Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Редактирование зарубежных фильмов в СССР как культурно-исторический феномен¹

Полномочия советской киноредактуры распространялись не только на сферу создания отечественных фильмов, но и на такие области, как отбор и прокат зарубежных кинолент. Тема статьи – идеологические и эстетические критерии, по которым иностранная картина получала право на показ в СССР. Проникновение редакторского скальпеля распространялось на все элементы киноорганизма: от «мелочей быта» до фундаментальных вопросов противостояния социальных систем. Прокат иностранной, особенно «капиталистической», ленты, порой самого невинного содержания, предполагал наличие определенного идеологического посыла (даже если таковой изначально не предполагался). Либо исподволь, либо прямолинейно, в сознании зрителя должна была формироваться мысль: буржуазное «забугорье» неизбежно уступает преимуществам жизни в стране «победившего социализма». Фильмический бэкграунд анализа – преимущественно произведения ведущих капиталистических кинематографий: США, Франции, Италии, ФРГ, Японии. Рассмотрены направления редакторской работы, связанной с адаптацией иностранных картин для советского экрана: «политический» и «эстетический» перемонтаж; практика названий и «переназваний» фильма; причины, по которым ленты сокращались; культура советского кинодубляжа; история «полочных» зарубежных фильмов в СССР.

Ключевые слова: кинематограф, киноредактор, советская цензура, зарубежные фильмы, кинопрокат, монтаж фильма, название фильма, кинотитры, кинодубляж, «полочный» фильм, авто-этнографический источник

Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova

Foreign films editing in USSR as cultural-historical phenomenon

The powers of Soviet film editing extended not only to the sphere of creating domestic films, but also to such areas as the selection and distribution of foreign films. The topic of the article is ideological and aesthetic criteria by which a foreign picture received the right to be shown in the USSR. Editor's work affected all the elements of the cinema process: from the «little things in life» to the fundamental issues of confronting social systems. The rental of a foreign – especially «capitalist» films, sometimes of the most innocent content, nevertheless assumed the presence of a certain ideological message (even if it was not originally intended). One way or another, an idea should have formed in the viewer's mind: the bourgeois «foreign land» is inevitably inferior to the advantages of living in the country of «triumphant socialism». The film background of analysis is mainly the work of leading capitalist cinematographies: USA, France, Italy, Germany and Japan. The directions of editorial work related to the adaptation of foreign paintings for the Soviet screen are considered: «political» and «aesthetic» remounting; practice of the names and «renaming» of the film; the reasons why the contents were cut; culture of Soviet film dubbing; the history of «shelf» foreign films in the USSR.

Keywords: cinema, film editor, Soviet censorship, foreign movies, film releasing, movie editing, film title, movie titles, film dubbing, film production acquired by the state, but not released on the screens of the USSR

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-28-34

В статье осмысливается опыт проката зарубежных кинолент в Советском Союзе. Материалом выступают фильмы стран социализма (преимущественно – Центральной Европы), а также кинопродукция капиталистических государств («идеологических противников» советской системы). В основе анализа – изучение критериев, по которым осуществлялись отбор, адаптация и

прокатная практика иностранных лент в СССР. Круг рассматриваемых произведений включает преимущественно материал капиталистического кинематографа: именно на его примере особенно заметно влияние функций цензурирования и редакции.

Путь зарубежных фильмов на советские экраны, начиная с первых лет существования СССР, связан с деятельностью редакторского корпуса. С времен становления Советского государства ведет отсчет и сама профессия кино-редактора. Именно тогда, в эпоху немого кино, формировались редакторские функции: пере-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-99587 А.

монтаж, сокращение, переоснащение «политически грамотными» интертитрами. В результате «буржуазный» посыл иностранных картин оборачивался «антибуржуазным», а «реакционная» лента становилась «прогрессивной». Как отмечает киновед С. Кудрявцев по поводу фильма «Мужское и женское» Сесилия Б. Де Милля, «фелетон о монструозной сущности современной женщины из высшего общества и пролетария-слуги, оказавшихся вместе на необитаемом острове, ... превращался в историю пролетарской революции на отдельно взятом пляже» [1].

Что касается содержательной стороны редакторской работы, то представители этой профессии в кинопроизводстве подразделялись на два типа. Первый из них – «редакторы-рулевые» – включал представителей Госкино и близких руководящих структур. Именно они решали: достоин ли тот или иной фильм права быть представленным советскому зрителю, «подходит» ли он по целому ряду характеристик. «Рулевые» разрабатывали идеологические стратегии; «редакторам-исполнителям», представлявшим второй тип профессии, предписывалось эти стратегии воплощать.

Представителям второго типа киноредакторов – гораздо более многочисленным – предписывалось строго следовать указаниям Госкино (центрального государственного органа, занимавшейся вопросами кинематографии). Эти специалисты, работавшие с прокатом, «переобували иностранца» (литературные редакторы и тематические консультанты, переводчики и так называемые «укладчики» текста диалогов и закадрового голоса).

На протяжении более чем семидесяти советских лет не только политические отношения, но и вытекающие из них кинематографические контакты были порой непредсказуемы. «Дружба на века» могла смениться резким охлаждением отношений (как это случилось на примере Китая и Египта в 1960–1970-х гг.), что неизбежно отражалось и на прокате кинопродукции «бывших друзей». Представления об экранной этике и эстетике «фильмов-иностранцев» к концу советского периода также значительно изменились, по сравнению с хрущевской, и уж тем более – сталинской эпохой.

Под цензурированием и редактурой (в отношении проката зарубежных лент), в частности, подразумевается:

- внесение изменений в ткань фильма;
- презентация его содержания в нужном идеологическом ракурсе: как через саму демонстрацию, так и через сопутствующую прессу.

Поправки могли выражаться не только в переозвученных диалогах, но и в сокращениях,

перемонтаже. Политический статус государства-производителя неизбежно влиял на степень внесения поправок. К лентам «стран капитализма» советская цензура была гораздо требовательнее, чем к экранным произведениям «стран народной демократии» («социалистического лагеря»).

В иностранном репертуаре советского кинотеатра (реже – киноклуба, кинолектория) преобладали следующие произведения:

- фильмы, клеймящие античеловечность эксплуататорских социальных систем (в наши дни или в историческом контексте);
- фильмы на антивоенную, антифашистскую тематику;
- фильмы о национально-освободительном движении в развивающихся странах (Азии, Африки, Латинской Америки);
- просветительские фильмы, раскрывающие созидательное начало в человеке, его стремление к совершенствованию мира;
- музыкальные, комедийные, мелодраматические, приключенческие, исторические фильмы – важной чертой которых, как правило, так же было утверждение гуманистических ценностей.

Нередко эти характеристики могли быть взаимосвязаны. Показательный пример: «Великий диктатор» Чаплина, в котором сочетались антивоенный, антифашистский памфлет, острая критика социальной дискриминации, чистая юмористика, мелодрама. Печальная сторона прокатной судьбы этого шедевра в том, что он появился на наших экранах всего за несколько лет до того, как Страна Советов перестала существовать.

Далее необходимо рассмотреть такие формы цензурирования и редактуры, как прокатная замена изначальных названий фильмов, перемонтаж содержания лент, идеологическое и эстетическое вмешательство в содержание вербального контента при кинодуближе.

Характерным маркером в демонстрации зарубежных фильмов были их заголовки (точнее – варианты представления заголовков). Именно в этом аспекте массовое отечественное сознание XX в. содержит, выражаясь современным языком, целый ряд «мемов».

Первый опыт перемонтажа и замены названий фильмов получили не только «бойцы редакторского фронта», но и основоположники советского кинематографа (среди них С. М. Эйзенштейн и Э. И. Шуб). Хрестоматийный пример их «редактирования» – адаптация авантюрного кинохита Ф. Ланга «Доктор Мабузе, игрок» (Германия, 1922), вышедшего в СССР под хлестким заголовком «Позолоченная гниль» [2].

Следует учитывать, что искажения и замены названий фильмов характерны не только для советской прокатной практики. Аналогичные явления характерны и для зарубежья, причем с первых же лет кинопроизводства. Причины «переназваний» разнообразны: от идеологических до коммерческих (последние, как правило, преобладали). Показательный пример – названия иностранных картин в прокате Юго-Восточной Азии. Заголовки даже самых известных голливудских и европейских лент, например, в Гонконге, могли превращаться в безвкусные местечковые «приманки»: «Унесенные ветром» объявлялись «Красоткой в смятенном мире», «Оливер!» – «Сиротой в новом море страданий» и т. п. [3, с. 18].

В СССР, как уже отмечалось, преобладал идеологический подход к названиям лент. Один из самых выразительных примеров – первая на советском экране гангстерская драма США, «Бурные двадцатые годы» (1939/1952; здесь и далее в тексте через дробь указываются год выхода картины в стране-производителе, а затем – в СССР). В советском прокате фильм получил название прямолинейное, хотя и точно вскрывающее социальную подоплеку сюжета: «Судьба солдата в Америке». Еще одна криминальная драма – «Тупик» У. Уайлера (1937/1948) – известна в СССР как «Трущобы большого города»; социальная комедия Ф. Капра «Мистер Дидс переезжает в город» (1936/1951) была «переименована» не менее символично: «Во власти доллара».

Впрочем, случались и уступки «коммерческому началу». Легендарный вестерн Дж. Форда с лаконичным и выразительным названием «Дилижанс» шел на наших экранах под наивно-интригующей «шапкой»: «Путешествие будет опасным» (1939/1948). Ироничной аллюзией к этому названию впоследствии станет советская лента «Путешествие будет приятным» (1982). Еще один вестерн – западногерманский «Картофельный Фриц» – получил более «жанровый» заголовок «Просчет лейтенанта Слейда» (1976/1978). Указания на «мужской жанр» через замену названий встречаются и в постсоветское время. Так военная мелодрама с Николасом Кейджем и Пенелопой Крус – «Мандолина капитана Корелли» – в российском прокате именуется «Выбор капитана Корелли» (2001).

Иногда от первоначального названия отказывались, чтобы подчеркнуть в зрительском сознании важность литературного первоисточника. Пример – итальянская сатирическая комедия «Ревущие годы», фабула которого отсылает зрителя к гоголевскому «Ревизору». В СССР этот

фильм был известен как «Инспектор Инкогнито» (1961/1965).

«Не церемонились» и с произведениями даже самых авторитетных режиссеров мира. В частности, был смещен смысл заголовка «Додескаден» (1970/1973) Акиры Куросавы. В этом названии – ритмическая звукопись движения трамвая (на «детском языке» российских малышей это звучало бы примерно, как «тудух-тудух»). В советском же прокате картина получила заголовок «Под стук трамвайных колес». Поэзия и кажущаяся простота названия «Дорога» (1954/1967) утрачены после того, как шедевр Феллини вышел экраны СССР под заголовком «Они бродили по дорогам». Кто же тот безвестный редактор, одаривший произведение великого итальянца подобным «именем»?

Наиболее благосклонно воспринимались те зарубежные заголовки, которые и без редакторского вмешательства четко указывали на социальные болезни «заграницы».

Среди частотных слов (и их производных) выделяются следующие:

- «коррупция» («Коррупция во дворце правосудия», «Жертва коррупции»);
- «убийство» («Об убийстве – на первую полосу», «Убийство Маттеотти», «Черная мантия для убийцы»);
- «смерть» («Смерть велосипедиста», «Сегодня жить, умереть завтра», «Смерть негодяя», «Смерть среди айсбергов»);
- «следствие» («Следствие с риском для жизни», «Следствие закончено – забудьте», «Следователь по прозвищу "Шериф"»);
- «полицейский» («Жил-был полицейский», «Прощай, полицейский», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Откройте, полиция»).

«Трагедия» – также символическое слово, пожалуй, наиболее часто ассоциирующееся с японской тематикой [4]. Либо оно упоминается в названии фильмов буквально, либо подразумевается. В ряде случаев это слово привнесено в измененные заголовки японских лент: «Трагедия "Счастливого дракона"» (вместо «Счастливый дракон № 5»), «Трагедия острова Сайпан» (вместо «Последние женщины»).

Достаточно частыми были названия, утверждающие общую социальную нестабильность в «мире чистогана»: «Не пойман – не вор», «Троих надо убрать», «Выселенный в поисках жилья», «Задержанный в ожидании суда», «Пять тысяч километров страха», «Не крадите моего ребенка», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Спасите "Конкорд"», «Принцип домино».

«Критические мотивы» часто отражались в названиях не только серьезных, но и коммерческих лент. Пример такого рода – японский триллер «Испытание человека» (1977/1979): «вот нищета, наркомания Гарлема, вот неоправданная жестокость американской полиции, вот трудные послевоенные годы в Японии, которые, по мысли авторов, многое объясняют в рассказанной ими детективной истории. Если интрига “Испытания человека” – дань простейшим детективных конструкциям, то его фабула содержит немало специфически японских социальных и нравственных проблем...» [5, с. 5].

Вышеперечисленные примеры касаются внешней стороны восприятия фильма, факторов привлечения зрительского интереса, особенно если зритель не обладал высокой кинематографической культурой. Содержательная сторона экранных произведений в советском прокате также подвергалась изменениям, причем существенным. Речь идет о переводе диалогов во время дублирования.

Даже при самом бережном подходе к переводу, например, в поэзии, неизбежны изменения восприятия. В кино – аналогичная ситуация: как для соблюдения изначального ритма стихотворения требуются другие слова и обороты, так и в дубляже литературный редактор подбирает речевые аналоги, которые необходимо «вложить» в уста персонажа.

Дубляж распространялся не только на зарубежные, но и частично на отечественные ленты (производства союзных республик – Прибалтики, Молдавии, Кавказа, Средней Азии). Так появился особый тип специалиста по переозвучиванию фильма: «редактор-укладчик». В его функции входит так называемая «укладка», т. е. умение подобрать нужные русские эквиваленты к изначальным монологам/диалогам персонажей. В титрах указывались фамилия редактора, укладчика (официально он именовался «автором русского текста»), режиссера дубляжа и звукооператора. Пример – чехословацкая комедия «Как избавиться от Геленки?» (1967/1968), в титрах которой указаны: режиссер дубляжа Г. Водяницкая, звукооператор Л. Канн, редактор К. Никонова, автор русского текста Е. Роом.

Работа «укладчика» требовала особых навыков, богатого воображения, широкого филологического образования. Непродолжительный опыт «авторства русского текста» содержит и творческая биография Иосифа Бродского. В фильме А. Германа-младшего «Довлатов» (2018) есть эпизод: главный герой посещает друга-поэта во время его работы по «укладке» в небольшом зале «Ленфильма». Герман-младший, известный, как и его отец, особой тщательностью в воссоз-

дании исторической атмосферы, на съемках этого эпизода верен себе. Мы наблюдаем за «укладкой» диалогов для польской ленты «Романтики» (1970), вскоре показанной в СССР под названием «Романтическое время». В октябре 1972 г. фильм вышел на экраны: спустя четыре месяца после того, как Бродскому «предложили» покинуть страну.

Постоянная редакторская группа дубляжа на «Ленфильме» 1970–1980-х гг. – это ряд профессионалов-«укладчиков», имена которых, к сожалению, известны только узкому кругу специалистов. Среди них – Дмитрий Брускин, специализировавшийся на переводах польских картин («Ва-Банк»). Владимир Уфлянд, не ограничивавшийся языковой специализацией на конкретной стране, «укладывавший» фильмы самых разных жанров: от американских триллеров («Ангар-18») до индийских мелодрам («По закону чести», «Такой лжец» и др.). Один из ведущих редакторов «Ленфильма», Ф. Г. Гукасян, отмечала ключевое качество в работе редактора дубляжа: «чтобы главная задача и смысл сцены – сохранялись. Нельзя запрещать актеру, если ему удобнее так сказать. Но если в угоду своему удобству актер исказит смысл сцены, то ничего хорошего не будет...» [6, с. 42]. Именно такие мастера, как Д. Брускин и В. Уфлянд, обладали умением «сохранить смысл и задачи сцены».

К числу функций, выполнявшихся редакторами дубляжа, относились изменение диалогов и авторского текста, сокращение фильмов. В ряде случаев отказывались от эпизодов, малопонятных советскому зрителю ввиду их сугубо «национальной» специфики. Еще одной причиной для сокращения была затянутасть отдельных лент. Это коснулось даже такого классического французского «саспенса», как «Плата за страх» (1953/1955).

Кроме того, в эту картину А.-Ж. Клузо был привнесен закадровый текст. В финале невидимый резонер обращался прямо к протагонисту: «Нет больше смертельного груза за спиной, можно мчаться, не боясь толчков... Теперь все нипочем тебе, Марио! Страшный путь позади, ты прошел его и уцелел...». На экране – танцующие пары. «...Ты уцелел. Но какой ценой! Ценой страха, ужаса, потери друзей... Ты потерял и себя, Марио, в этом страшном мире долларов и иллюзорных надежд...». Пары вальсируют. «...Ты больше не владеешь собой...». Монтаж кружащихся пар и одинокого грузовика на опасной горной дороге синхронизируется. Словно предчувствуя беду, прямо в танце падает героиня, а вот уже и Марио теряет контроль над машиной... В оригинальной версии финала «Платы за страх» закадровый голос отсутствует. Бесслав-

ность финала не нуждалась в назидательном «речевом» комментарии.

Существует также определенное количество иностранных лент, которые можно, следуя отечественной традиции, назвать «полочными». По аналогии с фильмами советского производства, в силу разных причин не вышедшими в кинопрокат (такими как «Проверка на дорогах» А. Германа-ст., «Интервенция» Г. Полоки, «Комиссар» А. Аскольдова и др.).

На данный момент авторы статьи не установили причину, по которой итальянский фильм «Сидящий по правую руку» (1967) не вышел в советский прокат, будучи полностью дублированным в 1969 г. В ленте рассказывается о судьбе лидера национально-освободительного движения в одной из стран Центральной Африки. Главные роли исполнили редкие гости советского экрана: Вуди Строуд (гладиатор-эфиоп из кубриковского «Спартак») и Франко Читти («аккатоне» из одноименного фильма П.-П. Пазолини). В «Сидящем...» содержится большое количество – по меркам 1967 г. – сцен жестоких расправ с мирным населением. Возможно, именно по этой причине столь мрачное произведение так и не увидел советский зритель.

Другой пример зарубежного фильма, оказавшегося на «полке» – японская лента «Обреченный на одиночество» (1975/1990, оригинальное название – «Прикладное каратэ. Кулак абсолютной истины»). Почему же «зависла» эта картина, дублированная на киностудии им. М. Горького в 1980-м, «олимпийском» году (что подтверждается в последнем кадре кино-копии)?

Перед нами художественное изложение биографии Масутацу Ояма, одного из легендарных мастеров каратэ. Тема, тогда очень востребованная в массовом отечественном сознании, особенно среди юных зрителей. Интерес к восточным единоборствам «пожаром шел» по всей стране. А «детонатором» этого интереса послужило несколько причин.

Во второй половине 1970-х гг. на МКФ в Москве во внеконкурсной программе демонстрировалась японская «Леди каратэ» (1974, в более поздних видеокопиях встречается такой вариант заголовка, как «Сестра уличного бойца»). Патриарх советской кино-эксцентрики режиссер Л. Трауберг посвятил ей увлекательную, полную иронии статью (пожалуй, заслуживающую куда больше внимания, нежели сам фильм) [7, с. 201–206]. Осмысление феномена «Леди...» в очередной раз подтверждает: даже кинематографический трэш способен выступить поводом для культурологической беседы.

В 1979 г. на киностудии им. М. Горького были сняты «Пираты XX века» (вскоре ставшие

абсолютным кассовым чемпионом проката). Ошеломляющая популярность «первого советского боевика» объяснялась присутствием в нем все тех же драк «в стиле каратэ». Секции экзотической японской борьбы не вмещали всех желающих, параллельно росла и преступность на почве новой моды. В результате уже с 1981 г. органы госбезопасности «берут каратэ» под особый контроль, секции массово закрываются. «Обреченный на одиночество», словно оправдывая свое прокатное название, так и не выходит на экран. Встреча со зрителем состоится лишь в 1990-м, уже практически в «другой» стране. Ушел из жизни Вадим Спиридонов, голосом которого изъясняется главный герой. Многочисленные видео-«костоломы» успели умерить жажду по экранному мордобою (для самых невзыскательных зрителей). Шквально-го успеха, на который был «обречен» японский фильм десять лет назад, уже не последовало. Картина вошла в число последних на советском экране, а ее видеофрагменты цитируются в знаковой «перестроечной» ленте К. Шахназарова «Курьер» (эпизод «мажорских посиделок»).

Вышеречисленные кино-примеры последнего десятилетия СССР, при всей жанровой и идейной разнородности, были показателем достаточно устойчивой базы, на которой десятилетиями утверждалась советская идеология. Но к середине 1980-х гг. все очевиднее проявляется идеологическая усталость советской цензуры, профессиональная оптика которых начинала давать сбой.

Времена, когда экономические трудности капитализма убедительно отражали фильмы неореалистов, английских «рассерженных», критически настроенных французских режиссеров – остались в далеком прошлом. Классовое содержание современных зарубежных лент постепенно подменялось его формальными признаками. Вместо традиционного показа «борьбы пролетариата за свои права» – в их число могли войти широко обсуждаемые «Синие воротнички», «Норма Рей» или «Рабочий класс идет в рай» – советскому зрителю предлагали «цирк для дальнобойщиков»: американскую ленту «Конвой» (1978/1985). При этом ее постановщик – Сэм Пекинпа – был у нас в ту пору одним из самых критикуемых режиссеров США: его «дурной славе» способствовал скандальный резонанс после «Дикой банды» и «Соломенных псов» [8, с. 233–238]. «Конвой» и в самом деле лишь формально можно отнести к «пролетарским» фильмам: чем дальше по сюжету, тем очевиднее становилось, что зритель смотрит боевик о нелепом, случайном конфликте «крутых водил» и дорожной полиции. «Жанровый канон

остается самим собой, – отмечал в рецензии Виктор Демин. – А Пекинпа – остается Пекинпа, и в финале фильма экран захватывает снова стихия чистого приключенчества...» [9, с. 16].

Массовый советский зритель вплоть до появления видеосалонов продолжал довольствоваться индийскими сказками и «антикварными хитами» Голливуда. С многолетним опозданием, в 1970 гг., на экраны СССР выходили ленты, снятые на излете «золотого века» американского кино: «Вестсайдская история», «Клеопатра», «Викинг», «Большие гонки», «Моя дорогая Клементина», «В 3.10 на Юму». В том числе даже поздние произведения «самого большого друга советского зрителя» Чарли Чаплина: «Огни рампы» (1952/1977), «Король в Нью-Йорке» (1957/1976). Возможно, один из немногих поводов для благодарности за дубляж уже не лучших работ мастера – участие И. Смоктуновского (его голосом «говорят» и старый клоун, и гонимый монарх выдуманной страны).

В середине 1980-х гг. прокатная стагнация зарубежных фильмов на советском экране стала особенно заметна. «Топовые» зарубежные ленты для стерильного советского зрителя были недоступны. По идеологической «разнарядке» продолжали выходить небесталанные, но второстепенные иностранные фильмы. Но близость перемен чувствовалось даже в заголовках, таких, как «Создатель политических образов» (США, 1985/1987). В оригинале, как нетрудно теперь догадаться, очередной «разоблачительный» детектив назывался «Имиджмейкер». Политическая драма «Пропавший без вести» (1982/1986) соседствовала с музыкально-танцевальным шлягером «Любовь и аэробика» (1984/1986).

Но вот «шлюзы открылись». Советский зритель конца 1980-х, пусть и с большим опозданием, увидел «Семь самураев» и «Кабаре», «Красную пустыню» и «Рэгтайм», «Пурпурную розу Каира» и – «главный зарубежный гость перестройки» – «Полет над гнездом кукушки». Остальной массив мировой киноклассики, уже на видеокассетах, приблизился как никогда.

Материал советской прокатной практики зарубежных лент к началу XXI в. дополнился вспомогательными источниками. Это интернет-рефлексия зрителей старшего поколения, содержащая важные элементы авто-этнографического подхода. В комментариях «фильмов молодости» значительная часть обсуждаемых тем уже «не считается» зрителем нового поколения. Вероятно, у посетителей первых видеосалонов СССР подобное недоумение вызывали бы пырьевские «Трактористы» или трофейный «Тарзан».

Самое ценное в анонимных отзывах данного типа – отражение личного зрительского опыта, расширяющее представления о массовом сознании эпохи:

«...Видела этот фильм в 1963 году... в Воркуте... тогда было явлением... потрясающая игра Ричарда Харриса...» (зрительница ошибается на год: английский фильм «Такова спортивная жизнь» вышел на отечественный экран осенью 1964 г.);

«...Фильм слишком жесткий для неокрепших детских душ. Это неприятное смятие наложило и на восприятие песни. До сих пор ее терпеть не могу...» (о социальной мелодраме «Генералы песчаных карьеров»);

«...Удобно устроившись в кресле и попивая чаек, с умилением смотрела я на некогда внушавшее мне трепетный ужас произведение...» (зрительница о просмотре японской «Легенды о динозавре» много лет спустя);

«...Фильм потрясающий, впечатление сильнейшее... Американцы показали то отрицательное, что у них было, не побоялись того, «...что скажет княгиня Марья Алексеевна...». Способны ли мы на такое? Не сейчас, конечно, когда дозволено почти все...» (О кинодраме С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»).

«...Мой первый фильм о Шерлоке, просмотренный в кинотеатре «Жовтень» на Подоле с мамой...» (об американской «Собаке Баскервилей», дублированной в 1985 г. на «Ленфильме»: той самой студии, которая подарила зрителю «лучшего в мире Шерлока»).

Неизбежны дискуссии: во благо или во вред «гостям советского экрана» осуществлялось редакторское вмешательство?

Вопрос не только идеологический. Фильмы с затянутыми, утяжеляющими действие эпизодами (в том числе с чрезмерным насилием, патологическим натурализмом или откровенными сексуальными сценами) перемонтировались или сокращались «под советского», в значительной степени – юного зрителя. В результате снижался возрастной порог, расширялась зрительская аудитория, а кассовые сборы росли [10, с. 672–673].

Советская идеология, семьдесят с лишним лет «редактировавшая» гражданское сознание зрителя, казалось бы, осталась в прошлом. Опыт показа зарубежных лент на отечественных экранах с 1920-х и до начала 1990-х гг., служит тем не менее примером уникального источниковедческого материала. Выводы, формирующиеся при изучении данной темы, определяют основные качества цензуры и редактирования зарубежных кинопроизведений в СССР.

В адаптации иностранных фильмов участвовали отечественные профессионалы высочайшего уровня: редакторы, переводчики, актеры и актрисы дубляжа, чьи голоса теперь неразрывны с восприятием прокатных картин и также являются частью массовой мифологии второй половины XX в. В то же время, по идеологической указке, концепция талантливых произведений могла быть разрушена (или, как минимум, искажена) в результате изменения названий лент, монтажных купюр, корректировки содержания диалогов. Прокатная судьба фильма за рубежом (в данном случае – на экранах СССР) порождала особый тип киноисточника, открывающего новые ракурсы зрительского восприятия.

Массив зарубежных картин в советском прокате – неоправданно «забытая территория». Ее возвращение из небытия является частью научной практики специалистов, изучающих культуру советской эпохи. Данная статья открывает серию запланированных научных работ, в которых осмысливается советский прокатный опыт фильмов Центральной и Западной Европы, Юго-Восточной Азии, США.

Авторы выражают благодарность за помощь в работе киноведам В. А. Гусаку, С. В. Хлыстуновой, Ю. А. Шуйскому и музеологу Д. А. Попареву.

Список литературы

1. Кудрявцев С. Глубокий вырез: какие сцены в СССР убрали из зарубежных фильмов. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/> (дата обращения: 23.04.2020).
2. Эйзенштейн С., Шуб Э. Позолоченная гниль: кинопеса: в 6 ч. / публ. и предисл. А. Дерябин // Киноведческие записки. 2002. № 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/291/> (дата обращения: 20.04.2020).
3. Торопцев С. Гримасы Гонконга // Советский экран. 1979. № 22. С. 18.
4. Генс И. Ю. Меч и Хиросима. Тема войны в японском кинематографе. Москва: Искусство, 1972. 200 с.

5. Семенов В. Типичный детектив? (о фильме «Испытание человека») // Советский экран. 1979. № 21. С. 4–5.
6. Еременко Е. Д. Редактирование сценария и фильма: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГИКит, 2018. С. 42.
7. Трауберг Л. З. Леди Карате // На экранах мира. Москва: Искусство, 1977. Вып. 7. С. 201–206.
8. Дэнби Д. Снова о насилии: «Соломенные псы» // На экране Америка / сост. И. Е. Кокарев. Москва: Прогресс, 1978. С. 233–238.
9. Демин В. «Конвой» // Спутник кинозрителя. 1985. № 11. С. 16.
10. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа: анализ. летопись (1969–2005). Москва: «Канон +», 2009. 775 с.

References

1. Kudryavtsev S. Deep cut: what scenes in the USSR were removed from foreign films. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/> (accessed: 23.04.2020) (in Russ.).
2. Eisenstein S., Shub E.; Deryabin A. (publ. and predisl.) Gilded rot: movie-play in 6 p. Film studies notes. 2002. 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/291/> (accessed: Apr.20.2020) (in Russ.).
3. Toroptsev S. Grimaces of Hong Kong. Soviet screen. 1979. 22, 18 (in Russ.).
4. Gens I. Y. Sword and Hiroshima. The theme of war in Japanese cinema. Moscow: Iskusstvo, 1972. 200 (in Russ.).
5. Semenov V. Typical detective? (about the film «Test of man»). Soviet screen. 1979. 21, 4–5 (in Russ.).
6. Eremenko E. D. Editing the script and film: textbook. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Institute of Film and Television, 2018. 42 (in Russ.).
7. Trauberg L. Z. Lady Karate. On the screens of the world. Moscow: Iskusstvo, 1977. 7, 201–206 (in Russ.).
8. Danby D. Again, about violence: «Straw dogs». On the screen America / comp. I. E. Kokarev. Moscow: Progress, 1978. 233–238 (in Russ.).
9. Demin V. «Convoy». Satellite of the moviegoer. 1985. 11, 16 (in Russ.).
10. Zhabsky M. I. Sociocultural drama of cinema: analytical chronicle (1969–2005). Moscow: Canon +, 2009. 775 (in Russ.).