авторам местах. При этом часто надо соблюсти иллюзию непрерывного рассказа, «реальности документального повествования».

Как правило, собирается первый, «длинный» вариант, иногда значительно превышающий нужный или заданный телеканалом хронометраж. Затем эта «черновая сборка» подвергается анализу. Часто переделывается вся композиция картины, переставляются сцены и эпизоды, осуществляется перемонтаж некоторых частей ленты. Корректируется закадровый текст (если он предусмотрен в фильме), в зависимости от которого тоже вносятся правки в визуальный ряд. Звуковое и музыкальное решение также вносит свои коррективы в содержание эпизода, сюжетную композицию в целом.

Таким образом, часто через несколько промежуточных вариантов, фильм доводится до окончательного хронометража. Работа, в том числе и по редактированию всех элементов, заканчивается.

Редактирование неигрового (документального) фильма в киноиндустрии идёт, с одной стороны, по общим законам работы над художественным кинопроизведением, на всех этапах его создания. С другой стороны, у неигрового кино есть своя специфика на каждом этапе создания конкретного фильма. Сегодня функции редактора, как правило, выполняют сам режиссёр и продюсер.

Работа же редактора на телевидении, в отличие от кино, более целенаправленна и специфична. Телевидение состоит из редакций, где создание контента полностью зависит от специфики конкретной редакции, определяющей её политику по созданию продукции. Есть даже такое определение: «редакционная политика канала».

УДК 791

Н. В. Данина

«МИФЫ СЕВЕРНОЙ ПАЛЬМИРЫ»:¹ АКТУАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИИ В ДРАМАТУРГИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО КИНО

Аннотация. Статья посвящена процессу создания и редактирования сценария, а затем – съемке на его основе научно-популярного фильма.

Ключевые слова: научно-популярный кинематограф, сценарий, редактор, редакционный отдел киностудии, научный консультант.

Работа над сценарием научно-популярного фильма от возникновения замысла до написания финального варианта дикторского текста имеет ряд сходных путей решения возникающих проблем при наличии вариативности в каждом проекте, что позволяет осветить определенные аспекты темы на данном примере. В начале 2000-х годов история сирийской Пальмиры не была ещё столь широко (как в настоящее время) распространена в информационном пространстве. Но автор, как и многие петербуржцы, неоднократно встречала в художественной и исторической литературе именование Санкт-Петербурга Северной Пальмирой. Об истоках возникновения сравнения столицы Российской империи с античным городом и об истории древней Пальмиры автор прочитала в прологе книги писателя-краеведа А.Д. Калюжной [1], с которой была лично знакома. В тот период автор готовила ряд заявок для своего режиссерского дебюта и в числе прочих представила художественному руководителю киностудии «Леннаучфильм» В.И. Гуркаленко заявку на проект «Две Пальмиры и одна Антонина».

Фильм должен был строиться на переплетении двух сюжетных линий, одна из которых должна была основываться на сопоставлении Северной Пальмиры и античного Тадмора, а вторая сюжетная линия должна была быть посвящена драматически сложившейся личной судьбе А.Д. Калюжной. Проект (по специфике видовой принадлежности) был скорее документальным с элементами научно-популярного, поэтому В.И. Гуркаленко предложила автору оставить только линию двух Пальмир и написать заявку на цикл научно-популярных фильмов, объединенных сценарным ходом и тематической направленностью.

¹ «Мифы Северной Пальмиры» – 26-минутная научно-популярная лента производства киностудии «Леннаучфильм», 2004, автор сценария и режиссер – Надежда Данина.

В предложенный цикл «Мифы и были Северной Пальмиры» вошли три заявки: «Две Пальмиры», «Великий реформатор», «Шаммурагат или Хатшепсут». Заявка «Великий реформатор» строилась на сопоставлении судеб российского императора Петра I и египетского фараона Эхнатона; на основе сценария, написанного после утверждения расширенного варианта этой заявки, автором был позднее снят фильм «Египет на берегах Невы». Поскольку время на подготовку заявки на цикл фильмов и сбор материала было ограничено, то акцент в заявке делался на эмоциональную подачу материала и поиск сценарных ходов.

Далее приводится фрагмент заявки (с несколькими купюрами) на фильм «Две Пальмиры», как пример литературной записи текста такого формата, хотя можно отметить, что с фактографической стороны текст был не во всем некорректен:

«Существует поверье, что имя таинственным образом оказывает влияние на судьбу того, кому оно дается... И, обращаясь к прошлому, мы думаем о настоящем и заглядываем в будущее...

На перекресте торговых путей между Сирией и Вавилоном, древним Египтом и Индией много веков назад был построен город Тадмор, римляне называли его Пальмирой.

Богатства Пальмиры разжигали аппетиты могущественных соседей, но жители Пальмиры были не только искусными строителями и предприимчивыми торговцами, но и мужественными воинами. При осаде древней столицы римской армией жители сражались столь долго и ожесточенно, что, когда город пал, в живых остались лишь старики и дети. В ярости римляне рубили головы статуям, ведь в плен живым никто из воинов, защищавших город, не сдался. А захваченная римлянами ранее царица Зенобия (её мужа и старшего сына убили подосланные римским императором наемные убийцы) уморила себя голодом в пути через пустыню, желая избежать позора – войти в Рим в цепях как рабыня за победной колесницей императора».¹

Вместе с заявкой на короткометражный фильм в экспертный совет Министерства культуры РФ подавалась экспликация к фильму. Для подачи заявки на конкурс на полнометражный проект требовался синопсис, содержащий (по требованию экспертной комиссии на тот период времени) развернутое изложение содержания сценария и раскрывающий развитие сюжета от экспозиции до развязки. Экспликация традиционно содержит, в первую очередь, изложение режиссерского замысла, драматургическое построение фильма и пояснение методов реализации творческого проекта. И, если стержнем заявки является тезис: «Что будет

¹ Здесь и далее – фрагменты сценария фильма «Мифы Северной Пальмиры» цитируются из личного архива Н.В. Даниной.

реализовано?», то экспликация – своеобразный ключ к режиссерскому сценарию, и отвечает на вопрос: «Как будет реализовано?». В экспликации автором указывалось, что сопоставление истории Санкт-Петербурга и Пальмиры будет реализовано по нескольким направлениям. Санкт-Петербург был построен как столица империи, унаследовавшей традиции Запада и Востока. «Мостом» между несколькими цивилизациями была и Пальмира с изначальной сложностью и многообразием её искусства, культуры и религиозных верований. Оба города были построены «вопреки»: Санкт-Петербург – в болотистой местности, а Пальмира – среди смертоносной пустыни. Трагическая осада Пальмиры сопоставлялась с историей блокады Ленинграда, жители и защитники которого проявили невероятные мужество и героизм и выстояли вопреки нескончаемым атакам и бомбежкам, голоду и холоду. Возможное сопоставление судеб Екатерины II и Зенобии выявилось уже на стадии написания литературного сценария. Визуальный ряд фильма предполагалось строить на основе архитектурных памятников города и собраний петербургских музеев, а также иконографических источников и хроникальных кадров (с указанием только возможной структуры без подробного перечисления объектов).

После утверждения заявки экспертным советом автор приступила к сбору материала для литературного сценария фильма. Важным институтом (как при работе над сценарием, так в съемочном и в монтажно-тонировочном периоде) является институт научного консультанта, созданный в советский период развития научно-популярного кинематографа. Высокопрофессиональный специалист, консультируя сценариста и режиссёра на всех этапах создания экранного произведения, являлся гарантом научной достоверности фильма. Практика функционирования института научного консультирования рассматривалась автором в методической разработке [2]. Но в тот период, когда автор работала над фильмом «Мифы Северной Пальмиры», оплата работы научного консультанта была ничтожно мала. И в редакционном отделе студии автора предупредили, что рассчитывать на курс лекций по интересующему предмету не следует: научный консультант в сложившейся ситуации может дать одну – две консультации и написать рецензию на уже готовый сценарий.



*Материалы к фильму «Мифы Северной Пальмиры»
(из личного архива Н.В. Даниной)*

Поэтому автор решила на начальном этапе ознакомиться с интересующим историческим материалом самостоятельно. Алгоритм поиска был достаточно традиционным: автор изучала соответствующие теме фильма разделы имеющихся в научных залах Российской национальной библиотеки трудов по истории, смотрела ссылки на узкоспециальные источники и затем читала их. В тот период этот поиск был особенно интересен, поскольку предоставлялась возможность знакомиться с книгами XVIII – XIX веков в подлинниках, а не в виде слайд-лент или оцифрованных копий.

Как пример выстраивания цепочки поиска материала можно привести следующую линию: в одном из источников автор прочитала строки оды Г.Р. Державина «Мужество», в которых упоминалось имя царицы Пальмиры Зенобии, и обратилась к источникам, содержащим историю создания произведения. В результате сформировался достаточно объемный фрагмент сценария, часть которого (из окончательного варианта литературного сценария) приводится ниже:

«А под стеклянную радугу шум базара начнет затихать, превращаясь в легкий шепот листвы, что отражается в прозрачной речной воде, над которой склонились деревья Павловского парка. Снять парк в Павловске с причудливыми изгибами реки надо так, чтобы в спокойном ритме панорам и длительности кадров ощущался покой медленнотекущего времени. И вдруг тишину разрывает тревожный звук трубы. Характер изображения должен смениться, имитируя беспокойно мечущийся взгляд человека. И, хотя аллеи парка пусты, слышен конский топот, бряцание оружия, торопливый бег многих ног. Необходим резкий наезд на памятник Павлу I у Большого дворца, на руку сжимающую трость, на лицо Павла I, и встречный план пустого парка, словно бы увиденный с его точки зрения.

4 августа 1797 года во время прогулки Павла I гвардия приняла звук почтовой трубы за сигнал тревоги. Поднялась страшная суматоха: дамы в ужасе прятались, боясь быть раздавленными всадниками и пожарными повозками, между которыми металась пехотинцы. Императрица в истерике кричала: «Бегите, господа, спасайте вашего государя!» И взбешенный Павел издал указ: «Чтобы во время высочайшего пребывания в городе не было там ни от кого произнесимо свистов, криков, и не дельных разговоров». А в русском характере «не дельные разговоры» о власти – черта ничем неистребимая, и появилась ода Г.Р. Державина «Мужество»...»

Объем литературного сценария ограничен метражом фильма. Данный фрагмент композиционно перегружал текст литературного сценария и лишь косвенно относился к теме заявки. А прежде всего, кадры для визуального ряда этого фрагмента были сняты крайне неудачно. В итоге, в финальный вариант монтажа вошли лишь строки самой оды и упоминание о сравнении поэтом Екатерины II и Зенобии. Для создания визуального ряда фильма материал подбирался на основе

просмотра художественных альбомов, отбора архитектурных сооружений, памятников, городской скульптуры и музейных экспонатов во время выбора природы при посещении объектов, просмотра фильмотечных материалов из архива студии.

Когда у автора сформировалось достаточное, по её мнению, представление о теме и после заявленного дирекцией Государственным Эрмитажем согласия сотрудничать со студией в работе над проектом, автор встретила с научным консультантом. Автор с благодарностью вспоминает ту помощь, которую оказал ей старший научный сотрудник Отдела Востока А.Б. Никитин, так как наряду с широкой эрудицией и доброжелательностью он в период работы над сценарием проявил конструктивное понимание сущностного отличия научного текста от сценария научно-популярного фильма (что не всегда отличает специалистов).

Поскольку период возвышения Пальмиры был весьма кратковременным и не привлекал внимание большого числа отечественных востоковедов, то, как оказалось, с большей частью доступных на тот период на русском языке источников автор уже ознакомилась. Научный консультант посоветовал обратить внимание на ряд артефактов, имеющих в экспозиции Эрмитажа, показал редкие иконографические материалы из библиотеки Эрмитажа и личного архива, а также помог систематизировать контекстные связи.

В период работы над сценарием автор ознакомилась с форматами записи литературного сценария, которые были приняты на студии. Один из них основывался на базе построчной записи, когда строка сценарной ремарки, описывающая содержание визуального ряда, соотносилась со строкой закадрового текста. Другой вариант был для автора более удобным по формату записи: объемный фрагмент сценарной ремарки сопоставлялся с соответствующим фрагментом закадрового текста.

Также следует отметить, что формат записи литературного сценария не требовал на тот период сносок при цитировании, поскольку точность содержащихся концепций, фактов и цитат удостоверяет своей рецензией научный консультант. На основе всего изученного материала автором был написан первый вариант литературного сценария, начальный фрагмент которого (с некоторыми купюрами закадрового текста) приводится ниже:

«Плывет по Неве корабль, бьются о гранитные стены набережных поднимаемые кораблем волны, разбиваются о каменные ступени, искажаются от волн отражения зданий. Вдоль фасада одного из этих зданий застыли, сжимая в зубах звенья цепи, 29 львов.

В июне 1858 года посетил Петербург знаменитый французский романист А. Дюма, гостил на даче у мецената и беллетриста, графа Г.А. Кушелева-Безбородко в Полюстрово.

Через воду наплывом проступает портрет А. Дюма, литографии видов Санкт-Петербурга середины XIX века Ж. Жакотте по рисункам И. Шарлеманя – Зимний дворец, Биржа, Английская набережная, Дворцовая набережная.

В книге «Путевые впечатления в России» А. Дюма писал: «Нева великолепна... Благодаря этой величественной реке в немногих столицах есть такие грандиозные пейзажи как в Санкт-Петербурге» ...

Плывет корабль мимо бело-колонных дворцов, сверкают золотые шпили и купола, застыли на гранитной набережной каменные львы, высятся ростральные колонны, на волнующейся воде остается пенный след корабля.

Но А. Дюма вывез в Европу не только восхищение дивными видами Невы, но и поэтическое сравнение Санкт-Петербурга с древним сирийским городом Пальмирой...»

В редакционном отделе студии научно-популярных фильмов автору предложили доработать сценарий: подробнее (с указанием методов и способов съемки) и с большей степенью художественности литературной записи прописать сценарную ремарку, несколько сократить дикторский текст, избавив его от излишней детализации, а также учесть при написании сценария возможность экспедиции в Пальмиру. Кроме того, при дополнительной работе над материалами и обзорной консультации с А.Б. Никитиным стало понятно, что ряд фактов, изложенных в первом варианте сценария не вполне корректен. Так, например, история о том, что автором сравнения Санкт-Петербурга с Пальмирой был А. Дюма, оказалась красивой литературной легендой. Поэтому коррективы вносились по всем указанным направлениям и можно отметить, что второй вариант сценария с положительной рецензией стал окончательным и начало этого варианта литературного сценария приводится ниже в качестве примера сценарной записи такого формата:

«В ясный летний день, когда на солнце сверкают золотые купола соборов и стройные бело-колонные дворцы отражаются в спокойной воде Невы, мы обратимся с вопросом к жителям и гостям города, самым разным по возрасту: к влюбленным, что гуляют по стрелке Васильевского острова; к подросткам, что сидят на ступенях рядом со львами на Адмиралтейской набережной; к бабушкам, что внимательно следят за внуками, играющими в аллеях Александровского сада; и, обязательно, к самим ребятишкам (детских ответов, ввиду их непосредственности, должно быть особенно много). Мы спросим их: знают ли они, почему Санкт-Петербург часто называют Северной Пальмирой? Где находится, как выглядит этот город? Попросим детишек, так как они, скорее всего, ничего не знают, пофантазировать: какая она – Пальмира? И, пока горожане будут отвечать, в плеск невской волны и крики чаек будет вплетаться тихая восточная мелодия, прерываясь, как будто исчезая и возникая вновь. А когда будут фантазировать малыши, наплывом через небо или темную воду Невы, мы окажемся в настоящей Пальмире, раскаленной от солнца, с золотым песком под ногами, выгоревшей зеленью оливковых деревьев, стройными пальмами под ярким безоблачным небом. И ответы будут звучать, то контрастируя, то совпадая, с величественными видами руин Пальмиры. А потом, в зеленоватых водах источника, что текут по потрескавшемуся от времени каменному руслу, на какое-то мгновение появится, как мираж, отражение тонкого шпиля Адмиралтейства. Но вокруг будет только пустыня, с шорохом песка и маревом на далеком горизонте, да и восточная мелодия зазвучит уже не вполголоса, а заглушая все остальные звуки. И промелькнет среди развалин фигура в ярких восточных одеждах.

Рассказы путешественников о развалинах прекрасного города среди сирийской пустыни долго воспринимались европейцами как восточные сказки. Но в 1751 году англичанин Роберт Вуд посетил загадочный город, и в 1753 году в Лондоне вышла его книга: «Развалины Тадмора, или Пальмиры».

Также следует отметить, что к литературному сценарию прилагался перечень объектов съемки с календарными сроками. Например, «1. Санкт-Петербург. Участок Невы в районе Дворцовой, Адмиралтейской и Английской набережных со стрелкой Васильевского острова и Петропавловской крепостью (с воды). – Натура. – Лето».



*Материалы к фильму «Мифы Северной Пальмиры»
(из личного архива Н.В. Даниной)*

До предоставления автором второго варианта сценария в редакционный отдел студии научным консультантом была написана рецензия: положительный отзыв был необходимым условием утверждения сценария на студии. Фрагмент текста рецензии (без краткого изложения истории пальмирской царицы Зенобии, которую А.Б. Никитин деликатно написал, как возможную справку для

фактографической основы повествования) приводится в качестве примера:

«...В целом, сценарий хороший, поскольку отражает сложившиеся в восприятии нами Петербурга и Пальмиры культурные параллели. Исторический материал представлен с достаточной полнотой, в каких-либо принципиальных доработках сценарий не нуждается, однако необходимо исправить несколько мелких неточностей:

«По преданию, царь Соломон основал город на месте поединка своего отца Давида с Голиафом» – не с «Галиафом», а с «Голиафом»; это какая-то поздняя и довольно нелепая легенда, которая не может иметь отношение к нашей Пальмире. Может быть, имеется в виду какой-то другой Тадмор, построенный в X веке до Р. Х. Соломоном, а затем забытый? Поединок Давида с Голиафом имел место явно не в Сирийской пустыне, а в Иудее: «в Сокофе, что в Иудее, между Сокофом и Азеком в Ефес-Даммиме, в Долине Дуба (Elah)» – само место поединка в Библии, 1 Царств, 17, 1-3, указывается очень точно, равно как и местоположение лагерей двух армий.

«Многолетний спор между Академией наук и Министерством Двора разрешил Николай II, оплативший таможенные сборы из личных средств» – это надо проверить. Кажется, деньги все-таки выделило Министерство Двора по рекомендации государя...».

Рецензия А.Б. Никитина и его коллеги А.Н. Николаева на другой сценарий автора цитируется в учебном пособии «Редактирование сценария» [3].

После утверждения студией окончательного варианта сценария фильм был запущен в производство в соответствии с календарно-постановочным планом. По сюжетному построению сценария можно отметить, что экспозиция включала историю о появлении литературных источников о Пальмире в России. Завязка сюжета возникала на базе сложившегося в литературной традиции сравнения Екатерины II и Зенобии, а развитие действия основывалось на повествовании о драматически сложившейся судьбе царицы Пальмиры. Кульминацией сценария и фильма было сопоставление осады Пальмиры римскими войсками с трагической блокадой Ленинграда, которое реализовывалось на основе контрапунктного сочетания фильмотечных материалов военного времени и античных текстов. Развязка строилась на визуальном сопоставлении в параллельном монтаже кадров Петербурга и археологического центра в современной Пальмире. Впоследствии студией было принято решения не организовывать экспедицию в Пальмиру и соответствующие этому решению правки вносились автором уже на этапе написания режиссерского сценария.

К должностным обязанностям сценариста при съемке научно-популярного фильма относится и написание отредактированного варианта дикторского текста в монтажно-тонировочном периоде. При утверждении окончательного варианта литературного сценария важным качественным параметром являлось содержание дикторского текста, а не точное соответствие требованиям, предъявляемым к формату записи. Дикторский текст, который утверждался редакционным отделом перед записью в звукозаписывающей студии, дорабатывался с учётом ряда специфических условий. Во-первых, в соответствии с отснятым материалом и точным пониманием монтажной концепции фильма ряд фрагментов дикторского текста выпадал. Во-вторых, дикторский текст сокращался, поскольку в фильме должен был быть «воздух»: паузы между фрагментами дикторского текста должны были создавать пространство для музыки и шумов. Сокращение дикторского текста также определялось его предварительным хронометрированием с учетом вероятной длительности сцен и эпизодов фильма. В-третьих, дикторский текст должен легко восприниматься на слух, поэтому его следовало переписать, избавляясь от сложных грамматических оборотов и конструкций, в разговорном ключе с эмоциональной окраской и без излишних подробностей. Для сравнения в качестве примера приводятся ниже два фрагмента дикторского текста.

Цитата из утвержденного студией варианта литературного сценария:

Примечательно, что в Пальмире в 137 году нашей эры впервые оформился как правовой документ таможенный тариф. Текст которого, выбитый на камне, украшает сейчас коллекцию Эрмитажа. И кажется не случайным совпадением, что именно в Петербурге был принят Петром I русский Таможенный тариф, закрепляющий политику национального протекционизма, и Петром же были установлены привилегированные квоты на вывоз товаров из Петербурга, что позволило городу стать за двадцать лет крупнейшим морским портом России. Пальмирский таможенный тариф тоже наглядно свидетельствовал о многосторонней торговой деятельности жителей города и о поощрении местных товаропроизводителей: «за ввоз со всякой ноши верблюжьей денариев 3, с ноши

верблюжьей за вывоз денариев 3. С ноши верблюжьей благовонного миро, которое ввозится денариев 25, ...миро это, за вывоз ноши верблюжьей ... денариев 13. С пурпурной шерсти, за каждое руно, за ввоз и за вывоз ассариев 8».

Соответствующий фрагмент дикторского текста, отредактированный в монтажно-тонировочный период:

В Эрмитаже хранится Пальмирский таможенный тариф. Его текст выбит на двух языках – греческом и арамейском. Представляете, этот древнейший документ был принят почти две тысячи лет назад в 137 году. Давайте прочтем: «за ввоз со всякой ноши верблюжьей денариев 3, с ноши верблюжьей за вывоз денариев 3. С ноши верблюжьей благовонного миро, которое ввозится денариев 25, ...миро это, за вывоз ноши верблюжьей ... денариев 13. С пурпурной шерсти, за каждое руно, за ввоз и за вывоз ассариев 8».

Последним документом при съемках фильма, к которому мог иметь отношение сценарист, была краткая аннотация, которую также утверждал редакционный отдел. Автором была написана следующая аннотация:

«Фильм рассказывает о том, как далекий сирийский город Тадмор, названный римлянами Пальмирой, возникший как мираж и также исчезнувший в пустыне, дал второе мифическое название Петербургу – Северная Пальмира.

Фильм повествует об исторической аналогии между российской императрицей Екатериной II и пальмирской царицей Зенобией (их судьбы поразительно схожи) и трагическом созвучии ожесточенной осады Пальмиры римскими войсками блокадным страницам истории Ленинграда».

Весь период создания фильма «Мифы Северной Пальмиры» проект курировала художественный руководитель киностудии «Леннаучфильм» В.И. Гуркаленко, а также сотрудники редакционного отдела студии Т.М. Зенько и Т.Е. Анциферова, чью помощь и внимание к дебютанту автор статьи вспоминает с теплотой и благодарностью.

Список литературы

- [1] *Калюжная А.Д.* Мифы и были в скульптуре Северной Пальмиры. – СПб.: Издательский Дом «Литера», 2001. – 224 с.
- [2] *Данина Н.В.* Особенности драматургии научно-популярного кино: методическая разработка. – СПб.: Изд-во СПбГИК, 2018. – 29 с.
- [3] *Еременко Е.Д.* Редактирование сценария. Учебное пособие. – СПб.: СПбГИКиТ, 2018. – С.70-72.

© Данина Н.В., 2020

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Марина Баскакова

«...НИКАКОЙ «ЗАСТОЙ» БЫЛ НЕ СТРАШЕН» (интервью с редактором «Ленфильма»)

ПУТЬ В КИНОРЕДАКТУРУ

- Марина Николаевна, какое образование было нужно, чтобы стать киноредактором в СССР?

- Любое, связанное с художественной культурой, вполне могло годиться для профессии редактора. Потому что с моей точки зрения редактор – это такая «расплывчатая» профессия, и понимал ее каждый по-своему. Эту профессию я постигала постепенно. Самостоятельно формировала представление о том, чем занимается редактор. Формально он должен быть связующим звеном между творческими людьми – свободными сценаристом и режиссером с одной стороны и государственной структурой – киностудией – с другой. То есть редактор должен был представлять интересы студии и государства. Но по существу (поскольку я оказалась в Первом творческом объединении) там было все немножко не так. Мы в большей степени скорее представляли интересы авторов, пытались интересы авторов и режиссеров отстоять и сделать приемлемыми для государства. Того же Германа или Киры Муратовой.

- Как Вы стали редактором «Ленфильма»? Возникла какая-то вакансия?

- Я прошла весь путь киноредактора: от секретаря («младшего редактора», который занимается разбором бумаг), до члена сценарно-редакционной коллегии. Мне очень хотелось заниматься кино. Я сознавала, что кинодраматургия и режиссура – это не мое, но несмотря на это, всегда понимала, как при создании фильма можно «что-то сделать

лучше». Среди моих первых режиссёров и фильмов, на которых я была редактором – Александр Муратов с «Хористкой», Константин Лопушанский с фильмом «Соло», «Завтрак» Асхаба Абакарова по мотивам рассказа Сомерсета Моэма, фотофильм «Бежин луг» – воссоздание по срезкам уничтоженного фильма Сергея Эйзенштейна, где я встретила с Т.А. Родионовой, удивительным, талантливым человеком с очень необычной судьбой. Она сама была ученицей Эйзенштейна во ВГИКе и общение с ней стало для меня живой историей кино – это было чрезвычайно важно. Кстати, занятно, что практически все короткометражки снимал тоже молодой тогда оператор Анатолий Лапшов (впоследствии – оператор «Господина оформителя») Я была такая шумная, «непуганая», по выражению одного режиссера, барышня с филфака. И довольно странно, наверное, выглядела поначалу в редакторской среде. Поскольку у меня не было соответствующего «кинообразования», то вначале я не совсем понимала, чем должна заниматься... Помню, в первый раз Фрижета Гургеновна Гукасян – главный редактор Первого объединения – спросила меня: «Как вы думаете, в чем состоит главная задача редактора?». Я ответила: «Не знаю». Она сказала: «Главная задача редактора – *убедить*». Я говорю: «Так для этого надо самой *верить*...». Вот такой был уровень моей непосредственности среди этих «мастодонтов», как я про себя их называла...

- Как складывалась Ваша работа редактора?

- Сначала, как я уже сказала, работала в Первом творческом объединении, которое возглавляла Фрижета Гукасян. Это объединение считалось одним из самых «свободолюбивых» творческих объединений не только «Ленфильма», но и в масштабах страны. В него часто обращались те, кто не мог по идеологическим причинам получить работу в других местах (как, например, Кира Муратова, которую пригласила все та же Фрижета Гургеновна). Атмосфера была потрясающая: такая необыкновенная плотность талантливых людей! Художественными руководителями объединения был Иосиф Хейфиц и Илья Авербах. Никакой «застой» был не страшен... Только когда один за другим стали уходить из жизни молодые еще режиссеры: Динара Асанова, Асхаб Абакаров и – ужасный удар! – Илья Авербах – кто от несчастного случая, кто от страшной болезни, стало складываться ощущение, что что-то не так. Потом Гукасян была отстранена от должности главного редактора, а когда вернулась, образовалось не два объединения, а три (незадолго до «перестройки»). И тогда меня пригласили во вновь образованное Третье объединение (под руководством Игоря Масленникова, главный редактор

– Нелли Николаевна Машенджинова) на должность члена сценарно-редакционной коллегии. Я перешла туда. Но это был сравнительно недолгий период.

Раз уж я вспомнила Асхаба Абакарова, то пару слов о нем. Художник по первой профессии (работал с Резо Эсадзе) и по видению мира, он мог бы снять очень интересное кино. Чтобы дать ему возможность поработать с близким ему материалом национального эпоса – он был дагестанец – возникла идея. Не помню от кого она исходила, от Фрижеты Гургеновны или от меня: взять за основу поэму Расула Гамзатова. А сценаристами «Сказания о храбром Хочбаре» стали А. Герман и С. Кармалита, что дало мне возможность поработать с ними. К сожалению, Асхаб погиб на съемках, и фильм заканчивал режиссер Михаил Ордовский, с которым мы до сих пор дружим. Но опыт творческого общения с Германом был уникальным. Кстати, редактором фильмов Германа в мою бытность был Всеволод Шварц. И на «Двадцать дней без войны», и на «Мой друг Иван Лапшин». Правда, работа с Германом-режиссером не требовала особого творческого погружения – в этом смысле тандем Герман-Кармалита был самодостаточным, и работа редактора сводилась в основном к формальным действиям – написание заключений и прочее. А всё, что касалось общения с начальством – это была прерогатива Гукасян. Но был и другой тип взаимоотношений редактора с автором и режиссером: такой, как у Светланы Пономаренко, с ее темпераментом, мне это было ближе. Из моих первых редакторских работ вспоминается такая студенческая история. «С тех пор, как мы вместе» (1982, реж. В. Григорьев, сценарист – С. Тараховский). Так, работая над этим сценарием, помню, я писала длинные письма с цитатами из Бергмана, стараясь вдохновить автора...

- Какие в советское время были служебные «ступени» в работе киноредактора?

- Начальная ступень – редактор-организатор, младший редактор; далее – старший редактор, член сценарно-редакционной коллегии и, наконец, главный редактор творческого объединения. По существу, редактор-организатор или младший редактор, это секретарская работа. Это человек, который вел всю документацию: подготавливал договор, оповещал членов сценарно-редакционной коллегии о предстоящих худсоветах, следил за тем, чтобы редактор фильма своевременно писал заключение по картине по результатам худсовета. Эти материалы хранились в специальной папке, так называемом «деле картины». В «деле» должны были также обязательно присутствовать: сценарная заявка, договор с автором сценария, отражены все худсоветы – если они

были – как этапы работы по сценарию; а также, запуск в производство, утвержденные актерские пробы. А дальше уже заключения по просмотрам материалов, результаты редакторских обсуждений и так далее.

- А в чем было различие функций редактора, старшего редактора и члена сценарно-редакционной коллегии?

- Принципиального отличия не было (кроме, вероятно, размера зарплаты). И старший редактор, и член сценарно-редакционной коллегии участвовали в художественных советах, все имели право высказаться. Редактор, указывавшийся в титрах фильма – им мог быть любой специалист, находящийся на иерархической лестнице: редактор, старший редактор, член сценарно-редакционной коллегии. Кто бы он ни был, все равно мог быть редактором фильма. Еще есть музыкальный редактор, редактор-консультант по особым историческим и прочим вопросам.

О ФИЛЬМЕ «ГОСПОДИН ОФОРМИТЕЛЬ»

«Господин оформитель» – один из примеров, где редактор не просто функция, а необходимый творческий элемент команды. Моя работа редактора заключалась прежде всего в совместном поиске художественного образа фильма – с режиссёром Олегом Тепцовым. Группа фильма была молода, мы были полны энтузиазма найти новые художественные приёмы и решения, искать ту эстетику, которую ни на Ленфильме, ни в советском кино ещё никто не разрабатывал. Это поле Серебряного века, русского символизма, но с позиций постмодернизма конца 80-х. Режиссёр Олег Тепцов пришёл на Ленфильм с дипломной работой по сценарию Юрия Арабова, она была 50-минутная и это была сюжетная история. Ленфильм решил развернуть её как полнометражный дебют, предложил авторам провести досъёмки. Необходимо было наполнить фильм реалиями, художественной атмосферой той эпохи. Удивительно было то, что вся команда мыслила в едином направлении. Например, я предложила пригласить композитора Сергея Курёхина. И сказала Тепцову: я, кажется, знаю, кто нам нужен – Курёхин! А Олег тут же ответил: Я уже с ним говорил! И Курёхин с увлечением включился в работу. Наше творческое содружество перешло и на второй фильм Тепцова «Ангел истребления», Олег приглашал меня даже на актёрские кастинги в Москву... Во время работы над «Господином оформителем» я также пригласила искусствоведа Александра Бартенева, в качестве художественного консультанта. И, благодаря ему, у нас в картине

появились все эти изобразительные материалы из фондов Академии художеств, которые иначе были бы недоступны. Конечно, в редакторской работе присутствовала и идеологическая функция. К счастью, меня это практически не касалось, так как партийной принадлежности не имела. Хотя в редакторской среде не являться членом КПСС было скорее исключением. Из редакторов объединения только Пономаренко, кажется, была беспартийной. Таковы были правила игры...

О СОКУРОВЕ

- Но ведь и Сокуров был партийным. Ему теперь это припоминают, время от времени...

- И Сокуров был партийным. Он, более того, был секретарем комсомола режиссерского факультета во время учебы во ВГИКе. А Вы не знали этого?

- Не знал. За что же тогда его было там, во ВГИКе, «гонять», если он – комсомольский лидер?

- А его вовсе не за это «гоняли», а за его творчество. Ведь «Одинокий голос человека», снятый еще во ВГИКе, ну никак не вписывался в стандартные рамки. И защищался он другим, документальным фильмом «Мария». О «труженице села» – если можно так сказать. Правда, впоследствии он доснял вторую часть: о ее смерти. Так что история получилась отнюдь не оптимистичная, но это было позже... А еще в то время Сокуров разделял для себя стратегию и тактику. Понимаете? То есть какие-то тактические вещи, на которые он был готов для того, чтобы «играть» по существующим в данный исторический момент правилам. Он же историк по первому образованию. Поэтому гораздо лучше многих понимает про социальное устройство любого общества. Но, даже играя по правилам советской системы, он стремился не только следовать им, но и изменять их. А уж что касается творчества, тут он не был готов ни на какие компромиссы. Он чрезвычайно требовательно, подчас жестко, мог относиться к своим друзьям, однокурсникам по ВГИКу, которые помогали ему во время съемок «Одинокого голоса человека». Так называемая «студенческая дружба». На киностудии правила игры были уже другие. В группе он создавал такую атмосферу... обязательно его называли по имени-отчеству, а он всех на «вы». Мне всегда это казалось странным, ведь даже Авербах был Илья, а Герман - Алексей. Может, это была дань русско-советской традиции? Он же в первый раз и за границу ехать не хотел. Он только потом понял, что поездки, знание языка – как все это расширяет

горизонты, что-то добавляет к мировоззрению, а не отнимает. А поначалу, очевидно, казалось, что надо сохранить свое, самобытное... Конечно, это все только мои предположения. Ведь тяготение к европейской культуре у Сокурова было всегда. Возможно, боялся разочарования, кто знает... Помню, как он вернулся из Англии, – это уже был конец 80-х – и насколько, должно быть, интересной и значимой оказалась для него эта поездка. Ведь это было место действия его первого фильма на киностудии «Ленфильм», по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца».¹ Я также прекрасно помню появление Александра Сокурова в Первом творческом объединении... Он принес тогда целый список – на двух листах – того, что он готов был бы снять. Фрижета Гургеновна выбрала Бернарда Шоу, «Дом, где разбиваются сердца» (фильм получил название «Скорбное бесчувствие»). Что касается редактора на этом фильме – честно говоря, даже не помню, кто это был. В любом случае сомневаюсь, что это был «творческий союз».

- Сокуров тогда «не любил» редакторов?

- Не в этом дело. Просто у Сокурова был свой круг людей, с кем он общался и кому доверял. Причем, не обязательно из среды кино. В те времена очень доверял художнику Елене Борисовне Амшинской. Именно с ее помощью нашли место в окрестностях Ломоносова, где снималось «Скорбное бесчувствие». А в дальнейшем этот участок земли она получила в долгосрочную аренду, то есть для нее это стало историей ее жизни.

О РАБОТЕ НАД СЦЕНАРИЕМ

Возвращаясь к работе редакторов: лучшие из них умели сочетать «человеческое» и «партийное». И, конечно же, были настоящими профессионалами. В Первом объединении Фрижете Гургеновне Гукасян удавалось все сложности, связанные с идеологией, разрешать с начальством самой. Она в этом смысле совершенно уникальный человек. Меня это вообще не касалось. С этой точки зрения я была *безответственна*, если так можно сказать. И в этом было мое преимущество. Я понимала свою работу, как, во-первых, стремление к художественному качеству фильма, а во-вторых – поддержке авторов. Не случайно, в те далекие времена, определяя смысл моей работы, я шутила, что «редактор должна быть гейшей» (*смеется*). Не в понимании пошлом, конечно, а в понимании того, что творцу нужно создать комфортные

¹ Фильм вышел на экраны в 1987 году под названием «Скорбное бесчувствие» (прим. ред.).

условия. Помочь человеку творческому выразить себя. В каждом фильме мои обязанности (или моя роль, скажем так) были различны. Конечно, какой-то элемент творчества я всегда в свою работу привносила. Например, в первой «большой» картине, где я была редактором – «Сицилианская защита» (1980, режиссер – Игорь Усов) – сценарий был написан офицером милиции. Это была детективная история, материал автор использовал из своей практики. Но что касается вопросов драматургии, сюжетных связок, там было, над чем поработать. И мне, хоть и начинающему редактору, было что предложить. Ещё можно вспомнить фильм «С тех пор, как мы вместе» (сценарист Святослав Тараховский, ученик Лунгина-старшего): это была уже «студенческая история». И поначалу это был очень простой сценарий, слегка наивный даже. Сценарист он был начинающий, хотя человек с большим жизненным опытом, бывший «международник». Это было представление более взрослого человека о студенческой жизни, а я была к студенческим годам ближе. И я подсказывала автору какие-то вещи тоже на уровне сценария, пыталась внести больший психологизм в эту историю. Помню, перепечатывала – тогда еще на пишущей машинке – целые страницы из сценария Бергмана «Сцены из супружеской жизни», чтобы «раскачать» автора, чтобы он взглянул глубже на взаимоотношения между молодыми людьми, нежели «ты не сварила мне кашу» или «я тебя видела с какой-то девочкой». Очень уж хотелось уйти от шаблонов...

- Что касается шаблонов, меня тоже удивляет многое в современных сценариях. В том числе в сценариях студентов. Вроде бы современные молодые люди, но поступки их персонажей поразительно «хрестоматийны». Например: «мальчик дергает девочку за косичку». Я говорю: «Какая косичка? Он ей жвачку лепит на волосы!». – Они: «Ну что вы! Это слишком грубо!» Я: «Это вы после сериалов ТНТ и НТВ говорите мне, что это грубо?..»

- Да уж. Дело еще в том, что видеть и писать самому – это совсем разные вещи. Такое бывало в моей практике, когда оператор или художник, то есть человек визуальной профессии берет за перо, и как сложно ему оказывается мыслить другими категориями... Увидеть и подсказать, как сделать лучше, вот это, мне кажется, важное качество редактора. На худсоветах я всегда старалась говорить не только о собственных впечатлениях и пристрастиях, а исходить из концепции авторов. Кроме того, если я что-то критикую, то стараюсь что-то предложить взамен: какой-то сценарный ход или монтажный поворот...

- А как вообще появлялись сценарии на студии?

Были разные источники. Конечно, основной – это профессиональные сценаристы. А вот новые имена приходилось выискивать – во ВГИКе, на Высших сценарных курсах в Москве. И время от времени кого-то из редакторов посылали в командировку на поиски, во ВГИК. А редактор Высших курсов, Людмила Голубкина, могла подсказать, какие появились новые имена, сценарии. Из них выбиралось что-то интересное, перспективное. Все это согласовывалось с главным редактором, уточнялось. Находили режиссера, и вместе, «под него» уже дорабатывали сценарий.

Одной из причин, кстати, почему И. Ф. Масленников пригласил меня в свое объединение, было то, что я нашла сценарий, который ему очень понравился: «Неспортивная история» Игоря Агеева. Игорь тогда только окончил Высшие сценарные курсы, и знакомство с именитым режиссером было для него тоже очень важно. Правда, фильм по этому сценарию в результате снял другой режиссер и на другой студии. Зато Агеев, актер по первой профессии, сыграл одну из главных ролей в фильме Масленникова «Продление рода». Так тоже бывает...

Что касается профессиональных сценаристов, здесь тоже было два пути. Первый – это когда сценарист приходит со своей идеей, и уже под эту идею или готовый сценарий мы находим режиссера. А другой путь, когда приходит режиссер и говорит, что очень хочет снять фильм о том-то и о том-то... Так было, к примеру, в случае с режиссером Константином Лопушанским и его фильмом, который вышел впоследствии под названием «Роль». Идея изначально принадлежала постановщику. Сценарий для него написал Павел Финн еще в начале 80-х, и очень долго этот замысел по разным причинам не мог реализоваться. Героем сценария был красный комиссар, который «рубал-рубал», а затем возвращается с фронта с контузией и пытается найти хоть какие-то связи с новой, непонятной ему жизнью... Кстати, в этом случае мой редакторский вклад был минимален – при работе со сценаристами такого уровня это чаще всего так. Фильм в процессе работы оказался очень далек от первоначального замысла.

- Фрижета Гургеновна говорила, что те функции, которые сейчас во многом выполняет продюсер, в советском кино выполнял редактор.

- Согласна. Именно творческие объединения формировали так называемый «сценарный портфель» и определяли, какие фильмы будут запущены в производство. Конечно, не без контроля со стороны Госкино

СССР как генерального продюсера. Кроме того, кто-то должен оценивать процесс со стороны. Потому что, когда режиссёр «в материале», ему очень трудно бывает оценить его. Более того, проходит какое-то время - возьмем для примера тот же фильм «Роль» – если К. Лопушанский размышлял над этим материалом тридцать лет, то у него настолько все уже трансформировалось, он настолько сжился с ним... прошел все какие-то для себя «ступеньки», и ему кажется, что все понятно... А нужно время, чтобы «вызрело», но и не «перезрело». Иначе, как в случае с «Ролью»: сама ткань материала очень хороша, поначалу меня это увлекло, но дальше – это никуда все... и, конечно, обидно.

- Это не единственный случай в современном российском кино. Так же было с последним фильмом Германа-старшего, когда многие удивились...

- Это точно. Там совсем все связи оказались разомкнуты...

- В чем проявлялась работа Фрижеты Гукасян как главного редактора Первого объединения?

- Ну, во-первых – это политика объединения. То, с какими авторами и режиссерами объединение сотрудничает. В этом смысле марка Первого творческого объединения была действительно высока, и в этом большая заслуга Гукасян. Еще одним из ее важнейших достоинств было умение «общаться с начальством». Потому что все, что касается сдачи картины в Москве – это была ее прерогатива. Она, а не члены сценарно-редакционной коллегии, так называемые «мальчишки» (все они были уже предпенсионного возраста, или мне так казалось?) брала на себя ответственность и вела переговоры на уровне Госкино.

- Какие у Вас впечатления о киноредакторах позднесоветского «Ленфильма»?

- Впечатления самые лучшие. Всеволод Сергеевич Шварц и Александр Семенович Бессмертный – они были такие, достаточно «бесстрастные» редакторы. Выполняли свою работу абсолютно профессионально и достаточно спокойно. А вот Светлана Андреевна Пономаренко – редактирование было ее жизнью во всех смыслах. Она действительно работала страстно, и не случайно у режиссеров и сценаристов, которые работали с ней, – у них образовывался настолько тесный контакт, что они могли вечерами, чуть ли не ночами, оставаться на студии, обсуждать, придумывать. И Светлана настолько глубоко

входила в любой контекст совершенно разных историй, фантазия ее была безгранична. Иногда ее «заносило», но при этом она всегда была очень полезна. Были режиссеры, которые только с ней могли быть откровенны – такие, как Динара Асанова, которая была с ней просто неразлучна. Многие... Виктор Трегубович работал с ней постоянно, Валерий Приемных, Виктор Бутурлин...

О КИРЕ МУРАТОВОЙ

Фрижета предложила ей сценарий Григория Бакланова «Познавая белый свет» – про рабочих – это казалось наиболее безобидной тематикой. Но, естественно, и этот сценарный материал Муратова интерпретировала по-своему. Помню первый просмотр отснятого материала, когда эти люди, хоть и рабочих профессий, выглядели и вели себя совершенно нестандартно. Они были люди свободного мировосприятия, в каком-то смысле такими же, как в «Детях подземелья» (фильм Муратовой «Среди серых камней» – Е. Е.). Это были люди «вне классовой системы». «Хиппи по жизни», и были бы такими в любой социальной среде. Она была такой вот – Кира – неважно: в Советском Союзе, «новой» России, или окажись она во Франции... везде все равно она была бы в состоянии внутренней свободы. Она просто всегда остается свободным человеком (интервью было взято ещё в 2018 году. – *прим. ред.*).

- Часто приходится с ней встречаться?

- Нет, я уже давно с ней не виделась. Я просто устала от них от всех (*смеется*).

- От киношников? А когда это произошло?

- Я ушла из кино просто, в какой-то момент, в 89-м или 90-м. Знаете, мне вдруг показалось, что я все время проживаю чужие жизни, и захотелось своей... А по времени это совпало с перестройкой. До перелома – все занимались творчеством, а тут вдруг заработок денег вышел на первый план – стало очень скучно. Какое-то время я была отборщиком для авангардного кинофестиваля «Арсенал» в Риге. Кроме того, как раз открылся «железный занавес», а у меня было много друзей еще с университетских времен во Франции, в Англии, и я стала активно ездить, осваивать другие горизонты... Забавно, кстати, там я часто каким-то удивительным образом попадала в среду людей, занимавшихся «параллельным кино» в Европе. Даже хотела закрутить какие-то совместные проекты. Но все осталось на уровне планов...

- Когда подходит к концу интервью с киноредакторами, я обычно спрашиваю: чего не хватает современному кино в отсутствие советского опыта редактирования? В чем может состоять вклад редактора в современное кино?

- Мне кажется, не важно, «современное» это кино или нет. Есть жанровое кино, а есть в большей степени «авторское». Если есть хороший продюсер (как Сельянов, Толстунов, например), то я бы на их месте не постеснялась взять в штат хорошего редактора.

- Редакторы есть. Это в 90-е годы был «провал», когда редакторов чурались. А с начала «нулевых» – профессия, вроде бы, возвращается. Просто нынешние «рядовые» редакторы выполняют такую упрощенную функцию, наподобие корректоров (проверка грамматики и стилистики в сценарии). Не слишком влияя на творческий процесс. У американцев нет и не было редакторов в советском понимании, но у них есть такая профессия – креативный продюсер. Как, впрочем, формируется эта профессия и у нас – «продюсер по творческим вопросам».

- «Продюсер по творческим вопросам» – это и есть редактор. Тот, кто, грубо говоря, имеет право сказать, что «финал у тебя не сложился, дружок, а середина там вообще провисает».

- Кстати, как Вы оцениваете роль художественных советов на киностудиях времен СССР?

- Очень интересно было.

- Их так ругать потом стали! «Меня забивали на худсоветах...» – жалуются многие режиссеры старшего поколения. А вы как считаете?

- Худсоветы были очень полезны. Конечно, когда тебя критикуют, неприятно (смеется). Думаю, что, если бы я была в качестве человека, представляющего свою киноработу, а мне бы стали рассказывать, как у меня «что-то не сложилось», мне бы тоже это не понравилось. С другой стороны, очень многие режиссеры, которые в большей степени были уверены в себе, они вполне к этому относились с пониманием. Потому что иногда даже то мнение, которое тебе не близко, оно может оказаться полезным. То есть, в любом случае, редакторы – это люди, у которых

насмотрены километры пленки. Конечно, некоторые мнения могут быть и бредовые, некоторые тебе не подходят, а другие вполне могут пригодиться. Тут надо разделять: если мнение худсовета является директивой, особенно связанной с цензурными моментами – это одна история. А если это воспринимать как мнения о художественной концепции фильма – это другое. Кстати: очень важно, что в худсоветах принимали участие и другие режиссеры. А мнение коллег, даже неблизких тебе, все же любопытно.

ОБ АВЕРБАХЕ И ОЖИДАНИЯХ ПЕРЕСТРОЕЧНОГО ВРЕМЕНИ

- Мог ли Авербах – и как худрук творческого объединения, и как режиссер-постановщик – в 90-е годы погрузиться в «чернуху»? Подобно некоторым другим известным режиссерам, пришедшим из советского кино?

Не думаю. Он настолько интеллигентный человек был... другое дело, он мог бы снимать вещи, связанные с «новым дном разочарования», так бы я это определила. Павел Финн рассказывал, что они в последний год часто перезванивались с Авербахом, почти каждый день. И говорили: «Ну, что, лед тронулся?..» – «Нет, не тронулся». – «Ну что, тронулся?..» – «Нет, не тронулся...». Казалось, что вот *лед тронется*, и ощущение свободы появится. Ну а потом лед действительно тронулся, но вышло все не так, как виделось из того времени. Лед тронулся, и... стал двигаться не в ту сторону. Одни надежды не оправдались, другие просто рухнули. А рефлексия, осмысление уходящей эпохи... Это было совсем недолго: «Покаяние», еще несколько фильмов. Два-три года ощущения подъема духовного, а потом опять грустно стало (*смеется*).

*Интервьюер:
Е. Д. Еременко, 2018 г.
Публикуется впервые*

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Н. Б. Ермилова

МОИ ПЕРВЫЕ КИНОРЕДАКТОРЫ. О ВХОЖДЕНИИ В КИНОПРОФЕССИЮ НАЧАЛА 1990-х ГОДОВ

Я защищала диплом на кафедре киносценаристики сценарно-киноведческого факультета во ВГИКе в 1994 году. Надо отметить – в 1989 году я и мои однокурсники поступили во Всесоюзный государственный институт кинематографии, а в 1994 году окончили Всероссийский государственный институт кинематографии.

Это было сложное время и для кинопромышленности, и для страны в целом. После «перестройки», произошедшей в стране, стремительно изменялось все – от экономики и политики до идеологии. С одной стороны, старые идеалы в культуре и искусстве подвергались безжалостному пересмотру, с другой стороны – открывались возможности, которых не было и не могло быть раньше. Одной из таких новых профессиональных перспектив я считаю поступление на сценарный факультет ВГИК на конкурсной основе, без помощи денег и полезных знакомств, еще одной возможностью – выступить в роли сценариста и режиссера мультипликационного фильма киностудии «Троицкий мост» (Ленфильм), опять же, исключительно (во всяком случае так видится это автору статьи) благодаря творческим способностям, труду и упорству в достижении цели. Эти внезапно и ненадолго открывшиеся необычайные возможности, впрочем, были быстро и с лихвой компенсированы. Мультфильм так и не удалось снять из-за быстро развивающейся инфляции 1993 года. Та же инфляция оставила выпускников ВГИКа без работы в кино, поскольку киностудии в середине девяностых годов двадцатого века начали стремительно разваливаться, и вся последующая «жизнь в кинематографе» большинства из нас превратилась в бесконечную цепь унижений и разочарований. И да, вполне возможно, что поступление во ВГИК и не было чудесным подарком перестройки, поскольку во вполне застойное время и я, и мои первые однокурсники все одними и теми же трудом, упорством и талантом поступили и окончили вполне престижный архитектурный факультет ЛИСИ.

Мастерами в моей группе на сценарно-киноведческом факультете ВГИК были известный режиссер-кинодокументалист, в то время художественный руководитель киностудии «Отечество» и директор киностудии ЦСДФ Борис Леонидович Карпов, киносценарист и редактор Татьяна Михайловна Карпова.

Конечно, в ходе работы над дипломным проектом именно руководители студенческой сценарной мастерской выступали в роли киноредакторов. Они помогали студенту-дипломнику определиться с выбором темы и затем, в организации собранного материала и создании структуры сценария. Поскольку преподаватели считали моим преимуществом яркий, образный язык, они посоветовали мне акцентировать эту особенность, облекая в описание видеоряда созданную сценарную конструкцию. Темой моего сценария было возрождение православного храма, созданного во славу побед в русско-турецких войнах в Петербурге. Названием послужили поэтические строки «Вам славу вечную я смело обещаю...», но речь шла о другом – о том, что стяжать вечную славу на земле не удастся никому, даже героям. Так и небольшой погост за храмом, где были установлены памятники в честь доблестных воинов века восемнадцатого, не сохранил их имен – в старинные могилы легли новые герои, защитившие город в годы Великой Отечественной войны. Тема возвращения к православной вере, заново открытая для кинематографа в те годы, воплощалась в кинопроизведениях как сложное духовное размышление, без упрощения смыслов и облечения сюжета в форму серии святочных открыток. Итак, несмотря на то, что создавался сценарий документального фильма, и его текст оформлялся по соответствующим правилам записи, литературный язык сценария был насыщен художественными образами и эмоционален. Это не был, конечно, «эмоциональный сценарий» в том понимании, какое нашел в истории кино знаменитый способ записи сценария Александра Ржешевского,¹ а просто сценарный текст, имеющий конкретную основу и богатую, насыщенную образами литературную форму записи.

Чтобы дать представление об этом, приведу небольшой фрагмент.

«...Провернувшись вихрем тусклых рыбьих чешуек современных многоэтажек, в стороны расступается серый петербургский день от маленькой церкви Иоанна Предтечи, праздничной, легкой, стоящей драгоценной причудливой шкатулкой среди свалки отслуживших свой век предметов нищего быта. Серебряными бутонами куполов тянущейся в небо из алого сердца камня.

Сквозь синее серебро елей – старое церковное кладбище.

¹ Ржешевский А.Г. – один из основоположников советской кинодраматургии.

Должно быть, с высоты оно кажется маленькой горсткой камней и серебряной крошки в серой ладони стиснувших его домов.

Не вглядываясь в лица на фотографии, скользнем вдоль разлинеенных дорожек, минуем печальные гряды усердного и безжалостного садовника с одинаково-наивными и печальными посеребренными гипсовыми саженцами и пройдем, всматриваясь в черные полированные обелиски в вуали ржавых железных кружев, отмечая лишь одно, – старинные имена сбиты с них чьим-то безжалостным резцом».

Надо отметить, что во время защиты диплома именно художественный язык сценария неожиданно вызвал серьезные нарекания со стороны оппонентов, членов дипломной комиссии. Как заявил один из известных мастеров кинокритики, такой излишне красивый и художественный язык не может быть допустим в кинодокументалистике, которая должна использовать исключительно сухие, простые и понятные термины. Возникла дискуссия между членами комиссии, конец которой положил знаменитый кинодраматург Виктор Мережко, председатель комиссии. Он, как сторонник литературной формы записи сценария, посчитал, что сценарий написан правильно и заслуживает оценки «отлично».

Практически параллельно с написанием дипломного сценария во ВГИКе я, и Диана Синеокая, моя подруга по работе в Цехе мультипликации и специальных видов съемки киностудии Леннаучфильм и по поступлению во ВГИК (Диана поступила и окончила художественный факультет) выступили в роли режиссеров и сценаристов десятиминутной мультипликационной киноленты «Счастливое семейство» по одноименной сказке Г.-Х. Андерсена. Фильм создавался на базе киностудии «Троицкий мост», Ленфильм. В начале 90-х годов на студии появилось и получило развитие мультипликационное направление, и в 1992 году было снято несколько фильмов опытными режиссерами-мультипликаторами киностудии Леннаучфильм – Анатолием Васильевым «Митьки никого не хотят победить», Ларисой Гриценко «Как сэр Джеффри был проглочен акулой» и художником Станиславом Романовским «Разноцветный лес». Кроме того, был объявлен набор на занятия по двухгодичные подготовке художников-мультипликаторов, по итогам учебы, на которых некоторые получили возможность сделать анимационные фильмы по собственным заявкам. Анимационное подразделение «Троицкого моста» и образовательные курсы требовали значительного помещения, поэтому были размещены в комплексе зданий Ленинградской кинокопировальной фабрики на Каменном острове.

У нас с Дианой в то время было множество самых разнообразных идей, но мы решили в результате остановиться на классическом варианте – небольшой малоизвестной сказке Г.-Х. Андерсена «Счастливое семейство», которая показалась нам простой для воплощения в виде рисованного фильма. Героями этой сказки была пара старых улиток, живущих в зарослях лопуха, которая подыскивала достойную пару для своего приемного сынка. Невеста, маленькая улиточка, отыскалась очень быстро и неподалеку. Черных улиток без домиков, родители отвергли как простонародье, не понравилась им и муравьиная царица. Сыграли скромную свадьбу и стали жить спокойно и счастливо, потому что никто этому не мешал – люди, хозяева большой усадьбы, где рос лопух, давно ее покинули. Но Андерсен не был бы великим и мудрым сказочником, если бы в этой пасторальной истории не было бы одной детали, которая, на самом деле и является движущим механизмом драматургии всего этого бесхитростного, на первый взгляд, сюжета. Дело в том, что лопухи в барской усадьбе действительно были посажены для улиток, потому что самих улиток раньше разводили, чтобы делать из них изысканное кушанье для господ и подавать их, зажаренных дочерна на серебряном блюде к столу в самые торжественные моменты. В усадьбе, о которой идет речь в рассказе, улиток есть давно перестали, и они постепенно вымерли, кроме последней пары. Лопух разросся, а история о том, как улиток жарили дочерна и подавали к столу, превратилась в семейную легенду. Причем смысл происходившего со временем изменился самым удивительным образом – вместо того, чтобы бояться попасть к столу, улитки стали мечтать об этом, как о невероятной чести, которой удостоивались немногие избранные. Страшная казнь для улиток, которой, по сути, и было приготовление этого изысканного кушанья, стала приделом мечтаний для новых поколений. Невероятный, чудовищный и в тоже время знакомый парадокс, то и дело встречающийся в истории, а то и в нашей жизни, когда люди забывают, что на самом деле представляло из себя то или иное событие прошлого.

Андерсен рассказывает об этом так: «Старые улитки ни разу не выходили из своего леса, но знали, что где-то есть что-то, называемое «барскою усадьбой»; там улиток варят до тех пор, пока они не почернеют, а потом кладут на серебряное блюдо. Что было дальше, они не знали. Не знали они тоже и даже представить себе не могли, что такое значит свариться и лежать на серебряном блюде; знали только, что это было чудесно и, главное, аристократично!». Звучат эти слова так мирно и безобидно, что многие неискушенные читатели пропускают их, не задумываясь о вложенном в них глубоком смысле. Тем более, что никаких ужасных событий, связанных с этим семейным преданием, в сказке не происходит. Хотя мамаша-улитка и мечтает вслух о том, чтобы «попасть в

усадыбу, свариться дочерна и лежать на серебряном блюде», потому что удостаивались все предки, и в этом есть что-то возвышенное и аристократичное, мечта так и остается неосуществимой. Неосуществима она и для молодых новобрачных, которым за свадебным столом желают, если они «будут честно и благородно жить и плодиться, то когда-нибудь им или их детям доведётся попасть в усадьбу: там их сварят дочерна и положат на серебряное блюдо!» Так что улитки в своем лопушином лесу продолжают жить в неведении и счастье.

В этой сказке нас привлекли сразу две возможности – раскрыть и показать невероятный парадокс, лежащий в основе незамысловатого на первый взгляд сюжета и визуальное богатство, которое раскрывалось перед фантазией художника через игру с формой раковины улитки. Раковина на спине улитки в видеоряде нашего фильма представляла как разматывающаяся лента вьющейся по холмам дороги, вдоль которой разместились и маленькие деревушки, и замки с остроконечными башенками, леса и поля и эта дорога приводила к тому самому господскому дому, в огороде которого рос лопух. Еще интереснее было представить домики улиток в виде различных архитектурных сооружений, изменяющих свои очертания в зависимости от характера персонажей и от происходящих с ними событий. Так, например, на спинке мамы-улитки во время ее напыщенных речей выросла настоящая башня, устремленная вверх. А молодые улитки строили свой совместный дом из двух своих маленьких домиков, перекидывая друг другу лестницы и балконы.

Надо отметить, что несмотря на то, что у мультипликационной студии «Троицкого моста» было свое начальство – режиссер Виталий Евгеньевич Аксенов и главный редактор Вячеслав Михайлович Вербин, контроль за работой над основными этапами мультипликационного фильма – и даже над этапами допуска фильма к запуску осуществлял сам руководитель «Троицкого моста» режиссер Игорь Федорович Масленников. Поэтому роль киноредактора в этой работе тоже принадлежала ему – во всяком случае в работе над раскрытием сюжета.

Сначала мы представили раскадровку фильма, сделанную в черно-белой графике. На этой стадии мы обозначили только основные, ключевые моменты нашего фильма и на этой стадии проект напоминала скорее серию иллюстраций к сказке, поскольку работа по созданию драматургического развития киносюжета только начиналась. Конечно, мы и на этом этапе внесли в сюжет свои коррективы – убрали из сценария то, что сынок улиток был приемный и родители беспокоились, что он не вырастет такой же большой, как они, а также поиски невесты и претендовавшую эту роль муравьиную царицу – подробности, которые только утяжеляли конструкцию сценария. Зато в сюжет пришлось ввести

рассказчика и им был не просто голос за кадром, а прекрасный садовой эльф. Именно он совершал свой полет по опустевшему барскому дому среди стен, увешенных парадными портретами покинувших его господ, над цветником и, опускаясь на лист лопуха в зарослях, приоткрывал мир, за которым счастливое семейство улиток готовилось к свадьбе.

Именно эльф исполнял заветное желание молодых улиток, на которое их вдохновило семейное предание и честолюбивые амбиции улитки-мамаши – поскорее оказаться на барском столе – ведь для зрительного воплощения сказки необходимо было увидеть, что там происходило на самом деле!

Среди забавных подробностей быта улиток, которые, конечно, создавались на основе формы раковины, сразу же была выделена отдельная панорама – домашняя картинная галерея. В ней в рамках, щедро украшенных улиточьими завитками висели портреты самых достойных представителей улиточьего рода. Здесь тоже можно было красочно живописать улиток со средневековыми замками на спине, и улиток эпохи классицизма, украсивших свои домики классической ордерной системой и множество других забавных архитектурных вариантов трактовки домика улитки.

Эта галерея, показанная в самом начале фильма, во-первых, нужна была для того, чтобы сразу подкрепить речь мамыши-улитки убедительным визуальным рядом. Улитка говорила о том, что к барскому столу попадали самые достойные из рода – и вот они, эти достойные предки, запечатленные во всей своей красе на стенах галереи. Более того – торжественные портреты из домашней галереи улиток должны были предстать в кульминационный момент сюжета перед глазами счастливых молодоженов, чтобы не оставалось никаких сомнений по поводу того, чьи именно пустые домики они увидят в серебряном блюде на барском столе.

И конечно, забавные в своей торжественности портреты улиток в сказочной галерее вступали в обобщающую параллель с портретами в опустевшем господском доме, показывая, что у тех и других общая печальная судьба.

Сценарий на начальном этапе строился таким образом – во время свадьбы улитка-мамаша произносила торжественную речь, желая молодым жить честно и благородно, чтобы в награду за это быть поданными на серебряном блюде к господскому столу. Эльф, как волшебный гость, приглашенный на торжество, в качестве свадебного подарка предлагал им исполнить любое желание. И молодожены единодушно просили его перенести их к барскому столу. Мудрый эльф спрашивал, нет ли у них другого заветного желания, но жених и невеста были упорны в своем стремлении хотя бы одним глазком взглянуть на такое великолепие, каким предстал в их мечтах господский стол. И

эльф, вынужденный исполнить свое обещание, переносил влюбленных к этому столу. Вставал вопрос – каким образом он это мог сделать, если господа уже давно покинули усадьбу? Самый простой ответ – он создавал иллюзию, грезу, навевал сон, в котором молодые улитки попадали в желаемое место. Но видели они там именно то, что должны были увидеть в образе самой жестокой правды.

А визуально это происходило так, как это может произойти благодаря особенностям рисованного фильма и бесконечно трансформирующегося мира, который он способен создать. Мамаша-улитка, во время своей торжественной речи создавала из своего, по началу скромного домика все более и более пышное здание, которое все разрасталось и обростало декоративными деталями, и, наконец в вышине этого здания через окна можно было увидеть спящих по лестницам лакеев с блюдами, несущих угощение еще выше, в праздничный зал.

Вспыхивало яркими огнями окно этого зала и именно к нему устремлялось ландо-ракушка с впряженными в него бабочками, которое явилось по велению эльфа, чтобы довести молодых до заветной цели. Ландо опускалось на край белоснежной скатерти и бабочки улетали, а улитки пускались в путешествие по столу. Но они пришли к окончанию пиршества, когда господа уже откушали и покинули обеденную залу. На столе были расставлены использованные столовые приборы, а в центре красовалось заветное серебряное блюдо. Путешествие по столу оказывалось далеко не таким приятным, как предполагали молодожены, но самое страшное открытие ожидало их в конце путешествия. В серебряном блюде грудой лежали пустые домики их замечательных предков, самых лучших и самых достойных из улиточьего рода.

На этой трагической ноте предполагалось фильм и закончить. Более того, предполагалось, что юные улитки увидят на блюде и свой, только что построенный домик, пустой, с болтающейся на петлях дверью и разбитым окошком.

Следует отметить, что текст сказки для озвучания был отредактирован в соответствии со сценарием и со стандартной продолжительности короткометражного мультфильма, которая составляла 10 минут. Текст был записан в студии звукозаписи Леннаучфильма, его прочитал замечательный актер Игорь Дмитриев. Интересно, что и для введения в фильм паузы была специально записана на пленку «тишина» в той же студии звукозаписи.



*Эскизы к мультфильму «Счастливое семейство»
(из личного архива Нонны Ермиловой)*

Затем, перед созданием «пилотной» версии фильма, сценарная разработка с раскадровкой должна была быть утверждена художественным руководителем – Игорем Федоровичем Масленниковым.

«Пилотная» версия фильма представляла собой съемку эскизов к фильму, обозначавших основные его сцены, на цветную пленку. Эта проявленная пленка должна была затем приведена в синхрон с лентой, на которой была записана звуковая дорожка. «Пилотная» версия давала наиболее полное представление о будущем фильме, она была и

своеобразной презентацией будущего проекта, и руководством к дальнейшей работе.

Художественный руководитель всего творческого объединения «Троицкий мост» здесь выступал в роли киноредактора, который помогал начинающим кинематографистам внести правильные изменения и дополнения в конструкцию сценария. В частности, Игорь Федорович попросил добавить в кульминационную часть сценария динамики – например, включить в сюжет погоню! и настоял на том, чтобы у истории появился «счастливый финал».

Поскольку эти требования были сформулированы как задачи, а не как готовые решения, нам пришлось придумывать, как это осуществить на практике. Само слово «погоня» в отношении таких медлительных существ, какими были наши персонажи, улитки, как кажется на первый взгляд, звучит едва ли не насмешкой. Однако же мы нашли выход из положения – все-таки похождения юной четы улиток на господском столе происходили в «волшебном пространстве», созданном эльфом, для назидательных и поучительных целей. И кроме того, все это происходило в пространстве экранного времени, которое течет по своим законам, и в котором все предельно сконцентрировано.

Итак, в первоначальном варианте улитки, продвигаясь по господскому столу, достигли наконец, заветной цели – серебряного блюда и с ужасом увидели там грудку пустых ракушек своих съеденных собратьев. Зрелище опустевших ракушек сменялось еще более страшным, аллегорическим и обобщающим – зрелищем разоренных домиков, уже знакомых нам по портретной галерее в жилище улиток под листом лопуха.

Чтобы продолжить рассказ, мы пошли по пути, который часто предлагается в приключенческих фильмах – после кульминационной ситуации, наихудшего положения, в которое, как кажется, могут попасть герои, происходит событие, которое еще больше повышает степень опасности. Так и в нашем сюжете над двумя маленькими улитками, в ужасе застывшими на краю серебряного блюда нависла новая угроза. Здесь я дословно привожу строчки сценария: «Надвигающаяся тень за их спинами тянется к ним когтистым трезубцем – это тень от столовой вилки, рыщущей в поисках остатков еды. Еще секунду они не замечают ее, и когда она, уже совсем изогнувшись, готова к броску, кидаются в бегство. В бегство, насколько это представляют себе маленькие, неспешные улитки! Но и здесь сохраняют они свою трогательную любовь и достоинство, поддерживая, и оберегая друг друга. И в эти страшные мгновения, наконец, невидимое волшебство эльфа приходит им на помощь. Схватившись за лапки, они вылетают в разбитое окно. В противоположность торжественному и плавному полету в свадебной

ладье, улитки падают, забавно кувыркаясь на лету – смешные, трогательные, но живые, избежавшие ужасной участи крошечные существа. С сияющей высоты падают они в свой спасительный лопух, который раскрывает им свои добрые объятия. Последней в лопух падает белая свадебная шляпка с кокетливой кружевной вуалькой. И листья смыкаются, защищая маленьких беглецов...».¹

Оставалось рассказать о дальнейшей судьбе молодой семьи улиток. После счастливого спасения по всем канонам приключенческого фильма, произошедшего «в последний момент», они, наконец, оценили по достоинству радость тихой жизни в лопушином лесу и перестали стремиться к неведомым вершинам и восхвалять ценности, истинной сути которых не понимали и не знали.

Когда листья лопуха снова разворачивались, становился виден маленький хорошенький домик, из дверей которого показывались молодая пара улиток в окружении малышей разного возраста. Эльф бережно принимал из рук юной мамы младшую улиточку, чтобы уже молодые улитки, подобно своим родителям, могли дать серьезное наставление многочисленному потомству. В своей речи они так же призывали детей жить честно и благородно, но чтобы в будущем никогда не пришлось оказаться на господском столе!

Трагедия, как считают знатоки искусства, более высокий жанр, чем комедия или мелодрама. Однако, если обратиться к мнению зрителей, то большинство из них предпочтет именно мелодраму и комедию. А правильность предложенного Масленниковым сценарного решения потом неожиданно доказала сама жизнь.

Остается упомянуть, что сама запись сценария в ходе работы, не смотря на литературный стиль, который отражал и эмоции героев и давал эмоциональную окраску их внешнему виду и поведению, ни у кого не вызывал нареканий.

К сожалению, сложилось так, что фильм снять так и не удалось – невероятная инфляция этого времени остановила кинопроцесс, и нам остался на память только отснятый и озвученный пилотный вариант на пленке. Позднее, в конце девяностых годов, мы решили переснять его на видео – единственным способом сделать это в то время было спроецировать фильм на большой экран и снять его видеокамерой. Мы договорились со знакомым киномехаником в Ломоносовском доме культуры сделать запись перед началом киносеанса. Поскольку двери зрительного зала были открыты, наш пилотный вариант увидели самые что ни на есть неискушенные зрители. Наверное, они не смогли понять,

¹ Полный текст киносценария Н. Ермиловой «Счастливое семейство»: <http://theatre.spb.ru/newdrama/bibl/ermilova/snails.htm>

почему на экране промелькнули проработанные цветные кадры вперемежку с эскизными графическими зарисовками, но, когда дошло до заключительных кадров и на экране показалась счастливая чета молодых улиток с трогательными разноцветными малышами, зал разразился аплодисментами.

Позднее мы перевели наш эскизный вариант мультфильма в цифровой формат, синхронизировали с озвучанием, и надеемся, что он еще дождетя своего настоящего завершения. Кроме того, основываясь на этих и других событиях, я написала повесть о культурной жизни в Петербурге в девяностых годах XX века, которая и получила название «Об Улитках» в честь нашего не очень удачного, но незабываемого мультипликационного дебюта.

В следующий раз над насыщенным образами и написанным эмоционально-возвышенным слогом сценарием в документалистике мне пришлось работать уже в 21 веке, в 2010 году, на киностудии Леннаучфильм, когда был запущен в производство фильм «Зодчие города Солнца» по моей кинозаявке.

Надо отметить, что, уже давно будучи радиожурналистом и работая над передачей о старейшей киностудии нашей страны, Леннаучфильме, я, вспоминая свои студенческие работы во ВГИКе, дала почитать сценарий, написанный о революционном искусстве двадцатых годов «Зодчие города Солнца» художественному руководителю студии, режиссеру и сценаристу Валентине Ивановне Гуркаленко. Сценарий понравился, и летом 2010 года заявка на создание фильма была одобрена Министерством культуры. Так сценарная идея, созданная еще во время учебы во ВГИКе, нашла воплощение почти через двадцать лет. Идея не утратила своего значения, потому что была обращена к проблемам искусства и культуры двадцатых годов в молодой советской республике, прошедшей через революцию. Центральной фигурой сценария стал архитектор-конструктивист Иван Леонидов, который, как и многие его соратники, мечтал о том, что новое искусство преобразит человека и сделает его лучше, приблизит к образу идеального строителя светлого будущего. Послереволюционный авангард, испытав невероятный подъем, был подавлен и вытеснен тем же государственным строем, который вначале дал благодатную почву для его расцвета. Многие мастера архитектурного авангарда поменяли свои идеи и продолжали творить уже в духе сталинского классицизма, снова разделившего людей по уровню материального достатка. Иван Леонидов был одним из немногих значительных мастеров архитектуры, оставшихся верным идее преобразования человечества до конца своих дней. В трагическую историю жизни талантливого зодчего в сценарии входили истории многих его знаменитых современников – литераторов, художников,

кинематографистов. В единый кинорассказ сливались стихи Владимира Маяковского, проза Андрея Платонова, образы картин Петрова-Водкина, Малевича, Родченко, Дейнеки, Самохвалова, кадры хроники Дзиги Вертова, знамена, транспаранты и памятники плана монументальной пропаганды.

Сценарий, созданный в студенческие годы в мастерской Бориса и Татьяны Карповых, был, как и другие мои литературные работы, написан красочным и поэтическим языком. Но снова возвращаясь к работе над ним много лет спустя, я предполагала, что запись должна быть более сухая и техническая, и именно в таком виде представила новый вариант сценария.

Надо отметить, что во время этой моей работы на киностудии Леннаучфильм сценарий курировал киноредактор – Лариса Павловна Кухалева, которая помогала отредактировать дикторский текст для озвучания фильма и затем продвигала фильм для участия в кинофестивалях, но в роли киноредактора выступила и художественный руководитель студии Валентина Ивановна Гуркаленко. Она попросила меня вернуть сценарий к более художественной форме записи, близкой к той, которая была создана в студенческие годы. Она аргументировала это тем, что сценарий должен изначально задавать возвышенную тональность будущему фильму, что возможно только при обращении к ярким выразительным деталям, поэтическим и трагическим образам в авангардном искусстве, созвучным стихотворным строкам Блока «Все сердцем слушайте революцию». В фильме, снятом режиссером Максимом Якубсоном, как и в сценарии, разворачивались картины художников, рисовавших на них пламенеющее восходящее солнце новой жизни, объявлявших войну дворцам, воспевавших красоту освобожденного труда. Ожить на экране им помогало анимационное мастерство художника-мультипликатора Кирилла Кравченко. Появлялись и мрачные символы, как приметы богоборческого времени творцов, веривших в возможность создания рая на земле. Фильм не давал однозначной оценки послереволюционному искусству, но напоминал о необычайной судьбе тех, кто сделал целью своей творческой жизни служение прекрасному будущему всего человечества.

Сегодня запись киносценария в так называемой «американской» манере возведена в эталон и это является требованием при рассмотрении сценария на творческих конкурсах и в высших инстанциях, если фильм претендует на получение государственной поддержки.

Многочисленные курсы, которые берутся готовить сценаристов за три месяца или за две недели, настойчиво призывают начинающих авторов отказаться от всех метафор и любых других проявлений художественного стиля и индивидуальной стилистики.

Всякий, кто хоть сколько-нибудь был знаком с историей кинематографа, знает, что форм записи сценария существует много – от строго технической до эмоциональной. Так же, как существует множество фильмов со своей киноправдой, построенной отнюдь не с помощью казуальной (причинно-следственной) логики, приписываемой голливудскому кино – «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, «Голый остров» Канэто Синдо, «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, «Орфей» Жана Кокто, «Ночные посетители» Марселя Карне, «Беспечный Ездок» Дэниса Хоппера, «Легенда о Сурамской крепости» и другие фильмы Параджанова, «Зеркало» и другие фильмы Тарковского, фильмы Александра Сокурова... Список можно продолжать бесконечно.

Кинематограф невозможно уложить в прокрустово ложе так называемого «американского кино». Хотя и оно тоже совершенно разное. Даже среди сверхамериканских кинолент Диснея есть место такому эксперименту как «Фантазия». И «американская» запись сценария как показывает практика, почему-то действует только в Америке. В нашем же, российском варианте, рождает сюжеты примитивные, однотипные и бездушные.

Сухой и обезличенный язык, которым пишется такой сценарий, в конечном итоге создает в кинематографе нежизненные и схематические конструкции.

Люди, считающие себя профессионалами на основании того, что им что-то удастся продать на современном российском кинорынке, не озабочены ни смыслом идей, которые несут в массу, ни художественным способом их подачи. Появляются разные плоды такого подхода – и масштабные фильмы-однодневки, на которые затрачено огромное количество денег и технических усилий по их осуществлению, и сюжетно мастерски слепленные сериалы-симулякры, суть которых на выходе – снижение интеллектуального уровня зрителя.

Поскольку профессия киноредактора и художественного руководителя, также берущего на себя функции редактора в кино сегодня во многом утрачена, качественного ценза для таких творцов сегодня не существует. Отсутствия киноредактора в системе многих творческих сценарных и литературных конкурсов приводит к плачевным результатам, когда даже анонсы сценариев-победителей, опубликованные на сайтах, выглядят неграмотными, а порой и просто смешными, и оставляют большой простор воображению для того, чтобы представить то огромное количество стилистических и смысловых ошибок, которые содержит полный текст этих опусов.

Думаю, что каждый, кому не безразлична судьба отечественного кинематографа, должен представлять эти проблемы и стремиться к их преодолению.

А. А. Тугарева

РЕДАКТУРА ЗАМЫСЛА

Как остроумно подметил Альфред Хичкок, «В игровом кино режиссёр является богом, в документальном – Бог является режиссёром». Мне пришлось невольно убедиться в этом.

Впустив однажды вирус любви к документальному кино и, имея к тому же на прицеле эксцентричного героя, точно нарочно созданного для документального дебюта, я решила обратиться за консультацией к опытному режиссеру неигрового кино, Владимиру Непевному. Суть моего вопроса сводилась к следующему: с чего следует начать, если не снимать этого ты уже не можешь. Володя дал 3 рекомендации:

1. Написать заявку на господдержку, дождаться одобрения с последующим финансированием – и приниматься за дело, имея оператора, звукорежиссера, грамотное оборудование и т. п.

2. Не дожидаясь финансирования, найти подходящего оператора с хорошей камерой и мотивировать его проникнуться своей идеей.

3. Если оба пункта почему-нибудь невозможны, купить или взять в аренду камеру и начать снимать. Главное, помнить, что снимать против окна не стоит.

Поскольку никакими связями в области кино я не была обременена, из предложенного набора вариантов вполне подошел только 3-й. Так я ступила на шаткую стезю документалиста-самоучки, вооружившись чужой камерой и единственным правилом операторского ремесла не снимать против окна. Других правил пока не существовало – и потому я принуждена была открывать их на ощупь. Для начала доверилась интуиции и снимала своего героя так часто, как позволяла его благосклонность. Дебютный персонаж, старый ленинградец, Лев Сулин, всегда находился в кипучей деятельности, комментируя каждое движение, анализируя вслух, неожиданно перемежая звуковую дорожку то пассажем из оперы, то онегинской строфой, близкой к тексту, а то и маяковской лесенкой – рваной, патриотично-категоричной. Словом, фактура не подводила – особенно в контрасте со сдержанной величавой супругой, горячо любимой Валюшей, рядом с которой он выглядел суетливым двоечником, метящим в генералы. Признаюсь, у меня не было иного замысла, кроме стартовой идеи, связанной с намерением Льва Александровича обшить вагонкой старый дедовский дом в деревне Перечицы, что под Лугой. Так хотел когда-то дед, да не успел. Эта тема то и дело оживала в устах героя и, приступая к съемкам, я полагала, что в кадре обязательно рано или поздно появится пресловутая вагонка.

Стоит ли говорить, что, при всем изобилии видеоматериала, до вагонки дело не дошло. Приступая к монтажному столу, я больше не думала о вагонке, но и забыть окончательно тоже не удавалось. Этот изначальный импульс незримо окрашивал целое, сообщая ему особенную смыслоорганизирующую энергию. Так что и дед, и его неовещественная мечта, так или иначе, все-таки заселяли межкадровое пространство моей истории. Так мне предстояло открыть, что собственно сценарий док. фильма рождается иногда в процессе монтажа – когда весь материал уже не только отснят, но и тщательно проработан, осознан и систематизирован. «Перечицы» в первоначальном варианте, сохранив только самое значимое, как мне тогда, казалось, укладывались в 59 минут. Мне везло везением новичка и дилетанта. Свежую «картину» согласилась отсмотреть сама Тамара Липартия, известный режиссер монтажа, оттачивавшая свои ножницы с такими мастерами как Динара Асанова, Алексей Балабанов, Валерий Приемыхов, Дмитрий Месхиев, Андрей Кравчук и др. профи. И судьба подарила меня вторым правилом создания кино: «Чем больше в корзине – тем лучше картине». Это оказалось одним из мучительнейших испытаний – отказ от вторичного ради концентрации смысла. Это правило, увы, не поддается рациональному усвоению: «Ах, вот как – значит, нужно покороче? – Пожалуйста!» Руководствуясь соображениями сделать «как лучше картине», с болью в сердце, я сократила тогда фильм на целых 16 минут, хотя, положа руку на сердце, не видела в нем ни одного лишнего кадра. И снова предъявила его на суд Тамары Александровны. Вердикт ее был донельзя мудр и тактичен.

- Вы сейчас сделали это формально и добились только того, что разрушили атмосферу фильма. Вам лучше пока отложить его в сторону. Придет время – и Вы сами увидите, как ужать этот материал.

С немалой долей сомнения я отнеслась тогда к этому заверению. Но, как только истончилась привязанность к каждому кадру – а это годы спустя – я легко перемонтировала фильм, сократив его в половину – без всякого ущерба для содержания. Но что более любопытно, новый хронометраж непременно повлиял на ритмическую организацию целого, а ритм, в свой черед, какими-то таинственными путями привел к новому восприятию смысла. Никогда не позиционировала себя в качестве документалиста – возможно, поэтому каждый новый сюжет становился столь же приятным, сколь неожиданным подарком. Документальное кино никогда не было для меня предметом производственной необходимости, а потому всякий новый опыт я вправе расценивать как дар свободного самовыражения и рефлексии чистого творчества.

Находясь в стадии вынашивания дипломного киносценария, заканчивая сценарное отделение факультета экранных искусств в

мастерской Юрия Клепикова (СПбГУКиТ), – я фокусировала внимание на теме военного плена. Рассказы старших родственников, переживших на Урале опыт военного тыла, о встрече с немецкими военнопленными, не оставляли в покое. Выходило так, что люди, пережившие войну, потерявшие мужей, отцов, братьев, детей, – сумели разглядеть в бывших поборниках немецкого Вермахта, не только врагов Отечества, но и живых людей, говорящих на чужом языке. Русские женщины нашли в себе дерзость и жажду жизни, чтобы построить отношения с этими истощенными военным пленом немцами, родить от них детей – заведомо зная, что не будут встречены поддержкой послевоенного социума. Глубина и крупность человеческих взаимосвязей, в разы превосходящие мотивации режимно-политического толка, потрясали. Поиск достоверного документального материала привел в маленький городок на Рейне, Кёнигсвинтер, где в 2009 г. проходила ежегодная встреча бывших немецких эков, отбывших однажды свой срок в Советском ГУЛАГе. Правда, военнопленными считаться они не могли, поскольку арестованы были уже после капитуляции Германии. Им были представлены обвинения по 58-й статье, и наказание несли как политические заключенные. Среди арестованных были молодые женщины, способные работать, и подростки в возрасте от 15 лет. В тот момент я все еще полагала, что собираю материал для дипломного киносценария игрового фильма. И, единственно не желая упустить что-нибудь значимое, в ход была пущена камера. Вернувшись же в Петербург и пересматривая часы чужих исповедей, на дне которых угадывалась неизжитая память, я поняла, что не смогу изъять из этих судеб их голос, глаза, их боль и глубокое всепрощение жизни. Каждый из них, отсидев в наших лагерях от 3-х до 10-ти лет, так или иначе, навсегда усвоили русский язык как свой второй.

- А потом мы стали полурусскими!.. – шутит о себе один из моих героев.

По моей просьбе видеоматериал просмотрел молодой, но уже известный тогда ленинградский документалист, Дмитрий Сидоров, ныне покойный, к сожалению. (Дмитрий преподавал неигровое кино в СПбГУКиТ и позволял мне присутствовать на своих лекциях вольнослушателем). Он порекомендовал продублировать титрами не всегда понятную «полурусскую речь», тем более что съемка велась без специального звукового оборудования, спонтанно, когда бывает нелегко очистить звуковую дорожку от фонового шума. И, набирая титры, невозможно было рафинировать этот самобытный языковой «новодел» до чистого перевода. А потому графически по максимуму было сохранено произношение, рожденное на стыке языков, русского мата и советской песни...

- Там сказано было, в этом указ, что надо посадить несколько немцев, несколько процентов населения, чтобы они бояться будет и ничего не делать против русский солдат.

Так, из технической необходимости, вызревал образный замысел фильма «Bilingva», что означало для меня не только смесь двух языков, но и шире – два языка одной правды.

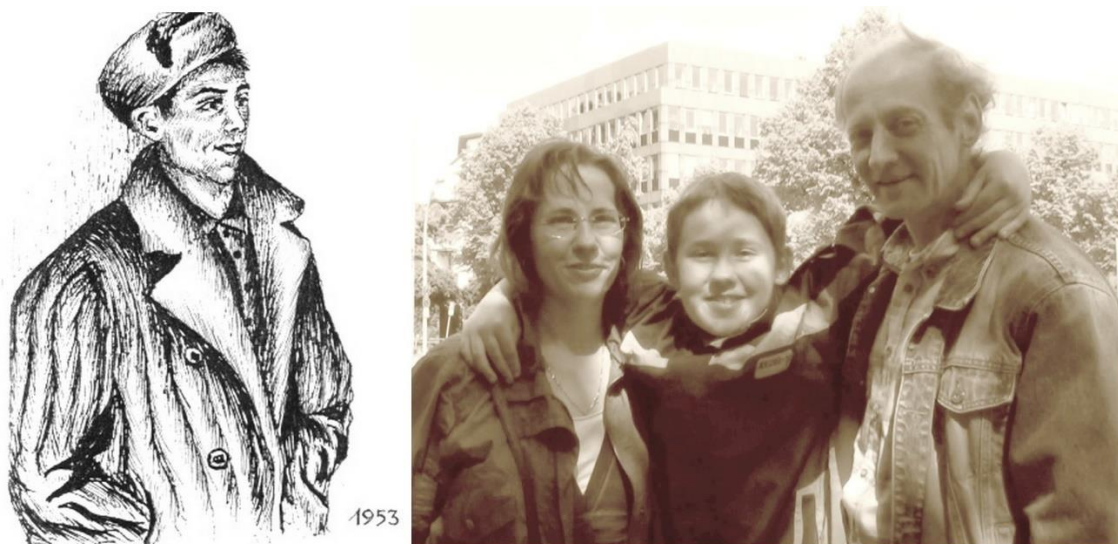
- Мы были очень свободны: ты можешь стрелять против русских – тогда тебя убьют. Или ты не будешь стрелять – тогда СС тебя убьют.

Углубляя новую тему, я приготовилась к продолжающему сюжету, в котором крупным планом должна была отразиться судьба отдельного человека, ставшего заложником мировых политических интересов. Герой был найден среди сотни участников фильма «Bilingva» – Ульрих Шмидт, из Гамбурга (1928 – 2014). Через год, а именно столько потребовал монтаж «Билингв», – нам удалось отснять его в локациях, самых значимых для его драматичной судьбы. Первым делом, мы отправились навестить его родительский дом в Восточной части Берлина. Дом, в котором застала его война, из которого его уводили для ареста и отправки в Советский ГУЛАГ. 17-летний Ульрих навсегда запомнит глаза отца, который, стоя у калитки, провожал его в неизвестность.

- Я оглянулся – и видел отца в лицо, что он знал, что будет. И больше никогда его в жизни не видел.

Отец не дожил до возвращения Ульриха по репатриации. Он умер раньше, в полном неведении о судьбе единственного сына. Удалось снять и школу, в которой Ульрих учился во время войны, где вместе с одноклассниками они переживали бомбежки, а потом бежали на крышу «посмотреть - там что-нибудь горит или нет». Приехали мы и к месту его первого пленения, где в подвальном помещении, под охраной, с простреленной незаживающей рукой он ожидал приговора. Оттуда, с ложным обвинением в партизанском движении, с 15-летним сроком он отправится получать свой опыт исправительно-трудовых лагерей в послевоенном СССР. В числе многих политзаключенных того периода, в 1992 г. Шмидт будет полностью реабилитирован за отсутствием состава преступления.

Мне хотелось сделать фильм о доме детства, с которым человек на протяжении всей жизни удерживает некую пуповинную связь. Это место, которое помнит тебя ребенком, имеет какую-то необъяснимую силу оберега для человека. И потому крайне важно знать, что есть где-то на земле этот дом, в котором навсегда сохранилась часть твоей души, лучшая ее часть – та, что помнит родительскую любовь. Нигде в другом месте ты не можешь почувствовать такую силу защищенности, как в доме своего детства – и потому так хочется верить, что там все осталось, как прежде...



*Слева: Ульрих Шмидт, заключенный ГУЛАГ.
Автор рисунка: Х. Воллин.
Справа: семья Тидеманн. Гамбург, 2009 год
(из личного архива А. Тугаревой).*

«Дом детства моего» – это название пришло сразу, еще во время съемок, в 2010-м. Монтаж планировалось сделать за месяц – самое большее, два. Но бог, который один претендует быть режиссером документального кино, распорядился иначе...

Оказалось, что некоторые видеоматериалы нуждаются в переводе с немецкого. Поиски переводчика оказались фантастической проблемой, близкой к «бермудам». Никто не отказывался – и все пропадали, едва получив рабочий видеоматериал. И как это случается, когда дело не касается производственной обязанности, последовательные отсрочки постепенно вытеснили этот проект на задворки моих творческих задач. Отложено было на потом...

А потом вдруг оказалось, что прошло уже несколько лет – а я только наткнулась на «home video», сделанное тогда же, в Германии, когда снимался исторический портрет Шмидта. Это были кадры, сделанные из баловства 9-тилетним немецким мальчиком, сыном моей школьной подруги. В Гамбурге, во время съемок, я останавливалась в ее семье – и из чувства дружбы и расположения, научила ее сына нажимать на кнопки своей HD камеры. Оказалось, Крис снимал тогда по тому же сценарию, что и я. Он с радостью обходил камерой все уголки своего дома, стараясь зафиксировать все самое обыденное, на первый взгляд, но такое дорогое сердцу, без чего он, казалось, невозможен! Все, среди чего проходил каждый день его детства, оказывалось невероятно значимым и

неотделимым от него самого: его цветы на балконе, его комната с именной табличкой «Chris» на дверях, его рисунки со смеющимися домами и разноцветными кенгуру; кегли с надписями, сделанными в день его рождения; карта Германии, которую он рисовал сам и получил за это отличную оценку; дорога в школу, которая видна из окна... «Наши деревья», «наши цветы», «наша школа», «наше небо», «наш воздух», «наши птицы»... Все эти сокровища, вдруг попавшие в объектив камеры, точно впервые осознаются им как родина, с которой он, Крис, нерасторжим, которая дорога ему – и все, из чего она состоит, представляется устойчивым и не прикосновенным. Пронзило ощущение неслучайности этого рифмующегося сюжета, его глубокой встроенности в историю. Своим наблюдением и намерением включить эти детские кадры в свой фильм я с радостью поделилась тогда с Крисом. Но при этом видеоматериала на немецком языке прибавлялось, а поиски переводчика были, по-прежнему, безуспешны. А между тем, время, не останавливаясь, продолжало форматировать замысел...

Случился Майдан... К России присоединился Крым... На Украине начались военные действия... Мир больше не будет таким, как прежде – это было очевидно. А тут еще мать Криса, моя лучшая подруга, остро ангажированная политическими событиями на Украине, откуда мы обе родом, – вдруг запрещает включать детское домашнее видео сына в мое полусамодельное кино...

- Я знаю, что могут сделать киношники с любой информацией, перевернув ее по-своему. Идет война – ты сейчас возьмешь и используешь этот материал для того, чтобы преподнести события...

Что-то в этом роде... Я была так потрясена, что плохо улавливала связь между словами – понимала только, что у фильма очередной паралич, связанный как-то с мировой политической катастрофой...

И снова потекло время... Теперь я все реже вспоминала о доме детства как идее своего фильма. Как вдруг... Да, да, случилось это магическое вдруг, которого так жаростно жаждет драматургия жизни!

«К тому времени, как на востоке Украины началась война, я давно уже жила в России. Признаюсь, я слушала о трагических событиях родной земли – и не могла услышать. Наверное, думала, что меня там больше нет.. Дом наш был пуст. Родители, слава Богу, умерли раньше. Пожалуй, это единственный случай, когда о смерти родителей можно было думать с облегчением. Ум регистрировал масштаб бедствия, а сердце было точно в коме и никак не отзывалось на разруху родного Дебальцево. Я ничего не могла сделать с собой – и беда на Украине оставалась для меня тем, что случается с другими. И так длилось до тех пор, пока не докатилась одна весточка: снаряд влетел через окно в родительскую спальню. Теперь я знала: у меня на Родине война».



*Родительский дом. Дебальцево, 2014-й
(из личного архива А. Тугаревой)*

Этот монолог прозвучит в фильме еще через 5 лет. Когда в Омске найдется переводчица... Когда гневный запрет моей подруги подспудно приведет меня к мысли, что действительно эта сегодняшняя война может иметь самую непосредственную связь с моим сюжетом – конечно, не предполагая вообще никакой пропаганды, кроме защиты детства... Когда Крис достигнет совершеннолетия, и я смогу спросить его личного согласия на использование видеоматериалов в своем фильме... Когда найдется звукорежиссер, который подключит к фильму не только свой профессиональный опыт, но и сердце, и бесконечную ответственность порядочного человека. Этим человеком оказался Сергей Харченко, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ, без которого не вижу, когда можно было бы поставить последний титр в картине: «Санкт-Петербург 2020 г.». Так, 10 лет спустя, оформился замысел фильма, который теперь с полным правом я могла назвать «Дом детства моего»...

PS: И, отвечая поздним умом на опасения моей подруги, мне хочется приложить к делу письмо одной зрительницы, пришедшей на премьерный показ фильма:

«Анна, здравствуйте! Разрешите поблагодарить вас за ваш фильм, за его актуальность, за вашу аполитичность, за вашу жизненную позицию быть не «против» кого-либо и чего-либо, а быть «за»! Ваше быть «за» детство без войны в любой стране – это СВЕТ, это то, что объединяет души людей вне времени и пространства! Люди устали от многовекового

«против», от войн и междоусобиц, от всех этих перекосов: от полного забвения и беспамятства до безудержного пафоса. Все намного проще, но глубже... Как в вашем фильме... Как важно для человека любой национальности и вероисповедания иметь возможность вернуться в дом, где живёт счастье»...

12 октября 2020 г.

А. В. Зубарева

«ВЕЧНЫЙ ПОИСК БАЛАНСА...»: ПРОБЛЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КИНОПРАКТИКЕ

Много лет назад, когда я брала в музее «Ленфильма» материалы, необходимые для работы, пожилая сотрудница поинтересовалась: «Кто вы по профессии?» Я ответила: «Редактор». «Редактор – это не профессия, а должность», – сухо поправила меня опытная музейщица... И, конечно, была права. Я промолчала, но сейчас, спустя годы, я, кажется, знаю, **что** могла бы на это возразить: редактор – это, всё-таки, профессия. В кино – основополагающая, а потому весьма сложная, которую совершенствуют всю жизнь.

Впрочем, ещё совсем недавно вопрос – нужен ли редактор в современном кино и телепроизводстве – в профессиональном сообществе обсуждали достаточно часто. В 90-е ремесло редактора посчитали «пережитком прошлого», в связи с чем образовался кадровый провал, последствия которого и сейчас влияют на нас. «Старая гвардия» постепенно уходила на пенсию, новую ещё предстояло «воспитать». Но вырастить профессионального редактора в отрыве от практики нереально, а с ней как раз и были проблемы: кино снималось крайне мало. Довольно быстро пришло осознание, что проекты без редактора возможны, но куда как лучше, чтобы он был. Сегодня все – большие ли, малые студии – имеют или стараются заполучить профессионального редактора для собственного же блага. Хороший редактор сегодня ценится так же дорого, как талантливый режиссёр, сценарист или художник. Найти же сценаристу «своего» редактора – это большая профессиональная удача, обещание успешной творческой судьбы.

Опираясь на свой опыт, могу с уверенностью сказать, что редактор в кино- и телепроизводстве будет востребован всегда, и ставить вопрос о его целесообразности бессмысленно. Уже хотя бы по тому, что творить и

редактировать, с точки зрения современной когнитивной науки – это разные функции мозга. Согласно последним исследованиям, наше мышление «стоит» на трёх китах: Дефолт-система мозга (отвечающая за творчество), Центральная исполнительская сеть (отвечающая за познание и исследования) и Сеть выявления значимости (внутренний критик и редактор). Так уж мы устроены, что Исследователь и Критик могут включаться и работать вместе, но ни один из них не может работать одновременно с Творцом. А значит, любому автору, который собрал материал, а затем написал сценарий, требуется значительное время, чтобы непредвзято и со стороны взглянуть на «дело рук своих». Желательно месяц, а лучше два. Именно такие советы и дают начинающим сценаристам: приступать к редактуре своего сценария, дав ему хорошенько «отлежаться». Но вот где взять это время, учитывая, что в современном кино и телевидении время – это кровные деньги продюсера? Вот тут-то и необходим редактор: это и «свежая голова», и взгляд «со сторонень» человека, свободного от влияния материала, но при этом весьма заинтересованного в его успехе.

В моём представлении, редактор – многорукий Шива. В идеале – он знает то же, что и сценарист, и режиссёр, но немного больше. Он разбирается в музыке, живописи и монтаже ничуть не меньше, чем спецы. Он может «оптимизировать» (без ущерба для результата) авторский текст так, чтобы производство смогло спокойно выдохнуть и дать «добро» на съёмку. Он, в конце концов, тот, кто занимает позицию «над схваткой» и может видеть все перекосы и деформации такого сложного архитектурного строения как сценарий или фильм. (Как знать, возможно, профессия шоураннера, которая постепенно приходит в нашу реальность, пополнится, в первую очередь, представителями редакторского цеха? В конце концов, писать, редактировать и брать на себя часть продюсерских задач входит в рутинные обязанности современного редактора. Но время покажет).

Нюанс этой профессии ещё и в том, что редактор должен быть коммуникатором «восьмидесятого уровня». И вот на этом хочется остановиться подробнее.

Мы все видим, что кино и телевидение «болеет» теми же болезнями, что и современное общество в целом. Достаточно взглянуть на социальные сети, где словесная агрессия, запелляционность, неуважение к чужому мнению, а порой и откровенное хамство стали обыденностью. Взаимоотношения «сценарист – редактор» не стали исключением, и на сегодняшний день качество этих взаимоотношений оставляет желать лучшего.

В закрытых (и открытых тоже) сообществах сценаристов то и дело обсуждают неуважительное отношение к авторам со стороны тех, от кого

они целиком и полностью зависят. Но даже в тех случаях, когда проект дозрел до первого съёмочного дня, именно имя сценариста зачастую «забывают» написать на памятной тарелочке, которую разбивают на удачу о штатив камеры. А ведь именно сценарий – повод собрать всех этих людей на площадке...

Конечно, когда редактор разбирает по косточкам твоё произведение, твоё «детище» и присылает вагон правки – для любого сценариста это всегда болезненно. Но вопрос в том, в какой форме это делается.

Давно канули в вечность времена, когда, по воспоминаниям одного пожилого сценариста, на студии «редакторы ждали автора с карандашом и резинкой, поили чаем, бывали неторопливы и очень осторожны с текстом». Сейчас авторам и редакторам не до совместных чаепитий. Случается, что они и лично-то незнакомы: их профессиональное общение исключительно виртуально. Но отменяет ли это элементарные приличия и правила хорошего тона?

У нынешних редакторов нет времени «надувать чужие паруса» и думать о чувствах сценариста. Нередко редактор старается как будто уличить автора, «всё разнести», а не стимулировать его к работе. Не желает искать такие слова, чтобы содержание замечаний другой стороной воспринималось психологически легко. Безапелляционный тон, вкусовщина, оценочные суждения, резкости – вот, увы, приметные черты современного редактора. Тут нужно оговориться: далеко не всех, конечно, но многих. А ведь редактор обязан не только находить ошибки, но и отмечать удачу, и, конечно же, предлагать решения как «починить» сценарий.

Я лично знаю довольно известного в определённых кругах редактора, которая в своих соцсетях обсуждала «перль» вверенных ей авторов (не называя их имён, к счастью): высмеивая ошибки, она сдабривала всё это обсценной лексикой... Это, конечно, вопиющий случай. Видимо, в условиях рынка, когда многие из «творцов» изо всех сил держатся за работу, когда любой кризис может повергнуть человека творческой профессии на дно жизни, заставить его отказаться от своей профессии ради того, чтобы просто выжить, вот такой вот «редактор» чувствует себя «царём горы».

Встречается и другой перекосяк: есть редакторы, которые нарушают свой функционал и пытаются писать за автора, авторитарно диктуя свои мысли и подгоняя сценарий под собственные вкусовые пристрастия. В итоге, сценарист послушно кивает и пишет, по сути, чужой текст. Либо (если у сценариста есть «имя» и фильмография) отказывается, и тогда возникает конфликт, за которым следуют другие проблемы – с передачей прав на сценарий и так далее.

Со своей стороны, редакторы сетуют на низкое качество сценариев. Действительно, сейчас в профессию сценариста пришло очень много людей. Ни для кого не секрет, что нынче сценарии пишут бывшие оперативники, адвокаты (кстати, некоторые из них «выписались» в профессиональных авторов) и просто люди, прошедшие курсы и разнообразные школы, коих в наше время пруд пруди. Хорошо это или плохо – тема для другой статьи. Зачастую у загруженного материалом редактора нет ни времени, ни сил учить профессии сценариста «с колёс». И тут тоже необходимо профессиональное чутье – вовремя распознать потенциал автора, увидеть у него «корону на голове» (как показывает опыт – это группа авторов, которые с трудом выносят даже минимальную критику), словом, спрогнозировать развитие отношений, которое определённо заведёт в тупик... Это сложная, кропотливая и психологически затратная работа, но без неё никуда.

Недавно в соцсетях появилось письмо от редактора одного из телеканалов. Это была информация, предназначенная для служебного пользования. Но поскольку письмо было открыто опубликовано, не называя имён, хочу привести часть его содержания. (Отмечу также, что в письме речь идёт о взаимоотношениях редактора с режиссёрами. Но и применительно к работе с авторами эти замечания справедливы).

«Рекомендации по работе Редакторского отдела.

Уважаемые коллеги!

Читая комментарии редакторов нашего канала и общаясь с производителями, я обратила внимание на то, что довольно часто эти замечания выходят за рамки редакторского разбора и затрагивают зоны ответственности режиссёра, продюсера, художника, режиссера монтажа и других специалистов.

Тональность этих замечаний оставляет желать лучшего, как правило, указания даются в директивной форме.

Перед вами стоит сложнейшая задача, вы работаете с людьми творческими и вам приходится указывать им на ошибки. Это требует большого такта от редактора и должно решаться максимально корректно, иногда на основе компромисса.

«Мне кажется» «хотелось бы обратить внимание на»... – вот такая интонация была бы более подходящей (...)

Давайте исключим вкусовщину и мелкие придирки.

(...) По-моему, хороший редактор не вносит в текст отсебятины, по принципу – не знаю почему, но так будет лучше. Ваша задача – устранить смысловые и фактологические ошибки, нестыковки в тексте, а художественная часть – это вопрос к автору и режиссёру.

Давайте избавляться от ощущения, что редактор канала – учитель в школе для умственно-отсталых...»

Стоит ли говорить, что это письмо вызвало немалый резонанс среди сценаристов. Кто-то даже назвал его «революционным».

В заключение хочется сказать, что человек, пожелавший связать свою жизнь с редактурой, должен не только получить базовое профессиональное образование, желательно киноведа, театроведа или филолога. Но и сам пройти этот путь – попробовать написать и продать собственный сценарий или книгу. Возможно, не один сценарий и не одну книгу. Неустанно работать «в поле» (в теле- и кинопроизводстве), ведь только так можно обрести бесценный опыт. А также «прокачивать», как сейчас говорят, коммуникативные навыки. Сейчас, к счастью, нам доступен и зарубежный опыт. В частности, New York Film Academy, где с «киношкольной» скамьи всех студентов всерьёз учат алгоритму «правильной критики», которая не ранит автора, а даёт ему крылья.

Словом, редактор должен учиться всю свою жизнь. И всегда помнить, что его удел – это вечный поиск баланса в отношениях со съёмочной группой и, в первую очередь с автором, со сценария которого всё начинается.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Баскакова Марина Николаевна – редактор киностудии «Ленфильм». Куратор программ Фестиваля Авангардного кино «Арсенал» (г. Рига). Организатор и художественный руководитель Международных Форумов Компьютерного Искусства «Третья Реальность».



Гладкая Дарья Васильевна – студентка Санкт-Петербургского государственного института культуры (кафедра музеологии и культурного наследия).



Данина Надежда Викторовна – режиссер документальных и научно-популярных фильмов (киностудии «Леннаучфильм» и «Лендок»). Старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного института культуры.



Еременко Евгений Дмитриевич – кандидат культурологии, редактор, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.



Ермилова Нонна Борисовна – киносценарист, художник, член Союза кинематографистов России, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области.



Зубарева Анна Владимировна – редактор кино и телевидения, сценарист.



Макаров Николай Витальевич – режиссер, сценарист, продюсер. Призер и участник многих российских и международных

кинофестивалей. Доцент кафедры режиссуры Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. Мастер курса кинорежиссуры Высшей школы режиссёров и сценаристов (ВШРиС) при «Ленфильме».



Некрасова Елена Сергеевна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории Российского Государственного института сценических искусств.



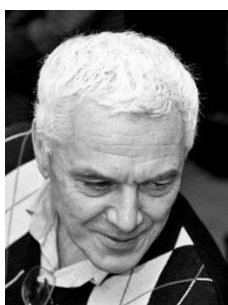
Тугарева Анна Альбертовна – актриса, кинодраматург, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.



Цыкунова Софья Александровна – студентка Санкт-Петербургского государственного института культуры (кафедра музеологии и культурного наследия).



Шевченко-Рослякова Алина Константиновна – киновед, аспирант кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, постоянный автор в журнале «Сеанс».



Шуйский Юрий Аронович – киновед, преподаватель истории кино. Член Российского творческого Союза работников культуры. Программный директор российских и международных кинофестивалей. Руководитель кинопрограмм Польского института в Санкт-Петербурге. Член Центрального совета Федерации Киноклубов России.

Научное издание

РЕДАКТИРОВАНИЕ И РЕДАКТОР В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Сборник научных статей

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, фактов, названий, переводов и иных сведений, а также за соблюдение законодательства несут авторы публикуемых материалов.

Иллюстративный материал для данного издания, его отдельных разделов и статей взят из открытых источников в сети Интернет, если иное не указано в тексте.

Дизайн
Н. М. Кузнецов

Верстка и оригинал-макет
А. И. Климин

Подписано в печать 12.12.2020. Формат 60x84 1/16. Гарнитура Таймс.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Объем 7,5 усл. печ. л. Тираж 500 экз.
Заказ № 89

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фора-принт»
Россия, г. Санкт-Петербург, Васильевский остров, Средний пр., д.4