Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Редактор как феномен советской художественной культуры

Статья посвящена осмыслению образа советского редактора в отечественном искусстве (на примерах художественной литературы и кинематографа). Рассматриваются личные качества, которые способствовали вхождению человека в профессию («редакторский характер»), проводится хронологическое наблюдение «редакторской эволюции» - в издательском деле и кинопроизводстве – на протяжении всего советского периода и первых лет России 1990-х гг. Важный аспект, актуализировавшийся с начала 1920-х гг. – активное включение женщин в редакторскую деятельность. Характеристики редакторов разных советских периодов анализируются на примерах из прозы М. Булгакова, В. Шишкова, Л. Рахманова, А. Тобояка, В. Астафьева. Портреты советских киноредакторов рассмотрены в произведениях Ж. Гаузнер, Н. Богословского, В. Маканина, Д. Рубиной, М. Кураева. Представители редакторской профессии представлены также в фильмах А. Тарковского, В. Жереги, К. Шахназарова, А. Бенкендорфа. Прослеживаются два основных типа в художественном изображении редакторов и их деятельности: сатирический (в заостренной форме высмеивающий личные и профессиональные недостатки) и драматический (отражающий сложность редакторских характеров в их неразрывности с влиянием социума, исторический эпохи). В заключительной части статьи обозначены векторы профессиональных диффузий в кино-редакторском корпусе с окончанием советской эпохи и необходимостью адаптации к новым, постсоветским реалиям.

Ключевые слова: профессия редактора, образ редактора в литературе и кино, профессиональные качества редактора, гендерный аспект в изображении редактора, редактор и профессиональная этика, редакторская мемуаристика

Evgeniy D. Yermenko, Zoya V. Proshkova

Editor as a phenomenon of Soviet art culture

The article is devoted to understanding the image of the Soviet editor in Russian art (using examples of fiction and cinema). The author examines the personal qualities that contributed to the entry of a person into the profession («editorial character») and provides a chronological observation of the «editorial evolution» – in publishing and film production throughout the Soviet period and the first years of Russia in the 1990s. An important aspect that has been updated since the early 1920s is the active inclusion of women in editorial work. The characteristics of editors of different Soviet periods are analyzed using examples from the prose of M. Bulgakov, V. Shishkov, L. Rakhmanov, A. Tobolyak, V. Astafyev. Portraits of Soviet film editors are considered in the works of J. Gausner, N. Bogoslovsky, V. Makanin, D. Rubina and M. Kuraev. Representatives of the editorial profession are also represented in the films of A. Tarkovsky, V. Zheregy, K. Shakhnazarov and A. Benckendorf. There are two main types in the artistic depiction of editors and their activities: satirical (in a pointed form ridiculing personal and professional shortcomings) and dramatic (reflecting the complexity of editorial characters in their inseparability with the influence of society, historical era). In the final part of the article, the vectors of professional diffusions in the film-editing corps are outlined with the end of the Soviet era and the need to adapt to the new, post-Soviet realities.

Keywords: editor's profession, image editor in literature and cinema, professional qualities of the editor, gender aspect in the image of the editor, editor and professional ethics, editorial memoiristics

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-31-38

Образ редактора в отечественной литературе и кинематографе редко становился объектом художественного анализа. Рассмотрение данной профессии актуально, поскольку ведет к раскрытию ряда вопросов, связанных с историческими и культурными явлениями в СССР, обычно остающимися в тени. Фигура редактора традиционно ассоциируется с контролем, непререкаемым авторитетом, «давлением свыше». Действительно, редакторские полномочия в

литературе, кинематографе, массмедиа простираются очень широко. От его, редакторской оценки, зависит судьба многих, в первую очередь – острополемиических материалов. Но какова persona редактора, становящаяся объектом изучения его человеческих, интеллектуальных, должностных качеств?

Личные качества редакторов порой содержат взаимоисключающие характеристики: доброжелательность и нетерпимость, эрудиция

и малограмотность, пронизательность и близорукость.

Латинское слово «редактус» переводится как «приводящий в порядок». Именно «упорядочивание» – и столетия назад, и поныне – это доведенная до автоматизма, «рефлекторная» особенность настоящего редактора. Под этой функцией иногда подразумевается, в том числе, и «сглаживание углов и шероховатостей» (то, что имеет аналог в японской пословице «... торчащий гвоздь забивают»). Матерый газетчик из честертоновского рассказа «Лиловый парик» до такой степени поднатерел в своем труде («...автоматически, просто в силу привычки»), что его профессиональные действия постоянно отмечены острой писательской иронией: «...он взял... синий карандаш и заменил слово «сверхъестественный» на «чудесный», а «расстреляны на месте» на «подавлены»... [1, с. 136]. В русской дореволюционной литературе редакторская тема также нередко представлена в ироничном ключе. Кем, как не редактором вынужден выступить герой чеховского рассказа «Драма», не предвидевший, до какого иступления доведет его графоманский опус Мурашкиной?

Цивилизация СССР постепенно сформирует свой, специфический тип «красной редактуры» (по определению М. Веллера) [2]. Но если оставить в стороне политическую и идеологическую составляющие, то отрицательные черты деятельности редакторов – и до, и после революции – не имеют существенных различий. Основная претензия к недальновидным редакторам со стороны авторов – отсутствие такта, а точнее сказать, чутья к новаторским изысканиям писателей (драматургов, киносценаристов). Поэтому остаются актуальными слова В. Вересаева из его очерка «О литературных редакторах»: «... Самый уничтожающий отзыв критика – это лишь единичный голос среди других голосов и сам по себе совсем не страшен для сколько-нибудь обстрелянного писателя. Но когда этот единичный голос становится единственным голосом, когда ему дается власть отрезать писателя от читателя, то это страшно...» [3]. Редакторская профессия (а в большинстве случаев – должность) неизменно предполагала зависимость от партийной и бюрократической вертикали, умение найти свое место в чиновной пирамиде. Отсюда и характеристики редакторов, в которых нередко замечены признаки приспособленчества. Так в советском романе Ж. Гаузнера «Конец фильма», характеристика киноредактора, искренне брошенная коллегой, звучит обличающе: «...он честный, хороший коммунист, но ему всегда надо на кого-то опираться. Опасная порода...» [4, с. 99].

Имея много сходств с представителями данной профессии дореволюционного периода, «редактор нового типа» раскрылся и в новых качествах, степенях возможностей и ограничений. Исторический аспект, который необходимо сразу отметить – гендерный, ставший заметным буквально в первом советском десятилетии. К редакторскому делу активно подключаются женщины. Более того: именно «редактора в юбках» часто оказываются объектом сатиры в литературе и кино СССР (это, безусловно, не отменяет факта, что и среди редакторов-мужчин встречаются самодуры, приспособленцы, карьеристы и т. п.). Сатирические образы женщин-редакторов, сотрудниц газет и издательств, в литературе прослеживаются на протяжении всей советской эпохи. С 1930-х гг. тематический круг расширится за счет активного внедрения радиосети, а далее – в послевоенные годы – и телевидения.

Атмосфера издательств и редакторско-писательских отношений в годы становления советской власти, раскрывается Михаилом Булгаковым, одним из первопроходцев в данной теме. Яркий пример его ранней прозы – «Записки на манжетах» (1923), посвященные автором «... плавающим, путешествующим и страдающим писателям русским» [5]. Творческая рефлексия автора неразрывна с тяготами послереволюционного быта. А едва ли не первостепенная среди них связана со страхом голода, постоянными мыслями интеллигента о еде: все это на фоне интриг и скандалов, сопровождавших борьбу за допуск к «государственной кормушке» среди многочисленных литературных объединений и издательств начала 1920-х гг.

В рассказе Вячеслава Шишкова «Редактор» (1926) мы видим один из ранних примеров «женщины освобожденного труда», на примере сотрудницы уездного издательства: «...редактор замечательный, и в виде исключения, женского пола, притом – высокого ума. Она совершенно молодая и со стороны внешней формы – очень стройная, сюжет развернут вполне, фабула тоже обработана. Нецензурно выражаться воспрещает...» [6, с. 61]. Дама постоянно помнит о своих обязанностях, возложенных властью («...я, знаете, человек подначальный, должна стоять на страже. Я человек партийный...»). Замечания, которые она высказывает автору сатирического рассказа на бытовую тему, озвучиваются в духе времени (всплывает и подозрение в «кулацкой идеологии»). Эстетика рассказа Шишкова во многом переключается с литературной манерой его современников, таких как М. Булгаков, А. Платонов, и особенно, М. Зощенко. Тем не менее, именно данное произведение можно

считать исходным в изображении сатирических образов «дам из редакции» (вплоть до времен перестройки 1980-х гг.).

Один из самых запоминающихся, остро-сатирических примеров такого рода представлен в «Печальном детективе» (1982–1985) Виктора Астафьева. Октябрина Перфильевна Сыровкасова, редактор областного издательства из города Вейска, олицетворяет тот путь «дамы на редакторском посту», который, по оценке писателя, сопряжен со всеми плюсами и минусами образа советской женщины в целом. «...Одета Сыровкасова в удобную одежду – этакую современную бабью спец-овку: черную водолазку – не надо часто стирать, джинсовый сарафан поверху – не надо гладить...» [7, с. 27]. Не менее беспощаден автор и в отображении ее профессиональных и человеческих качеств. Хамоватая, неряшливая, забывающая содержание рукописи, которую принес на рецензирование начинающий писатель (милиционер в отставке), роющаяся в машинописных листах, «...как в капустных отбросах». Увидев свою рукопись, главный герой – взглядом бывшего оперативника – заметил, что «...и чайник на нее ставили, и кошка на ней сидела, кто-то пролил на папку чай...» [7, с. 26]. Рост социальной апатии, разочарования в советской идеологии – всем этим признакам грядущего краха во многом способствовала «власть сыровкасовых».

В годы «перестройки» второй половины 1980-х гг. – теперь уже на примере кинематографа – появился еще один запоминающийся редакторский портрет в фильме «Диссидент» (1989, «Молдова-фильм», реж. В. Жереги). Маргарита Терехова, «звездный» период творчества которой был уже позади, мастерски создает небольшую, но запоминающуюся роль дамы «пост-балзаковского возраста»: яркой, энергичной (хотя и скрывающей накопленную усталость), несколько растерявшейся в условиях «гласности и ускорения», но хватки не теряющей. «Все как-то у вас мрачно... безысходно, – говорит она за сигаретой у себя в кабинете очередному автору. И, видя смущение гостя, выдает поощрение: – Но талантливо!...». Как и у многих предшествующих «редакторинь» советского искусства, в этом образе сгущен мотив женской неустроенности, возрастного дисбаланса, «когда молодость уже давно закончилась, а старость еще и не думала начаться». На фоне портретов Довлатова и Горбачева она вульгарно флиртует с растерянным «гостем», двусмысленны ее позы и речь. Все это продолжается до тех пор, пока ассистентка не прервет начальницу словами «...в шестнадцать тридцать партком, не забудьте».

Данная сцена перекликается с эпизодом из «Курьера» (1987, реж. К. Шахназаров), одного из эмблематических фильмов «перестройки». Еще один редактор (А. Панкратов-Черный) – на этот раз научно-популярного журнала «Вопросы познания» – это такой же «вспугнутый», пытающийся идти в ногу со временем чиновник, чей характер абсолютно не соответствует духу столь серьезного, академичного журнала. И долгий, бессмысленный разговор, возникший из-за свалившегося со шкафа дырокола, символизирует бессмыслицу многих учреждений поздней советской системы. Аналогичная по абсурду редакционная атмосфера представлена и в знаковой грузинской ленте, «Голубые горы, или Неправдоподобная история» (1984, реж. Э. Шенгелая).

На фоне череды сатирических «редакторских зарисовок» неизгладимое, драматическое впечатление производит сцена из «Зеркала» (1974) А. Тарковского. Мать экранного повествователя – корректор в издательстве сталинских времен, когда книжная опечатка могла быть расценена как акт вредительства, идеологической провокации [8; 9]. Опасаясь роковой ошибки, героиня (также в исполнении М. Тереховой) устремляется в типографию, чтобы еще раз проверить «сомнительное место» в печатающейся книге. Тревога оказывается ложной, но пережитой страх многое подчеркивает, как в человеке, так и в состоянии общества.

Эпизод из «Зеркала» не исключает целого ряда реальных издательских ошибок, приводивших к увольнениям и арестам «ротозеев», рисковавших быть обвиненными в идеологическом преступлении. Память об этих временах является одной из сюжетных линий в фильме «Работа над ошибками» (1988, реж. экранизация одноименной повести Ю. Полякова). Эпизодический, но запоминающийся персонаж-редактор (отсутствующий в повести) является «живым связующим звеном» между поколением первых пятилеток и их правнуками – «детьми перестройки». Это опытный, умудренный работник издательства, консультирующий протагониста-филолога, разыскивающего творческое наследие незаслуженно забытого советского писателя 1930-х гг.

Позитивный образ советского редактора и его деятельности отмечен в ряде литературных произведений 1930–1970-х гг. Открывают эту галерею специфические представители профессии: радиоредакторы. Значительно опережая телевидение по хронологии внедрения и охвату аудитории, радио становится одним из ведущих массмедиа в СССР (не случайно и новость 22 июня 1941 г. большинство наших со-

граждан именно слышали, а не прочитало о ней в газетах).

Радиоредактор, таким образом, на протяжении десятилетий символизирует близкое общение с аудиторией, повышенную оперативность в подаче информации. Героиня рассказа Леонида Рахманова «Замужний редактор» (1934) – работает с материалами радиостудии в одном из северных городов СССР [11]. Это вдумчивая, рассудительная женщина, творчески подходящая к своей работе. Ее муж – диктор этой же студии – «интересный мужчина», но абсолютно поверхностный в оценке труда супруги. Профессиональный и личностный конфликты в этом рассказе взаимосвязаны. Мотивы подобного «служебно-бытового» конфликта заметны и в фильме «Долгая дорога к себе» (1983, киностудия «Ленфильм», реж. Н. Троценко), героиня которого – уникальная художница, чей творческий мир недоступен душе обывателя-мужа.

Действие другого произведения, повествующего о жизни и труде советского радио-редактора, разворачивается уже в более позднюю эпоху (начало 1970-х гг.). Речь идет о романе Анатолия Тоболяка «История одной любви» (1974, экранизирован под названием «Только вдвоем» на Свердловской киностудии в 1976 г., реж. Г. Кузнецов). Персонаж-рассказчик повествует о событиях, произошедших в радио-редакции очередного отдаленного города на северо-востоке СССР [12]. Именно в эту редакцию устраиваются на работу юные молодожены-москвичи. Совершенно наивно и открыто излагают они свои прогрессивные суждения, довольно быстро вступая в конфликт с отдельными «замшелыми» представителями из числа местной прессы. За «джинсовое» поколение вступает главный редактор, от лица которого ведется рассказ. Характерной чертой романа А. Тоболяка становится попытка позитивно и в то же время убедительно, достоверно показать «юность семидесятых» (не случайно, что и первая публикация этого произведения была осуществлена в «Юности» – культовом журнале той поры).

Анализируя образы советских редакторов, нельзя обойти вниманием и такую профессию, как редактор в кино.

Советский кинематограф не создал большого количества фильмов, посвященных «экранной кухне», закулисы фильмопроизводства. Тем не менее, есть выдающиеся произведения такого рода, ставшее не только отечественной, но и мировой классикой: «Начало» (1970) Глеба Панфилова. Есть и другие советские примеры «кино о кино», часть которых забыта или неизвестна широкому зрителю: «Всем спасибо!» (1981, реж. И. Селезнева), «Голос» (1982, реж. И. Авербах),

«Путь к себе» (1986, реж. И. Селезнева), «Стечение обстоятельств» (1987, реж. В. Бейнерте). Персонафицированный образ редактора в них отсутствует. Но общее настроение коллективного труда кинематографистов перекликается с тем вкладом, который привносит в создание фильма редактор – «первый зритель, критик и соавтор ленты». А вот поздняя советская литература оставила ряд примеров редакторской профессии в кино.

Образы киноредакторов в литературе тяготеют к двум типам. Первый из них – юмористическо-сатирический. Характерный пример – «повесть-гипербола» Никиты Богословского «Интересное кино», в которой редакторы предстают в традициях Зощенко, Шишкова, но, в особенности, Ильфа и Петрова. Автор перефразирует фамилии персонажей, среди которых и «главный редактор объединения Родион Раскольников» [12, с. 32]. Более детальные образы киноредакторов представлены в повести Дины Рубиной «Камера наезжает!» [13]. Это произведение – не только взгляд на мир советского кино, но и осмысление бытия нашей страны последних «застойных» лет.

История лирической героини, начинающей сценаристики из Ташкента, во многом перекликается с реальными событиями жизни Дины Рубиной. Автор, как правило, нелицеприятно отзывается о деятельности редактора, имея, впрочем, на это личные основания. Это подтверждено как опытом сценариста («...редактор фильма, в свое время изгадивший сценарий, а теперь вставляющий идиотские замечания...» [13, с. 7], так и литератора («...Повесть была напечатана... предварительно пройдя санобработку у двух редакторов, что не прибавило ей художественных достоинств, наоборот – придало повести необходимый послетифозный вид...» [13, с. 13–14]).

Но, помимо безвестных «вредителей»-редакторов, в повести присутствует и рельефный, более развернутый образ Фани Моисеевны: многоопытного, проницательного студийного редактора. Конечно, «Фаня», «баба тертая», прекрасно представляющая изнанку как кинематографической, так и всей советской системы, вынуждена «играть по правилам». Тем не менее, именно этот персонаж – достаточно точно и ярко, чуть карикатурно, воплощает внешность, речь, пластику, а самое главное – характер многих советских редакторов: «... Фанька своя. Она хочет, как лучше». После того, как героиня-рассказчица завершает работу над сценарием, ей сообщают, что теперь рукопись «можно показывать Фаньке». Редактор «...оказалась величественной красавицей лет семидесяти с выпукло-перламутровыми циничными

глазами», «говорила она хриплым баритоном и курила ментоловые сигареты...» [13, с. 31].

Фаня Моисеевна дает автору ценные советы, главным образом связанные с тем, как уберечься от будущих придирок со стороны Минкульта и Госкино. Поскольку действие повести разворачивается на киностудии «Узбекфильм», предлагаемые редактором поправки связаны, в том числе, и с национальными вопросами. И во многом направлены именно на их «сглаживание»: «...весь преступный мир мы поделим пополам: на узбеков и русских. Дадим одного еврея: подпольного цеховика, сочините смешной диалог для его допроса...» [13, с. 37]. Вымороченность предписаний кинематографической бюрократии, мятарства сценаристики в стремлении обойти цензурные рогатки, наконец – финансовые махинации, во многом неразрывные с «неофициальной» стороной отношений в кинематографической среде – все это ввергает главную героиню в состояние, близкое к «астеническому синдрому». Юмористика (преобладающая, например, у Никиты Богословского), в произведении Дины Рубиной трансформируется в острый социальный сарказм.

Рассмотрение драматического образа редактора в кино следует начать с примера, когда персонаж выступает кино-консультантом (а историческое, искусствоведческое, техническое и прочее консультирование является одной из дополнительных редакторских функций). В данном случае «редактором»-консультантом выступает герой рассказа Ю. Нагибина «Срочно требуются седые человеческие волосы» (1968, экранизирован под названием «Поздняя встреча» на Свердловской киностудии в 1978 г., реж. В. Шредель). Гущин, центральный персонаж, работает инженером-катапультистом (специалистом по катапультированию летчиков из летательных аппаратов). Именно благодаря этой редкой специальности Гущина периодически приглашают на «Ленфильм» для уточнения вопросов, связанных со съемкой «авиационных» лент. Но очередная встреча с миром кино вовлечет героя в драматическую ситуацию, обернувшуюся поздней любовью и необходимостью выбора между новой, «идеальной» женщиной и «старой, нелюбимой» женой [14].

Если герой Нагибина – «консультант со стороны», то в романе Жанны Гаузер «Конец фильма» все основные персонажи – кинематографисты. Действие разворачивается в середине 1950-х гг., главные герои – московские кинодокументалисты. Автор – писательница, переводчик, известна и как сценарист короткометражного фильма «Тетка с фиалками» (вошедшего в киноальманах «Юность»). Дочь писательницы Веры

Инбер Ж. Гаузер с раннего детства много времени проводила в Европе. В частности, во Франции, и ее детские впечатления были отражены в повести «Париж – веселый город» (1934). Однако основная часть прозы автора посвящена людям советской страны. Роман «Конец фильма» становится итоговым произведением писательницы, творческий потенциал которой, очевидно, не был исчерпан.

Кинодокументалистика – тема, крайне редко освещавшаяся в советской художественной литературе. Несмотря на то, что язык и слог в произведении достаточно типичны для «официальной» советской литературы (особенно времен «Кавалера Золотой Звезды»), книга содержит важный историкоискусствоведческий материал. Мы наблюдаем процесс неигрового кинопроизводства в СССР (в том числе – работу киноредакторов, что особенно важно для материала данной статьи). На страницах романа – «переходный» период в жизни страны, т. е. 1955–1956 гг. (уже не сталинская, еще не хрущевская эпоха). Много внимания уделяется быту, окружению кинематографистов, в кругу которых немало и простых, далеких от экранного искусства советских тружеников. Отсюда и типичные речевые обороты действующих лиц в духе эпохи («...я не за тем сюда партией поставлен...», «...тракторист оглянулся, увидел, как лемехи врезались в землю, выворачивая, раскидывая жирные пласты, пронизанные цепкими корневищами буйных трав...»).

В книге речь идет о несуществующей в реальности московской киностудии «Наши дни» (близкий аналог ее – Центральная Студия Документальных Фильмов (ЦСДФ) в Москве). Но, с учетом того, что Ж. Гаузер последние годы жизни проживала в Ленинграде, уместно предположение и еще об одном прообразе «Наших дней»: это Ленинградская Студия Документальных Фильмов («Лендок»). В сложившихся к тому времени традициях социалистического реализма, перечень главных и второстепенных персонажей «Конца фильма» включает – за редким исключением – положительных, добросовестных, инициативных советских граждан, а также их детей, которые (в основном) прилежно воспроизводят жизненные паттерны родителей. Основные же действующие лица – съемочная группа фильма «Добрый человек» (посвященного съемкам документально-публицистической ленты о «реальном» советском гражданине, работающем автобусным билетером из грузинской глубинки).

В подобных сюжетах обычно протагонистом является крупный режиссер, маститый сценарист или «лицо с экрана» – актер (актриса). Но Ж. Гаузер в центр повествования помещает

юную девушку Киру, по стечению обстоятельств осваивающую работу помощника режиссера. Такая должность («воспитавшая», впрочем, немало будущих мэтров кинорежиссуры), представляется юной маникюрше, еще вчера грезившей о славе актрисы, совершенно неподъемным делом («...это канителью, утомительно, совсем не романтично и в знаменитости вряд ли попадешь...» [4, с. 105]. Тем не менее на протяжении повести характер Киры крепнет. В результате мы видим «рождение» профессионала, которого мечтает включить в съемочную группу любой постановщик. В ходе подготовительного, а затем и съемочного периода «Доброго человека» важную роль играет мнение редакторов. В повести их несколько, что и было обычной практикой киностудий. Умудренный, опытный главный редактор Оружейников – человек дела и его вклад в создание фильма существенен (при том, что именно в его адрес были сказаны слова о том, что ему «...всегда необходимо на кого-то опираться»). Антагонистом в повести является дама-редактор, Зоя Валентиновна, заместительница Оружейникова. Именно ее поступки приводят к серьезному конфликту. В него вовлечены мужчина – постановщик «Доброго человека» Мусатов – и две женщины: его жена Ирина и Кира, которую дама-редактор анонимно и бездоказательно обвиняет в связи с режиссером. Так, пренебрегая редакторским принципом – «приводить в порядок» – Зоя становится практически единственным отрицательным персонажем повести. Это весьма характерно для распространенной в СССР начала 1950-х гг. «бесконфликтности» в драматургии. И все же, несмотря на банальный мелодраматический сюжетный ход, повесть Ж. Гаузнер остается в жанровых пределах «производственной кинодрамы».

Важный, неоднозначный аспект деятельности советского киноредактора включен в сюжет романа Владимира Маканина «Портрет и вокруг» [15]. Действие снова разворачивается в кинематографической среде: на этот раз это «семидесятилетняя тусовка» сценаристов – некогда обучавшихся или получающих образование в стенах Сценарной Мастерской. В ее описании угадываются легендарные Высшие курсы сценаристов и режиссеров (ВКСР), выпускником которых был и сам В. Маканин.

Конфликтная пружина сюжета – вопрос профессиональной этики сценаристов и редакторов. Основная загадка, которую пытается раскрыть автор-рассказчик (дипломированный сценарист, подрабатывающий журналистом) – понять суть критериев, которыми руководствуется «сценарист-покровитель», в одних случаях помогающий «довести сценарий до кондиции»

бездумно, а в других – требующий от начинающего автора часть гонорара (в случае, если сценарий удастся сдать в производство).

Антагонист, содержащий в своей натуре эти качества – руководитель Сценарной Мастерской, бывший наставник повествователя. Павел Леонидович Старохатов, по прозвищу Граф – персонаж собирательный. Но Маканин, безусловно, вдохновлялся реальными прообразами, которыми богат советский кинематограф: среди них просматриваются фрагменты судеб режиссеров, сценаристов, писателей. В этом антигерое – то дарующем, то обирающем сценаристов – угадывается представитель крайне узкой творческой прослойки советских деятелей культуры и искусства. Кто-то из них – по собственной неосторожности или навету, мог оказаться в самом нижнем «ярусе» социальной пирамиды. Как некий кинорежиссер-заключенный, обсуждающий с приятелем «Ивана Грозного» в солженицынском «Иване Денисовиче». Но были и баловни судьбы, пригретые властью. Сами ставшие частью этой власти, стяжавшие успех, материальные привилегии. И, конечно, никогда не жаловавшиеся на отсутствие женского внимания. К числу последних относится и Старохатов, карьера которого имела взлеты и падения, прежде чем мэтр, уже в зрелом возрасте, не утвердился в созданных им Сценарных курсах.

Почему же, редактируя сценарии начинающих, Павел Леонидович то не просит ни гроша, то, ни с того, ни с сего, «влезает в соавторы»? Повествователь именует это качество словом хапнуть (определение, в последующие десятилетия ставшее никого не удивляющим свойством коррумпированного чиновничества).

Старохатов любит показать себя добрым барином, склонен к широким жестам. Но, как и большинство начальников, жестко авторитарен, нетерпим к тем, кто не вписывается в его систему (определение, лелеемое еще товарищем Бываловым из довоенной «Волги-Волги»). Крах, внезапный и правомерный, которым заканчивается ослепительная карьера Павла Леонидовича, во многом определяет служебные векторы некоторых советских «чиновников от культуры».

Вера, методист Сценарной Мастерской, усердно и неприметно работавшая со студентами – это «пешка на шахматной доске» Старохатова. Но именно эта, самая слабая фигура «партии», вступив в конфликт с начальником, добивается его смещения. Вера добивается внимания высшего чиновников, указав на аморальное, а точнее – неэтичное поведение мэтра в отношении «обираемых» им новичков-сценаристов.

Советский кинематограф, а вместе с ним и такая важная, статусная профессия как киноредактор, были сметены радикальными переменами начала 1990-х гг. Прессинг, которому подверглись редакторы, во многом провоцировался «творцами», долгое время не допускавшими к возжеланным проектам, и, соответственно, не получавшим финансирование постановок («... те, кто был в отстойнике – те и кричали громче всех после V съезда кинематографистов»). Отказ от редакторских услуг, упразднение самого редакторского корпуса – одна из главных причин обрушения эстетического и культурного уровня отечественного кино. В художественной литературе и на экране той поры уже практически не встречаются персонажи-редакторы. Последним из них была, пожалуй, экзальтированно-вульгарная дама в блистательном исполнении М. Тереховой из фильма «Диссидент». Литературные произведения о кухне кино – теперь уже новых, постсоветских времен – апеллируют ко многим профессиям экранного искусства. Роман «Интервью» Марины Белкиной [16], «Про улиток» [17] Нонны Ермиловой – интересные, атмосферные произведения, показывающие какие мытарства, «обреченный бег по кругу», совершают отчаянные представители экрана в девяностых годах. Тут снова режиссеры, сценаристы, даже художники-мультипликаторы. Но фигура истинного редактора среди них уже отсутствует.

Постсоветский киноредактор обретает, во многих отношениях, «свободу» (увы, в первую очередь – от своего непосредственного труда). И тогда представители редакторского сообщества – часто впервые – находят себя в художественном творчестве, над которым десятилетиями им предписывалось заносить грозный «этический, эстетический и политический скальпель».

Так, редакторы «Ленфильма» сами обращаются к сценарной работе, что, как правило, было большой редкостью вплоть до «перестройки». Но примеры очевидны: Наталья Милашкина пишет киносценарий «Горшок» (1987) [18], а позже – до сих пор не опубликованный, глубокий, автобиографический роман «Цегезунт, целбен, цуланги ерн».

Ветераны редактуры «Мосфильма» – Элла Корсунская и Людмила Голубкина – уже в начале XXI в. – выпускают книги воспоминаний. Авторы делятся не только профессиональным опытом, но и вовлекают читателя в круг интеллигенции, простирающийся далеко за пределы кинематографа [19; 20]. Пожалуй, дальше и последовательнее остальных коллег по редакторскому цеху рискнул отправиться в

«творческое плавание» Михаил Кураев. Еще в середине 1980-х гг. он оставляет редакторский пост, которому отдал на «Ленфильме» около двадцати лет. Впоследствии М. Кураев станет видным отечественным кинодраматургом: «... Редакторская братия с жреческими лицами, счастливо оставаться!..» [21, с. 493]. Эти слова стали для автора судьбоносными.

В наши дни, спустя три десятилетия после исчезновения советского кинематографа, работа киноредактора не теряет актуальности. Более того: современное состояние экранного искусства России постоянно заставляет убеждаться в необходимости редакторского участия на всех этапах кинопроизводства: начиная с выбора сценарного материала и заканчивая пиар-презентацией лент, выходящих в прокат. Анализ редакторского образа, его профессиональных особенностей и личностных качеств в художественной литературе и кинематографе – это попытка отразить важность данной профессии во всей противоречивой неразрывности ее функций.

Список литературы

1. Честертон Г. К. Лиловый парик // Честертон Г. К. Рассказы. М.: Правда, 1981. С. 133–150.
2. Веллер М. И. Красный редактор // Веллер М. И. Песнь торжествующего плебей: литературно-художественное издание. М.: АСТ, 2007. С. 145–181.
3. Вересаев В. О художественных редакторах. URL: <http://editorium.ru/1130/> (дата обращения: 10.04.2021).
4. Гаузнер Ж. В. Конец фильма: роман. Л.: Лениздат, 1964. 310 с.
5. Булгаков М. А. Записки на манжетах // Булгаков М. А. Записки покойника: театрал. роман / сост. В. И. Лосева. М.: АСТ, Вече, 1999. С. 126–160.
6. Шишков В. Я. Редактор // Русская советская сатирико-юмористическая проза. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та. С. 60–63.
7. Астафьев В. П. Печальный детектив // Астафьев В. П. Печальный детектив. Зрячий посох: роман и повесть. М.: Профиздат, 1991. С. 23–141.
8. Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор: Сталин смортит кино. М.: Конфедерация союзов кинематографистов, 1992. 128 с.
9. Блюм А. В. От неолита до Главлита: достопамятные и знаменательные эпизоды из истории российской цензуры от Петра Великого до наших дней. Санкт-Петербург: ОАО «Искусство России»; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. 272 с.
10. Тобояк А. История одной любви // Юность: избр. М.: Правда, 1980. Т. 2. С. 139–286.
11. Рахманов Л. Замужний редактор // Рахманов Л. Чет-нечет: повести, рассказы, пьесы, воспоминания. Л.: Совет. писатель, 1988. С. 256–266.
12. Богословский Н. В. Интересное кино: повесть-гипербола. М.: ВТПО «Киноцентр», 1990. 206 с.

13. Рубина Д. И. Камера наезжает!.. // Рубина Д. И. Камера наезжает!..: повесть и рассказы. М.: Эксмо, 2010. С. 5–147.
14. Нагибин Ю. М. Срочно требуются седые человеческие волосы // Нагибин Ю. М. Чужое сердце. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 295–328.
15. Маканин В. С. Портрет и вокруг. М.: Эксмо, 2009. 352 с.
16. Белкина М. Интервью: роман. СПб.: Борея Арт, 2011. 214 с.
17. Ермилова Н. Б. Об улитках (производственно-приключенческая повесть) // Ермилова Н. Б. Воздушный корабль: повести и рассказы. СПб.: Геликон Плюс, 2004. С. 5–222.
18. Милашкина Н. А. Горшок // Начало: сб. киносценариев / ред. Н. Винокуров, предисл.: Ф. Г. Гукасян, Ю. Н. Клепиков. Л.: Искусство, 1987. С. 436–447.
19. Корсунская Э. А. Книга для друзей. М.: Современ. экономика и право, 2012. 296 с.
20. Голубкина Л. В. Я медленно открыла эту дверь. М.: АСТ: CORPUS, 2019. 384 с.
21. Кураев М. Н. «Радость Победы», или Привет стучачу! // Кураев М. Н. Укрощение победителей / предисл. П. Басинского. М.: «Голос-Пресс», 2010. С. 493.

References

1. Chesterton G. K. Purple wig. Chesterton G. K. Stories. M.: Pravda, 1981. 133–150 (in Russ.).
2. Weller M. I. Red editor. Weller M. I. Song of the triumphant plebeian: lit. and artistic ed. M.: AST, 2007. 145–181 (in Russ.).
3. Veresaev V. About art editors. URL: <http://editorium.ru/1130/> (accessed: Apr.10.2021) (in Russ.).
4. Gauzner J. V. End of the film: a novel. L.: Lenizdat, 1964. 310 (in Russ.).
5. Bulgakov M. A.; Losev V. I. (comp.). Notes on the cuffs. Bulgakov M. A. Notes of the deceased (theatrical novel). M.: AST, Veche, 1999. 126–160 (in Russ.).
6. Shishkov V. Ya. Editor. Russian Soviet satirical and humorous prose. L.: Publ. house Leningrad univ. 60–63 (in Russ.).
7. Astafiev V. P. Sad detective. Astafiev V. P. Sad detective. The Sighted Staff: a roman and a novel. M.: Profizdat, 1991. 23–141 (in Russ.).
8. Maryamov G. B. Kremlin censor: Stalin is watching a movie. M.: Confederation of Unions of Cinematographers, 1992. 128 (in Russ.).
9. Blum A. V. From the Neolithic to Glavlite: memorable and significant episodes from the history of Russian censorship from Peter the Great to the present day. SPb.: Art of Russia; N. I. Novikova publ. house, 2009. 272 (in Russ.).
10. Tobolyak A. The story of one love. Youth: fav. M.: Pravda, 1980. 2, 139–286 (in Russ.).
11. Rakhmanov L. Married editor. Rakhmanov L. Even odd: stories, stories, plays, memories. L.: Council. writer, 1988. 256–266 (in Russ.).
12. Bogoslovsky N. V. Interesting cinema: story-hyperbole. M.: Kinocenter, 1990. 206 (in Russ.).
13. Rubina D. I. Camera zooms in! Rubina D. I. Camera zooms in!: novella and short stories. M.: Eksmo, 2010. 5–147 (in Russ.).
14. Nagibin Yu. M. Gray human hair is urgently required. Nagibin Yu. M. Someone else's heart. M.: Molodaya gvardiya, 1969. 295–328 (in Russ.).
15. Makanin V. S. Portrait and around. M.: Eksmo, 2009. 352 (in Russ.).
16. Belkina M. Interview: a novel. SPb.: Borey Art, 2011. 214 (in Russ.).
17. Ermilova N. B. About snails (industrial adventure story). Ermilova N. B. Airship: stories and stories. SPb.: Helikon Plus, 2004. 5–222 (in Russ.).
18. Milashkina N. A. Pot. Beginning: coll. of screenplays / ed. N. Vinokurov, foreword: F. G. Ghukasyan, Yu. N. Klepikov. L.: Iskustvo, 1987. 436–447 (in Russ.).
19. Korsunskaya E. A. Book for friends. M.: Modern Economics and Law, 2012. 296 (in Russ.).
20. Golubkina L. V. I slowly opened this door. M.: AST: CORPUS, 2019. 384 (in Russ.).
21. Kuraev M. N. «The Joy of Victory», or Hello snitch! Kuraev M. N. Taming the winners / foreword P. Basinsky. M.: «Voice-Press», 2010. 493 (in Russ.).