

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

ЭКРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПОРАЗИТЕЛЬНО, что наше литературоведение, энергично пользующееся самими современными разделами науки, совершенно равнодушно к новой области художественной литературы, предназначенной для воплощения на экране кинематографическом или телевизионном.

А ведь это подлинно непроторенная сфера литературы, и существует она сегодня не только для реализации на пленке, но и для книжного чтения.

Возник и расцвел безызвестный жанр — литература и экран, подобно тому как театральная драматургия — одновременно литература и сцена.

При этом оценка литературного уровня сценария столь же важна, как и оценка его кинематографических достоинств и недостатков, и должна стать полноправным звеном в исследовании процессов, происходящих не только в кино, но и в литературе. В духовной жизни народа. Подобно пьесам театральным.

Рождение экранной прозы не было замечено литературной критикой. И уж, конечно, киноведением: теория кино небрежно скользнула мимо «полупабриката», ее претензии к сценарию сводились к сюжетному и диалогическому школярству. Алгебра предназначалась режиссуре.

Никто и не подозревал, что сценарий можно обособить от кинофильма как нечто самостоятельное в искусстве, что это новый литературный жанр. Знаю это по практике: немало лет занимался я тем, что штопал дыры в чужих сценариях. Ох, до чего же похож наш брат сценарист на врача «Скорой помощи», к которому слезно взывают в тяжелый час, но о котором забывают сразу же после приезда!

Я пришел в кино спозаранку, в тридцатые годы, и много разного повидал на студиях. И хорошего, и не совсем. И среди того, что представляется мне «не совсем», ряд заметных произведений экранной литературы, навечно застрявших в манежарных столах. Впрочем, каждое погребение подкреплялось бетонной логикой. Все испроченное в мире испорчено на хорошем основании, сказал мне мудрец. Другой, не менее мудрый, сказал, что ничто в мире не погибает. Мовет, в Заблачье это и так, а у Автора гибнет многое: горячность, глаз, ухо, вера в себя и годы. И может погибнуть талант.

Фильм был отгорожен от личности сценариста, редактор являл собой только пишущий аппарат, выполняющий инструкции редколлегий и режиссера. Он был неким гномом, кто существовал и в то же время не существовал, — призрак, который не изгоняют из киноискусства лишь потому, что другие, приобщенные к его тайнам, хоть зарежь, не умеют писать.

Сценарий не влиял ни на стиль, ни на общий строй, ни даже на действия и характеры персонажей. Он существовал постольку, поскольку его реализовал экран, и только в том виде, в каком он был осуществлен режиссером. Это была неотделимость.

Однако к восьмидесятым годам неотделимость стала рассасываться. Судьбы сценария, правда, словно бы недоуменно, на беззащитных ногах, начали отделяться от фильма, пытались выполнить свой, пусть даже выраженный в сноске, петитом, жребий. И даже газетные рецензенты мало-помалу пришли к похвальному убеждению, что следует размежевать в своих оценках сценарий и фильм, и даже — какова неожиданность! — примирились с необходимостью читать сценарий, прежде чем сочинять отзыв на фильм.

Весь этот процесс мне тоже вполне знаком: я достаточно долго писал сценарии (нстати, какое бездушное, художочное наименование, возникшее на рассвете кино и проскрипешшее почти сто лет) — писал, как нечто малопочтенное и досадное, пока не уразумел, что вовсе не все так плоско и просто в сценарной работе, как я, да и сколько таких, как я, полагал. Не сразу пришло понимание, что можно писать для кино- и телеэкрана, не обедняя своих мыслей, чувств,

своей руни; что в этих работах можно выразить все врожденное с самой чистопробной прозой.

А это, уверен, решающее для сочинителя, и каким бы средством доставки (к перу, пленке или электронике) он ни прибегал.

ЕЩЕ И СЕГОДНЯ теле- и кинопленка лихо использует сюжеты, проблемы, образы, заимствуемые из книг. Однако навечно ли это? Надолго ли? Вглядитесь: искусство экрана во всех его видах и ответвлениях вырастает в стержневую реальность культуры. Оно проникает во все поры действительности, мысли, труда. Бескрайный в своих технических возможностях и перспективах, экран уже не может довольствоваться уделом второго голоса в искусстве, быть отраженным, «лунным». Его экспансия неудержима, он претендует на то, чтобы по значительности и влиянию стать рядом с книгой. И эти претензии реальны. А если так (а это действительно так), то трудно представить себе, чтобы столь мощно складывающаяся область искусства не вызвала к существованию столь же мощную литературу, предназначенную именно для экрана во всех его неоглядных разновидностях. Не создала бы собственного писателя, который без помощи своих книжных предков стал властителем вкусов, дум и надежд.

Еще одно не полностью оцененное явление придало сильнейший импульс этому процессу: рождение видеокассет. Знаю это по практике: немало лет занимался я тем, что штопал дыры в чужих сценариях. Ох, до чего же похож наш брат сценарист на врача «Скорой помощи», к которому слезно взывают в тяжелый час, но о котором забывают сразу же после приезда!

Я пришел в кино спозаранку, в тридцатые годы, и много разного повидал на студиях. И хорошего, и не совсем. И среди того, что представляется мне «не совсем», ряд заметных произведений экранной литературы, навечно застрявших в манежарных столах. Впрочем, каждое погребение подкреплялось бетонной логикой. Все испроченное в мире испорчено на хорошем основании, сказал мне мудрец. Другой, не менее мудрый, сказал, что ничто в мире не погибает. Мовет, в Заблачье это и так, а у Автора гибнет многое: горячность, глаз, ухо, вера в себя и годы. И может погибнуть талант.

Фильм был отгорожен от личности сценариста, редактор являл собой только пишущий аппарат, выполняющий инструкции редколлегий и режиссера. Он был неким гномом, кто существовал и в то же время не существовал, — призрак, который не изгоняют из киноискусства лишь потому, что другие, приобщенные к его тайнам, хоть зарежь, не умеют писать.

Сценарий не влиял ни на стиль, ни на общий строй, ни даже на действия и характеры персонажей. Он существовал постольку, поскольку его реализовал экран, и только в том виде, в каком он был осуществлен режиссером. Это была неотделимость.

Однако к восьмидесятым годам неотделимость стала рассасываться. Судьбы сценария, правда, словно бы недоуменно, на беззащитных ногах, начали отделяться от фильма, пытались выполнить свой, пусть даже выраженный в сноске, петитом, жребий. И даже газетные рецензенты мало-помалу пришли к похвальному убеждению, что следует размежевать в своих оценках сценарий и фильм, и даже — какова неожиданность! — примирились с необходимостью читать сценарий, прежде чем сочинять отзыв на фильм.

Весь этот процесс мне тоже вполне знаком: я достаточно долго писал сценарии (нстати, какое бездушное, художочное наименование, возникшее на рассвете кино и проскрипешшее почти сто лет) — писал, как нечто малопочтенное и досадное, пока не уразумел, что вовсе не все так плоско и просто в сценарной работе, как я, да и сколько таких, как я, полагал. Не сразу пришло понимание, что можно писать для кино- и телеэкрана, не обедняя своих мыслей, чувств,

своей руни; что в этих работах можно выразить все врожденное с самой чистопробной прозой.



сти, пределы. Когда это чувство есть, то приходит и необходимая сжатость, энергия сжатости. И зримость. И емкий диалог. Приходит это не из учебников, а как бы само собой, ежели налицо именно чувство экрана.

Я МНОГО и долго работал над образом положительного героя. И множество неудач у меня на этом пути. Может быть, потому, что каждый раз, начиная писать такой образ, я испытывал удивительную зажатость, какую-то каменность воображения и слов. Герой этот виделся мне таким далеким от того, чем являюсь я, от моих дум, чувств, поступков, намерений, что я никак не мог подступиться к нему.

Но вот однажды — перед началом работы над «Коммунистом» — я вдруг осознал: а почему, собственно, я, сценарист (правда, должность невесть какая!), обязан испытывать к своему герою такую почтительность, такую зажатость, точно я на приеме у начальства? Да, он совершил в жизни неизмеримо больше, чем я, но ведь мы с ним сверстники по столетию. Я помню все то, что и он, я близок с ним изнутри, потому что жил тут же, рядом, в одной стране, играл мальчишкой на соседнем дворе, дышал одним воздухом, спотыкался на те же колдобины, взбирался на те же откосы, хотя мы с ним никогда не встречались.

Он для меня не начальник, а свой парень. Мы с ним «на ты» по месту рождения, по смыслу истории и судьбы.

И едва я это раскусил, как дело пошло на лад. Я знал каждое его слово, каждый его поступок. И я чувствовал себя так, будто его поступки принадлежат мне.

Отсюда я делаю, может быть, слишком храбрый, но

для себя обязательный вывод: сценаристу не надо бояться передавать СВОИ чувства, раздумья, сомнения, радости, горести, оценки, слова герою, сколь бы ни был тот велик.

И, кстати, еще одно, возможно, уже вполне еретическое: не надо бояться писать сценарии о самом себе.

Добавлю: экран наших дней все с большим рвением и удачей пользуется авторским голосом. Отныне (как и в традиционной литературе) автор может не только за кадром комментировать действие, но и непосредственно присутствовать в эпизоде, истолковывая его.

Он может время от времени (при этом достаточно долго) единолично существовать на экране, являя собой нечто подобное лирическим «отступлениям» в романе или поэме. И взбираться на высоты самых сложных раздумий и чувств. Он может и вообще стать одним из действующих лиц сюжета.

Не значит ли все это, что в корне меняется самая роль писателя в новейшей сценарной

литературе, значение писательской личности, происходит уподобление ее автору книги?

И не подошли ли мы по всему вышесказанному к порогу большой экранной литературы?

А это дает мне храбрость и право предостеречь режиссуру от ставшей уже непрременной практики перекройки сценария в производстве. Без коренных переделок режиссер как бы чувствует себя непрестижно. Но это вовсе не так. Да, режиссура — это крупнейшая творческая миссия. Но и писательский сценарий принадлежит не одному режиссеру, а литературе, культуре страны.

Надо учить режиссеров с институтской скамьи не переводить сценарий, а уметь читать его.

Иное, как правило (мы видим это на каждом шагу), приводит к необратимым уронам.

Н АРЯДУ со сценариями широкими, многоохватными фильмов я делал попытки писать и для экрана лирического. Эти попытки дороги мне. Работа страстей, безрассудств, восторгов, отчаяния нужна человеку не в меньшей мере, чем любые другие вполне разумные факты существования. Возможно, это и странно, но функции их жизнетворны, хотя пока ни один социолог не ввел их, как кажется, в круг своих диаграмм и цифр.

Однако взгляните — насколько же мелко, поспешно, вполголоса, будто о чем-то зазорном, вело кино рассказ о страстях, о пламени чувств, раздирающих душу, как скачет и поспешивает вприпрыжку вдоль самых сложных, разноречивых, затаенных движений души.

Но разве же не полностью ныне ясно, что сфера чувств, круг личностного есть именно дело нашего теле- и киноискусства наряду с самым значитель-

ным и ответственным, чем ему назначено заниматься; что образ Джульетты не менее важен для нашей кинодраматургии восьмидесятих годов, чем образ женщины-завотделом.

И вот что приходит порой на ум: а не умерщвляют ли иные наголо выверенные картины сердца и мысли? Не здесь ли, в этом экранном бескровном, нравоучительном лимонаде, возникают бактерии той грубости, черствости, бессердечия, которые никак не идут на убыль, невзирая на все заклинания? Не тут ли истоки бездушных портфельных глаз, базарной иронии над всем тонко чувствующим, рвущимся за пределы воскресных рыбалок и финских бань?

Вот и подошли снова к проблеме положительного героя.

Герой — это десятки самых различных коммат. А мы за долгие годы побывали только в семи-восьми из них. Герой — это не тиражирование, а открытие, притом каждый раз. Это человек, а не игра в человека. А о человеке нельзя рассказать, тушуя девять десятых того, что кипит в его сердце.

Подошла черта, когда нравственность, честность, искренность выходят в своем социальном значении на уровень самых важных, решающих, общественных проблем. И круто сплетаются с ними.

Экранная повесть нашего (и ближайшего) времени — это не только дела и подвиги, но и беспредельный личный мир тех, кто свершает их; это решающие общественные проблемы, философия Времени, тревоги, раздумья. Это всякие люди во всем их величии и суете. Это жизнь, а не игра в жизнь и счастье.

Моя работа в кино завершается. Но все, о чем я мечтал в далекие годы, вступая в сценарный круг, осталось со мной. Как в молодости, так и сейчас, я мечтаю о том, чтобы с экрана шла высокая мысль, чтобы зритель был захвачен умом героя, а не одними его поступками. Мудрый экран — в этом был для меня всегда и остался настоящим советский кинематограф.

Как в молодости, так и теперь, талант — это то, что безрассудно покоряет меня и во что я предельно верю. Сколько людей бесталанных, ничтожных, надменных встречал я на дорогах искусства! И как наивно и всемогуще сверкал на этих дорогах талант! Я знаю, он вздорен, несложен. Но только он может расцепить структуру привычных моделей и увидеть в разломе неисхоженный мир. Ох как нужно это нашему экранному искусству!

И последнее. Я терпел неудачу всякий раз, когда как автор избирал себе образ всезнающего, всепонимающего, карающего и милующего, воздевшего указующий перст. А подлинная удача приходила тогда, когда я как автор был не умней, не святей моих персонажей. Когда я не только летал с ними в космос, но и стряпал с ними на кухне. Автору надо быть (опять-таки в моем понимании) не верховным судьей, а тем, кому доверительно раскрывают себя и гении, и прохвосты. Тогда он сможет чистосердечно, с глазу на глаз пошептать с ними. А это великая вещь в искусстве.

Наша эпоха громадна. Надо писать обо всем, что видел, о чем задумывался, чтобы ничто не ушло из памяти. Писать, пытаюсь понять и быть точным.

И это уже вполне под силу нашей теле- и кинолитературе.