

Е. Д. Еременко

## Одесская киностудия и «Ленфильм»: редакторские практики (1960–1980-е гг.)<sup>1</sup>

Цель данной статьи – актуализация опыта редакторских практик, осуществлявшихся на двух советских киностудиях в период их расцвета (1960–1980-е гг.). При разнице в масштабах кинопроизводства Одесской киностудии и «Ленфильма», очевидны аналогии в их творческой и организационной политике указанного периода. Одним из ключевых факторов, способствовавшим созданию выдающихся фильмов, является инициативная работа сотрудников редакторского цеха. Параллели редакторской работы киностудий проявлялись в таких аспектах, как подготовка производственного плана («сценарного портфеля»), процесс создания фильма (от рассмотрения сценарной заявки до «сдачи» готового фильма). Наряду с достижениями, были конфликты, также ставшие частью истории киноредактирования. Особая тема – роль редактирования и цензурирования в творчестве ярких представителей «авторского кино». Художественное наследие обеих киностудий уже в постсоветский период музеефицировано и отражено в экспозиционных пространствах, при активном участии киноредакторов: Д. Иванеева, С. Коломоец – на «Ленфильме» и В. Костроменко, Г. Лазаревой, Е. Марценюк – на Одесской киностудии).

Ключевые слова: Одесская киностудия, Ленфильм, советский кинематограф, историко-культурный подход, киноредактор, идеология, цензура, самоцензура, полочное кино

Evgeny D. Eremenko

## Odessa Film Studio and Lenfilm: editorial practices (1960–1980s)

The purpose of this article is to update the experience of editorial practices conducted at two Soviet film studios during their heyday (1960-1980s). With the difference in the scale of film production of the Odessa Film Studio and Lenfilm, there are obvious analogies in their creative and organizational policies of the specified period. One of the key factors contributing to the creation of outstanding films is the initiative-taking work of the editorial staff. The parallels of the editorial work of film studios were manifested in such aspects as the preparation of a production plan („scenario portfolio “), the process of creating a film (from the consideration of a scenario application to the „delivery “of a finished film).

Along with the achievements, there were conflicts that also became part of the history of film editing. A special topic is the role of editing and censorship in the work of prominent representatives of the „author’s cinema “. The artistic heritage of both film studios already in the post-Soviet period is museumified and reflected in the exhibition spaces, with the active participation of film editors: D. Ivaneev, S. Kolomoets at Lenfilm and V. Kostromenko, G. Lazareva, E. Martsenyuk at the Odessa Film Studio).

Keywords: Odessa Film Studio, Lenfilm, Soviet cinema, historical and cultural method, film editor, ideology, censorship, self-censorship, shelf cinema

DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-46-53

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

Хаотично бегущие фигуры на Потемкинской лестнице и всадник-Чапаев, несущийся впереди отряда. Гамлет, идущий «навстречу своей судьбе», и Жеглов, стреляющий в преступников из окна МУРовского автобуса. Золушка, спешно покидающая бал, и Урри на мотоцикле, с Электроником в чемодане... Черноморская «родина самого беззаботного советского кино» [1], и пристанище десятой музы на одном из

островов дельты Невы, где «все правильно говорят по-русски». Обилие различий: в менталитете, тематических предпочтениях, форме подачи экранного материала.

Что же, тем не менее, объединяет «Ленфильм» и Одесскую киностудию: помимо расположения в крупных портовых городах? Во многом это работа студийных редакторов, умевших находить актуальный сценарный материал, вызывавший горячий

зрительский отклик, привлекать на студии молодых, талантливых кинематографистов. Главными показателями, определившими редакторскую работу в региональных кинематографиях СССР, являются народные традиции в создании экранных произведений, качество подготовки специалистов, умение наладить творческое и экономическое сотрудничество с киностудиями других республик. В результате на экраны вышли десятки лент, ставших классикой отечественного и мирового экрана.

Цель данной статьи – изучение редакторских практик двух советских киностудий средствами историко-культурного подхода, используемого автором для анализа практического материала.

С конца 1930-х и до середины 1950-х гг. роль редактора в кино активизируется. Это происходит параллельно с увеличением масштабов фильмопроизводства. Возникает «оттепельный» кинематограф, а с ним и плеяда режиссеров-«шестидесятников». На смену советским редакторам «первого призыва» (О. Нестерович, П. Бляхин, Е. Габрилович, М. Алейников, А. Пиотровский, Ю. Тынянов, Ю. Оксман, Е. Добин, Л. Рахманов) приходят специалисты послевоенного поколения (И. Вайсфельд, И. Сергиевская, Ф. Гукасян, Я. Рохлин, В. Шварц и др.). Продуманная деятельность киноредакторов актуализировала национальную культуру и в то же время противостояла националистическим, сепаратистским тенденциям. Интернациональный состав студийных коллективов способствовал художественным достижениям и взаимопониманию авторов. Но идеологический и цензурный диктат Госкино снижал творческую инициативу, нередко приводя к спекуляциям на «местном колорите», подражаниям фильмам столичных киностудий. Немногие национальные авторы противостояли формализации в условиях планового кинопроизводства: О. Иоселиани, Т. Абуладзе, В. Жалакявичус, В. Туров, С. Параджанов, Л. Быков, Ю. Ильенко, Б. Шамшиев. Перечисленные мастера сразу представляют зрителю свой, ни на кого не похожий стиль. Это кино для «подготовленного зрителя». Оно, как и шестьдесят лет назад, требует от зрителя, привыкшего видеть на экране развлечение, особых усилий интеллекта и «организации» чувств. Но «...исключите интеллектуальную элиту из состава приобщенного к кино населения – и искусство, по меньшей мере, “трудного” фильма зачахнет...» [2, с. 240].

Редакторы-помощники, «переговорщики», помогавшие отстаивать самобытные произведения в Госкино, способствовали выходу на экраны, а в ряде случаев – спасению от уничтожения ряда произведений, ставших классикой отечественного кино. Одним из ключевых факторов, содействовавших созданию выдающихся фильмов, является продуктивная работа руководства и сотрудников редакторского цеха в 1960–1980-х гг. Это Г. Збандут, Г. Лазарева, Е. Рудых, И. Алеевская, В. Решетников, И. Неверов, О. Хомяков, Г. Бурименко, Е. Демченко, Е. Марценюк и др. – на Одесской киностудии; Ф. Гукасян, Я. Маркулан, С. Пономаренко, Д. Молдавский, А. Бесмертный, Я. Рохлин, В. Шварц, И. Тарсанова, М. Кураев, М. Баскакова и др. – на «Ленфильме». Складываются творческие и производственные тандемы «редактор-режиссер», самые показательные из которых – Е. Рудых и К. Муратова, Ф. Гукасян и А. Герман, С. Пономаренко и Д. Асанова, И. Тарсанова и С. Овчаров и др.

Особенность «нестолычного» кинопроизводства, тормозившая творческий процесс – более сложная бюрократическая иерархия, которую вынуждены были преодолевать кинематографисты в продвижении своих проектов (одесские и ленинградские в том числе). Фильм сначала проходил проверку на уровне республиканской столицы, а затем направлялся в столичную, высшую инстанцию – Госкино. В разных республиках Советского Союза – от Прибалтики до Средней Азии – редакторская работа проводилась с учетом местной культурной специфики, кинематографического уклада. Лишь самые принципиальные и дальновидные, полностью отдающие себя профессии редакторы сохранили истинно художественные принципы в противостоянии цензурному диктату.

Украина, располагавшая четырьмя киностудиями – в Одессе, Ялте, а также студией им. А. Довженко и «Киевнаучфильмом» – в столице республики, представляет примеры яркого, многонационального творчества (кинорежиссеры Сергей Параджанов, Александр и Кира Муратовы, Петр Тодоровский, Станислав Говорухин, Юрий Ильенко, Леонид Осыка, Роман Балаян). Художественная реализация авторов зависела от государственного заказа, полностью соответствовавшего советской идеологии. Культурная политика в национальных кинематографиях «...во многом сводилась

к „переплавке“ все и вся в интернациональном имперском тигле. При этом существовал верхний слой – мировоззрение и культура советского человека. <...> Национальная культура загонялась не только в „гопаки и шаровары“, ей предписывалось исполнение определенных функций. Состояли они в поддержке этнических стереотипов, которые при этом надежно вписывались в общую систему и должны были знать свое место – внизу, как подпорка (временная) нарождающегося интернационального мировоззрения...» [3, с. 520].

Бюрократическая вертикаль поздней советской кинематографии нередко становилась причиной противостояния художников и чиновников. Десятки советских постановок, которые могли обогатить отечественный и мировой кинематограф, либо подверглись цензурным вмешательствам, лишившим авторский замысел изначальной остроты и своеобразия, либо не были осуществлены. В советской практике существует немало примеров, когда режиссеры, несмотря на многочисленные усилия, так и не реализовали свои проекты: Шукшин и киноман о Степане Разине, Жалакявичус и «В августе 44-го», Авербах и «Белая гвардия». Ни один из этих замыслов, к сожалению, не получил последующего разностороннего изучения, развернутого анализа причин несоздания фильма. Единственным примером такого рода является документальная книга Г. Я. Лазаревой, главного редактора Одесской киностудии в 1970–1980-х гг. Этот труд посвящен нереализованному проекту Киры Муратовой, связанному с одной из частей «Героя нашего времени», и символично называется «Княжна Мери. Творческий выкидыш» [4]. Но и негативный опыт кино-редактирования как репрессивного инструмента советской идеологии обладает уникальным источником потенциалом. Сценарии, не ставшие фильмами, откликаются в воспоминаниях, обсуждаются, актуализируются в новых кинематографических дискурсах. В наши дни случается иная крайность: пренебрежение этической и эстетической цензурой, отказ от вдумчивого следования историческим фактам. В результате на кино- и сериальном экране является «целлулоидная», совершенно искусственная «кажимость» советской эпохи. Казалось бы, «вал киночернухи» заметно снизился. Но и тенденция к отражению поздней советской эпохи в свете «позитивной» мифологиза-

ции не повышает художественного уровня постановок: «...Поток медиаповествований про СССР полон семиотически-самореферентного уютного ностальгирования среди винтажных декораций...» [5, с. 192]. Именно поэтому так ценен опыт регионального советского кинопроизводства самого плодотворного периода – 1960–1980-х гг.

Творческому росту студийных коллективов на разных исторических этапах способствовали художественные руководители. В разные исторические периоды творческими лидерами для «Ленфильма» становится А. И. Пиотровский (1920–1930-е гг.) [6], для Одесской киностудии – Г. П. Збандут (1960–1980-е гг.) [7]. Деятельность Адриана Ивановича Пиотровского (1898–1937) известна профессиональному кинообществу, в то время как память о Г. Збандуте сохраняют, в основном, только его коллеги – представители старшего поколения Одесской киностудии [8].

Геннадий Пантелеевич Збандут (1929–1990) – главный редактор (с 1964 г.), а в дальнейшем – директор Одесской киностудии (по 1984 г.). Работа Збандута-организатора перекликается с деятельностью Пиотровского на «Ленфильме». Оба – филологи, оба пришли в кино «из смежных искусств», оба оказались студийными руководителями, на многие годы преданными своему делу. Различны лишь эпохи, «доставшиеся» Пиотровскому и Збандуту. Время «неистового Адриана» – это становление всего советского кино на примере «Ленфильма» времен немого революционного киноавангарда, прихода звука, расцвета киножанров (1920–1930-е гг.). «Эпоха Збандута» – это времена «шестидесятников», приход на Одесскую киностудию несхожих и ярко одаренных режиссеров.

В годы работы Г. Збандута редакторский корпус киностудии включал как опытных специалистов, пришедших в профессию в 1950-х гг. (Е. Рудых, В. Решетников, А. Черченко), так и представителей более молодого поколения, начинавших работу в 1970–1980-х гг. (Г. Лазарева, Л. Донец, И. Матяшек, В. Березинский, Е. Демченко, Е. Марценюк, М. Багриль-Шахматова, Н. Некрасова). Именно благодаря уверенному, вдумчивому руководству Г. Збандута коллектив Одесской киностудии создал лучшие свои фильмы в последние десятилетия СССР.

Красноречивы отзывы одесских кинематографистов, посвященные своему директору и наставнику [9; 10]. Среди самых

важных качеств Г. Збандута коллеги отмечали умение брать ответственность на себя, дальновидность в планировании «сценарного портфеля» студии, своевременное разрешение назревающих конфликтов. Одесская киностудия, становившаяся стартовой площадкой для раскритики столичных талантов, до конца 1960-х гг. не вызвала властных опасений по поводу «антисоветских выпадов» или националистических проявлений. Но определенная «вольница», связанная с большим количеством выпускаемых музыкально-развлекательных картин, все же требовала контроля. Вторая половина 1960-х гг. стала началом «новой волны» молодых кинорежиссеров на Одесской киностудии (подобно ставшей всемирно известной французской «новой волне»). Именно «за молодыми талантами» отправился в Москву Г. Збандут. В результате штат киностудии пополнился такими, впоследствии известными на всю страну, режиссерскими именами, как Кира и Александр Муратовы, Станислав Говорухин, Борис Дуров, Георгий Юнгвальд-Хилькевич.

Но в недрах «новой волны» и в Одессе, и в Ленинграде, неизбежно, постепенно складывалась кинематографическая «фронта». Ее радикальным выражением становятся конфликты, связанные с категорическими отказами режиссеров «исправлять» свои фильмы. В первую очередь речь идет об Алексее Германе на «Ленфильме» и Кире Муратовой на Одесской киностудии. Именно эти режиссеры станут в 1970-х – первой половине 1980-х гг. самыми «неуемными» представителями авторского кино (вопреки выдвигаемым требованиям, начинавшимся на местных худсоветах и заканчивавшимся «рекомендациями» Госкино).

Прецеденты сопротивления цензурным предписаниям создавались Кирой Муратовой на протяжении 1970-х – начала 1980-х гг. Это приводило к мучительным производственным конфликтам на Одесской киностудии. Картина «Долгие проводы» (1971) была запрещена к показу. Последовавшая попытка экранизации «Княжны Мери» завершилась остановкой проекта на начальной стадии (1975). Еще одна экранизация – «Среди серых камней» (рабочее название – «Дети подземелья», 1983, по В. Короленко) – привела к тому, что фильм вышел на экраны после многочисленных поправок, с анекдотическим титром «сценарий и постановка Ивана Сидорова», заменившим настоящую фа-

милию режиссера. В этой череде муратовских провалов или «полуудач» лишь лента «Познавая белый свет» (1979) выглядела относительно сложившимся, «успешным» произведением.

Мнение же самой Киры Георгиевны по поводу возможности работать на «Ленфильме» далеко от позитивного. В двух разных интервью режиссер упоминает об этом эпизоде в схожих эмоциональных тонах. Выдержка из первого интервью: «... Однажды только оказалась в Ленинграде. В какое-то одно из моих местных увольнений. Мне поначалу показалось: „Ах, какие здесь все интеллигентные!“. Действительно, там все правильно разговаривали по-русски, умели быть светскими, но имели все те же претензии ко мне: „Зачем вы показываете помойки?!“, “Почему у вашей героини так сильно накрашены губы!?”.. Я помню, как мы сидели на „Ленфильме“ и меня отчитывают один, второй, третий... „Кир, ну это надо сделать...“. А я вдруг как взвою! Вот просто заорала не своим голосом: „Не буду показывать вам больше свое кино!“.. Что-то со мной сделалось в тот момент – я поняла, что говорить и слушать их больше не могу... Так что я очень скоро уехала обратно в Одессу, похлебавши солоно. Всюду было одинаково...» [11]. Выдержка из второго интервью содержит завуалированное упоминание Ф. Г. Гукасян: «...Меня пригласила для того времени очень свободомыслящая и замечательная, главная редакторша. Она любила собирать вокруг себя опальных режиссеров с разных студий. Я приехала туда, и так все начиналось радужно. Я думала – боже, какие здесь интеллигентные люди, не то, что у нас в Одессе, такие грубые и ничего не понимают в искусстве! Ну, начали снимать. Художественный совет смотрит и посылает в Москву все материалы. И вскоре, те же интеллигентные редакторы начинают говорить все, наоборот, и точно то же самое что говорилось и в Одессе! Ведь руководство и идеология одна были одними и теми же!..» [12].

Тем не менее именно благодаря Фрижете Гукасян (главному редактору 1-го творческого объединения «Ленфильма»), «Познавая белый свет» стал первым фильмом К. Муратовой, вышедшим на экран после «Коротких встреч». При этом десятилетие 1970-х – начала 1980-х гг. оставалось для Муратовой самым трудным с точки зрения творческой реализации. Остаться в профессии режиссеру, по мере сил, помогали

Г. Збандут и главный редактор Одесской киностудии Г. Я. Лазарева. Именно на эти годы приходится скандал и бурное официальное неприятие ленты «Долгие проводы» как «начальством», так и «простым зрителем» [13]. Середина 1970-х гг. – еще одна творческая травма для Муратовой, получившей – во многом благодаря инициативе Г. Збандута – а затем потерявшей (уже «по вине» Госкино) возможность авангардной экранизации «Княжны Мери». «Среди серых камней» – фильм, предшествующий увольнению Збандута с поста директора киностудии, практически совпал с репрессиями в отношении Ф. Гукасян, курировавшей на «Ленфильме» выход фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», также вызвавшего резкое неприятие представителей Госкино [14]. Сравнение производственных ситуаций, в которых оказались Г. Збандут и Ф. Гукасян – неслучайно, потому что в обоих случаях поводом для начальственного гнева становятся постановки самых «неуступчивых» режиссеров позднего советского кино.

Но и в кинопроизводстве для более широкого зрителя происходил ряд производственных конфликтов, ставших частью истории киноредактирования. В результате цензурных и редакторских предписаний не были своевременно выпущены на экран («отправлены на полку») такие фильмы, как фантастическая комедия «Формула радуги» (1966, Одесская киностудия, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич) и героико-революционная буффонада «Интервенция» (1968, «Ленфильм», реж. Г. Полока). При этом были сняты и вышли на экран ленты по аналогичным сюжетам. Фантастическая история о «сбжавшем роботе, пытающемся социализироваться» – «Его звали Роберт» (1967) – была снята на «Ленфильме» И. Ольшвангером. Лента была встречена более позитивно, в отличие от «Формулы радуги», в которой чиновники увидели чрезмерную сатиру на самих себя: (в фильме показана история очередного робота, выдающего себя за человека, облаченного «начальственными» полномочиями). Парадоксальной оказалась ситуация в «революционными» лентами «Интервенция» и «Опасные гастроли» (1969, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич). Картина Г. Полоки, съемки которой широко освещались в прессе, неожиданно «исчезла», будучи уже готовой к выходу на экраны (аналогичная история произойдет через несколько лет в связи с лентой

А. Германа «Операция „С новым годом!“» – одним из самых известных примеров «полочного кино»). Причиной исчезновения «Интервенции» стала неожиданно смелая, нетипичная для историко-революционного жанра трактовка ставшей уже классической пьесы Л. Славина. Роль подпольщика Бродского, которая могла стать стартом звездного успеха В. Высоцкого, в течение двадцати лет (вплоть до выхода фильма на экраны в годы перестройки) оставалась неизвестной. Но в 1969 г. Г. Юнгвальд-Хилькевич на Одесской киностудии снимает картину «Опасные гастроли», все с тем же В. Высоцким. Лента совершенно неожиданно становится всесоюзным хитом проката. При этом Высоцкий исполняет роль практически «двойника» Бродского из «Интервенции» – еще одного большевистского подпольщика Коваленко-Бенгальского. В данном случае цензура допустила фильм к прокату, хотя далее последовала серия разгромных публицистических разборов [15]. Примеры запрета «Интервенции» и разрешения «Опасных гастролей» – один из парадоксов советской цензурной политики.

За последнюю четверть XX в. содержание редакторских функций в отечественном кино существенно изменилось. В годы перестройки 1980-х гг., по мере ослабления советской цензуры, киноредактирование подверглось едва ли не самым яростным гонениям на фоне прочих экранных профессий. По выражению сценариста Виктора Петрова, происходило «...разрушение редакторского аппарата под видом защиты прав художника» [16, с. 16]. Киноредакторы, с подачи самых рьяных поборников «свободы творчества», начали исключаться из съемочных групп. «Исчезали» и редакторы с Одесской киностудии: О. Хомяков уехал в Россию, Н. Рыскова эмигрировала в США. Г. Я. Лазарева, главный редактор студии с 1977 по 1983 г., в постсоветские годы возвращается к теме родной киностудии: теперь уже в качестве архивиста, историка, прилагая большие усилия для сохранения творческого наследия студии и памяти о людях, способствовавших ее славе [17–19]. Книжки и сборники, подготовленные Г. Лазаревой, – ценнейший научно-популярный источник (недоступный на данный момент широкому читательскому кругу за пределами Украины).

Другой ветеран киностудии – В. Костроменко, режиссер и кинооператор, в 1990-х гг. становится инициатором созда-

ния музея Одесской киностудии [20]. О разносторонней деятельности Вадима Васильевича рассказывает посвященный ему фильм-портрет «Человек с Французского бульвара» (2013, автор сценария и продюсер – Е. Елохова, реж. Т. Дубасова, А. Колбовский).

Еще один редактор Одесской киностудии – Евгения Рудых – в 2002 г. публикует книгу воспоминаний о работе в кино на протяжении без малого полувека [10]. Подытоживают опыт позднего советского периода Одесской киностудии редакторы О. Хомяков [21] и Е. Марценюк [22].

«Ленфильм», в связи с резким сокращением производства после распада СССР, также понес потери в редакторских кадрах. В 1990-х и 2000-х гг. немногими из представителей «золотого века киноредактуры» оставалась только Фрижета Гукасян [23] и Д. Иванеев [24].

Еще один ленфильмовец, Михаил Кураев, в годы перестройки обратившийся к сценарной и литературной работе, оставил о родной киностудии целый ряд воспоминаний и остроумных, полных печальной иронии, эссе, которые ныне воспринимаются как исторический источник, помогающий осмыслить вклад киноредакторов «Ленфильма» [25].

Главным же ударом для кинематографа – как на центральных студиях, так и в недавних союзных республиках, ставших независимыми государствами, – становится возрастающая невостребованность не только редакторской, но и большинства основных экранных специальностей. Сменился и принцип цензуры. «...Современный конфликт „художника“ и „заказчика“ вышел на новые уровни противоречий, которые были неведомы в советскую эпоху: „цензура идеологии“ сменилась „цензурой денег“» [26, с. 49]. Профессию покидали операторы, художники, композиторы, сценаристы – выдающиеся деятели и рядовые труженики, еще недавно сообща привнесшие свой вклад в национальное киноискусство.

Одним из поздних признаний ошибок той поры станут слова писательницы В. Колтуновой: «...Мы так ненавидели цензуру, мы так мечтали избавиться от назойливых художников и диктатора Госкино, а сейчас читаешь эти стенограммы и думаешь, а как же все-таки это здорово было! Сколько умных мыслей, дружеских советов, какая творческая поддержка и помощь! Какие

жаркие споры, в результате которых рождалось новое видение и понимание киноискусства!..» [18, с. 426].

Культурный контекст советской киноредактуры проявляется прежде всего в содействии созданию высокохудожественных экранных произведений. Речь идет не только редакторском сотрудничестве с выдающимися мастерами (даже С. Эйзенштейн полагался на помощь исторических консультантов в создании «Броненосца „Потемкина“»). Прежде всего, помощь редакторов, незаметная для зрителя, проявлялась в поддержке начинающих, неопытных сценаристов и постановщиков. Так формировался «высокий уровень средних фильмов», которые также являлись важными составляющими общего кинопроцесса. В современной кинематографической практике, продукция которой расширилась в десятки раз по сравнению с эпохой СССР, художественное начало нередко уходит на «задний план», в угоду трюкачеству операторской работы и монтажа.

Как отмечает теоретик киноискусства В. Познин, в наши дни «...не может не тревожить тот факт, что современные технологии в сфере искусства и средств массовой информации развиваются гораздо динамичней, чем собственно творчество» [27, с. 366]. Технологии и «форматы» диктуются коммерческими соображениями, и подобный подход исключает редактирование в «советском» понимании: не только как идеологическое воздействие (как уже отмечалось, «цензура денег» заменила «идеологию»), но и как коллективное художественное сотворчество опытных мастеров, высказывавших свое мнение о готовящемся кинопроекте в условиях, когда еще возможны изменения и поправки.

Для региональной киноредактуры, представленной в данной статье двумя студиями, характерен ряд сходств и различий. Это определено «географией» кинопроизводства (и, соответственно, степенью взаимодействия с местным и столичным киноруководством), умением продуктивно и коллегиально сотрудничать в коллективе, сочетающем творческие и производственные начала. «Ленфильм», киностудия «столичного города с уездной судьбой», включал в штат выдающихся редакторов, во многом определявших «интеллектуальный» вектор «ленинградской школы» в советском кино. Одесская киностудия, звучащие «склянки» которой стали символом героико-романтического,

комедийного, воспитательного кино, также во многом обязана успехам своих картин взыскательной, инициативной работе кино-редакторов. Исторические трансформации обеих киностудий, разделенных не только тысячами километров, но и возникшей государственной границей, привели к аналогичным последствиям. И Одесская киностудия, и «Ленфильм» вот уже более двадцати лет в большей степени являются «памятниками самим себе». С практически свернутым фильмопроизводством, и при этом – попытками коммерческой эксплуатации былых заслуг. Ветераны редактуры, некогда являвшиеся «стражами» идеологического государственного надзора, выполняют свою миссию и поныне – но уже в качестве исторических консультантов и хранителей культурной памяти советской эпохи.

### Список литературы

1. Чувиляев И. Советские киностудии: что там сейчас? // OpenSpace.ru: обществ.-полит. портал. 2012. 14 мая. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/37038/page2/> (дата обращения: 11.12.2021).
2. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа: аналит. летопись (1969–2005). Москва: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009. 775 с.
3. Тримбач С. История одиночества. Украинское кино // История национальных кинематографий: совет. и постсовет. периоды / науч. ред.: Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко. Москва: Академ. проект; Фонд «Мир», 2020. С. 519–535.
4. Лазарева Г. Я. «Княжна Мери». Творческий выкидыш. Одесса: Феникс, 2010. 400 с.
5. Басалаева И. Настоящие люди в отечественном кино эпохи «доброго патриотизма» // Новое литературное обозрение. 2019. № 3. С. 149–168. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21146/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21146/) (дата обращения: 11.02.2021).
6. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Ленинград: Искусство, 1969. 511 с.
7. Колтунова Е. Двадцать седьмой директор // Порто-Франко. 1997. Июль. № 5 (5). URL: <http://porto-fr.odessa.ua/1997/5/5-42.htm> (дата обращения: 02.07.2021).
8. Марценюк Е. С. Мой Збандут // Проза.ру: рос. лит. портал. URL: <https://proza.ru/2009/11/02/143> (дата обращения: 12.12.2021).
9. Юнгвальд-Хилькевич Г. Э. Тридцать пять лет спустя: брала Т. Невская // Вечерняя Одесса. 2014. 2 дек. № 180 (10098). URL: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/31739.php> (дата обращения: 02.07.2021).
10. Рудых Е. Как делалось кино в Одессе: очерки. Одесса: Опитмум, 2002. 248 с.
11. Режиссер Кира Муратова: «Я ставлю этой планете „ноль“»: материал интервью подготовлен при содействии пресс-службы SOTA Cinema Group // Большой: сайт журн. Минск, 2012. 14 марта. URL: <https://bolshoi.by/persona/rezhisser-kira-muratova-ya-stavlyu-etoj-planete-nol/> (дата обращения: 10.02.2022).
12. Вечная Кира Муратова: беседу брала Ася Нуриева // Horde.me. 2005. URL: <https://horde.me/ZITTA/vechnaya-kira-muratova.html> (дата обращения: 03.07.2021).
13. Шуйский Ю. А. «Долгие проводы» на пути к зрителю (к истории создания фильма Киры Муратовой) // Редактирование и редактор в отечественном кинематографе: сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. Д. Еременко. Санкт-Петербург: Ассоц. «НИЦ «Пересвет»; «Форм-принт», 2021. С. 35–43.
14. «Цепные псы» кинематографа: круглый стол «ИК» // Искусство кино: сайт. журн. 2001. № 8. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/08/n8-article1> (дата обращения: 27.06.2020).
15. Юнгвальд-Хилькевич Г. Э., Юнгвальд-Хилькевич Н. Г. За кадром. Москва: Центрполиграф, 2000. 384 с.
16. Еременко Е. Д. Редактирование сценария и фильма: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГИКИТ, 2018. 76 с.
17. Лазарева Г. Время. Кино. Книга: сборник / сост. Е. Марценюк; худож. В. Миненко. Одесса: Бахва, 1999. 449, [2] с., [13] л. ил., портр.
18. Лазарева Г. Очевидец: XX век. Одесса: Феникс, 2015. 528 с.
19. Кира Муратова / сост.: Г. Лазарева, В. Миненко. Одесса: Астропринт, 2004. 72 с.
20. Вадим Костромченко: «Ловчить и кланяться не умею»: интервью Н. Тютюнченко // Mediasat.info: информ.-аналит. портал. 2014. 25 сент. URL: <https://mediasat.info/2014/09/25/vadim-kostromchenko-lovchit-i-klanjatsja-ne-umeju/> (дата обращения: 10.02.2022).
21. Хомяков О. М. Моя Одесса // Урал. 1995. № 10–11. С. 26–122.
22. Марценюк Е. Портрет Высоцкого в рамках Одесской киностудии // Проза.ру: рос. лит. портал. URL: <https://proza.ru/2009/11/10/1387> (дата обращения: 28.11.2021).
23. Фрижета Гукасян: Профессия киноредактор: цензор, соавтор, недостающее звено? // Искусство кино: сайт. журн. 2020. 3 февр. URL: <https://kinoart.ru/texts/frizhetta-gukasjan-professiya-kinoredaktor> (дата обращения: 17.12.2021).
24. Иванеев Д. Г. «Ленфильм»: день за днем. Санкт-Петербург: Киностудия «Кинемельница», 2015. 224 с.
25. Кураев М. Н. «Ленфильм» был!.. Из записок беглого кинематографиста. Санкт-Петербург: Изд. дом «Петрополис», 2020. 436 с.

## Одесская киностудия и «Ленфильм»: редакторские практики (1960–1980-е гг.)

26. Еременко Е. Д., Прошкова З. В. Фильмы для детей и юношества: опыт советской редатуры // Культура и гуманитарные науки в современном мире: сб. науч. ст. / Ассоц. «НИЦ «Пересвет»; под ред. О. В. Архиповой и А. И. Климина. Санкт-Петербург: «Фора-принт», 2020. Вып. 3. С. 38–50.

27. Познин В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты / Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург: Изд. дом «Петрополис», 2021. 388 с.

### References

1. Chuvilyaev I. Soviet film studios: what is there now? *OpenSpace.ru: social-political portal*. 2012. May 14. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/37038/page2/> (accessed: Dec.11.2021) (in Russ.).

2. Zhabsky M. I. Sociocultural drama of cinema: analyt. chronicle (1969–2005). Moscow: «Kanon +», ROOI «Rehabilitation», 2009. 775 (in Russ.).

3. Trimbach S. History of loneliness. Ukrainian cinema. *History of national cinematography: advice. and post-council. periods* / sci. ed.: N. A. Kochelyaeva, A. P. Nikolaeva-Chinarova, E. V. Parkhomenko. Moscow: Academ. project; Mir Foundation, 2020. 519–535 (in Russ.).

4. Lazareva G. Ya. «Princess Mary». Creative escape. Odessa: Phoenix, 2010. 400 (in Russ.).

5. Basalaeva I. Real people in the national cinema of the era of «good patriotism». *New Literary Review*. 2019. 3, 149–168. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21146/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21146/) (accessed: Dec.11.2021) (in Russ.).

6. Piotrovsky A. I. Theatre. Cinema. A life. Leningrad: Art, 1969. 511 (in Russ.).

7. Koltunova E. Twenty-seventh director. Porto-Franco. 1997. July. 5 (5). URL: <http://porto-fr.odessa.ua/1997/5/5-42.htm> (accessed: July.2.2021) (in Russ.).

8. Martsenyuk E. S. My Zbandut. *Proza.ru: Russ. lit. portal*. URL: <https://proza.ru/2009/11/02/143> (accessed: Dec.12.2021) (in Russ.).

9. Yungvald-Khilkevich G. E. Thirty-five years later: interview T. Nevskaya. *Evening Odessa*. 2014. Dec. 2. 180 (10098). URL: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/31739.php> (accessed: July.02.2021) (in Russ.).

10. Rudykh E. How cinema was made in Odessa: essays. Odessa: Opitmum, 2002. 248 (in Russ.).

11. Director Kira Muratova: «I give zero to this planet!»: The interview material was prepared with the assistance of the press service of SOTA Cinema Group. Big: website j. Minsk, 2012. Mar. 14. URL: <https://bolshoi.by/persona/rezhisser-kira-muratova-yastavlyu-etoj-planete-nol/> (accessed: Febr.10.2022) (in Russ.).

12. Eternal Kira Muratova: interviewed by Asya Nurieva. *Horde.me*. 2005. URL: <https://horde.me/ZITTA/>

[vechnaya-kira-muratova.html](http://vechnaya-kira-muratova.html) (accessed: July.03.2021) (in Russ.).

13. Shuisky Yu. A. «Long farewell» on the way to the viewer (to the history of the creation of the film by Kira Muratova). *Editing and editor in domestic cinema: coll. of sci. art. / ed.-comp. E. D. Eremenko*. Saint-Petersburg, 2021. 35–43 (in Russ.).

14. Watchdogs of cinema: round table «IK». *Art of cinema: website j*. 2001. 8. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/08/n8-article1> (accessed: June 27.2020) (in Russ.).

15. Yungvald-Khilkevich G. E., Yungvald-Khilkevich N. G. Behind the scenes. Moscow: Tsentrpoligraf, 2000. 384 (in Russ.).

16. Eremenko E. D. Script and film editing: textbook. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Film and Television, 2018. 76 (in Russ.).

17. Lazareva G.; Martsenyuk E. (comp.); Minenko V. (artistic). *Time. Cinema. Book: collection*. Odessa: Bakhva, 1999. 449, [2], [13] ill. (in Russ.).

18. Lazareva G. *Eyewitness: XX century*. Odessa: Phoenix, 2015. 528 p.

19. Lazareva G. (comp.); Minenko V. (comp.). Kira Muratova. Odessa: Astroprint, 2004. 72 (in Russ.).

20. Vadim Kostromenko: «I don't know how to dodge and bow»: an interview with N. Tyutyunenka // *Mediasat.info: inform.-analytical portal*. 2014. Sept. 25. URL: <https://mediasat.info/2014/09/25/vadim-kostromenko-lovchit-i-klanjatsja-ne-umeju/> (accessed: Febr. 10.2022) (in Russ.).

21. Khomyakov O. M. *My Odessa*. Ural. 1995. 10–11, 26–122 (in Russ.).

22. Martsenyuk E. Portrait of Vysotsky in the frame of the Odessa film studio. *Proza.ru: russ. lit. portal*. URL: <https://proza.ru/2009/11/10/1387> (accessed: Nov.28.2021) (in Russ.).

23. Frijeta Ghukasyan: Profession of film editor: censor, co-author, missing link? *Art of cinema: website j*. 2020. Febr. 3. URL: <https://kinoart.ru/texts/frizhetta-gukasyan-professiya-kinoredaktor/> (accessed: Dec.17.2021) (in Russ.).

24. Ivaneev D. G. «Lenfilm» day by day. Saint-Petersburg: Film Studio «Kinomelnitsa», 2015. 224 (in Russ.).

25. Kuraev M. N. «Lenfilm» was!.. From the notes of a fugitive cinematographer. Saint-Petersburg: Publ. house «Petropolis», 2020. 436 (in Russ.).

26. Eremenko E. D., Proshkova Z. V. Films for children and youth: the experience of Soviet editing. *Culture and Humanities in the Modern World: coll. sci. art*. Saint-Petersburg: «Fora-print», 2020. 3, 38–50 (in Russ.).

27. Poznin V. F. Screen space and time. Structural-typological and perceptual aspects / *Russ. Inst. of Art History*. Saint-Petersburg: Publ. house «Petropolis», 2021. 388 (in Russ.).