

«НЕДЕЛЯ». Я понимаю, что момент творчества объяснить трудно, но все-таки задам вопрос: как рождается образ?

ГАБРИЛОВИЧ. Ну, как рождается? По-разному. Иногда долго зреет, собирается из мелочей. А бывает, вдруг рождается характер и существует сам, хотя я его и написал. Но вообще мне кажется, что не нужно так уж строго разделять: вот я — вот мой герой. Будто герой — что-то далекое от тебя. Нужно наделять героя своими мыслями. Только тогда образ получается художественно самостоятельным. Но это не значит, что герой должен быть на меня похож. Это может быть человек, отличный от меня во всем. И по темпераменту, и по взглядам, и по масштабу.

«НЕДЕЛЯ». Какие характеры вас привлекают?

ГАБРИЛОВИЧ. В разное время разные.

Когда я начинал работать как сценарист, мне казалось, что моему складу характера больше свойственно писать камерных, лирических героев. Я за них воевал, отстаивал их право на существование. Так было с «Машенькой». Я выступал против внешних форм героизма. Я всегда считал и считаю, что монументализм — не единственный способ отражения жизни. И тяготел к «маленьким» героям, полагая, что и через их судьбу можно показать крупные события. Я и сейчас так думаю.

К сожалению, рассказ об обыкновенном человеке часто оборачивается у нас в кинематографе бытовой историей. А должен быть историей времени. В негритом надо суметь найти подлинно важное. Когда мы с Панфиловым думали о Паше Строгановой, мы стремились показать глубину простого.

«НЕДЕЛЯ». А как совершился переход к образам другого рода?

ГАБРИЛОВИЧ. Перехода не было. Простая диалектика. Между прочим, Паша Строганова и Таня Теткина написаны после «Коммуниста», «Последней осени» из «Рассказов о Ленине», после «Твоего современника» и «Ленина в Польше». Просто с годами я понял, что мне как кинодраматургу интересны люди больших страстей, сгорающие ради идеи. Это все равно, какое положение они занимают в жизни. Дело не в этом. Дело в том, каков масштаб мысли, веры, стремлений героя. Человек — вот масштабность.

Я отвечаю на вопрос?

«НЕДЕЛЯ». Вполне. Проблема героя тесно связана с проблемой актуального в искусстве. Какие темы и каких героев вы считаете актуальными для сегодняшнего советского кинематографа?

ГАБРИЛОВИЧ. И опять я буду говорить о масштабном и камерном, потому что актуальным нередко считают внешне масштабное. Я не против масштабного, но мне кажется, что актуальное может раскрыться и в простом. Действие может быть разыграно между двумя людьми в одной комнате, но сила их словесной схватки, острота проблем, психологическое, философское напряжение диалога вырываются из внешне камерной ситуации и делают конфликт, происходящий в четырех стенах, общезначительным. Это все не значит, что нужно ограничиться в искусстве будничными темами и усредненными героями. Все не так. Меня привлекают характеры ученых, руководителей, людей уникальных профессий — космонавтов, например. Это очень интересно. Вот такая масштабность — в соединении

Более чем сорок лет работает в кино Евгений Габрилович. По его сценариям сняты фильмы «Машенька», «Последняя ночь», «Мечта», «Коммунист», «Твой современник», «В огне брода нет», «Начало». Недавно по экранам страны прошел фильм «Монолог». Ленинской теме посвящены картины «Последняя ночь», «Ленин в Польше». Сегодня «Неделя» печатает беседу нашего корреспондента с Евгением ГАБРИЛОВИЧЕМ.

ИСКАТЬ В ИСКУССТВЕ СВОЕ

с подлинным исследованием человека — мне по душе. Я уверен, что для создания крупного советского политического фильма нужны в наше время более гибкие, сложные, сильные средства искусства. Нет, масштабность — не единственный способ.

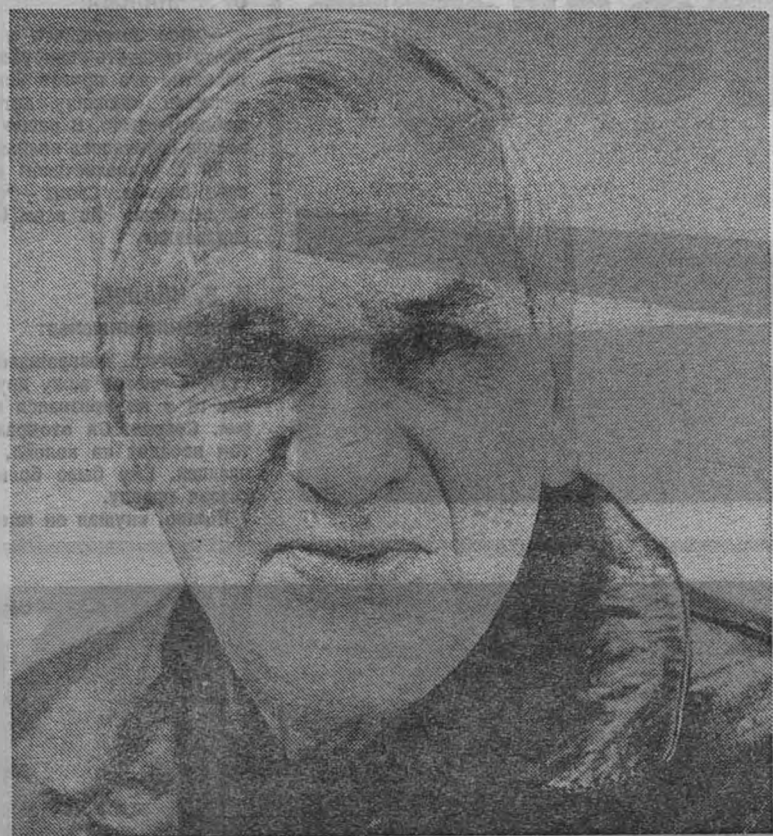
«НЕДЕЛЯ». Современный сценарий — полноправная литература?

ГАБРИЛОВИЧ. Кратко на этот вопрос ответить трудно. Пожалуй, начать нужно вот с чего. Существуют две школы, две противоположные точки зрения. Одна состоит в том, что от сценариста требуются интрига, диалог и скупо обозначенное место действия. В основном так работает весь зарубежный кинематограф. Сценарий такого рода может быть хорош или плох, но самостоятельной литературной ценности он не имеет. Советская кинематографическая школа требует от сценариста высокого литературного уровня. К этому мы стремимся. Я хочу, чтобы термин «авторский кинематограф» выражал не только мир режиссера-постановщика (как это у нас принято понимать), но и авторский мир кинодраматурга. Его писательский мир. Поскольку сценарист в кинематографе осуществляет не ремесленную, а писательскую миссию.

«НЕДЕЛЯ». Иными словами, вы за то, чтобы сценарии создавались писателями?

ГАБРИЛОВИЧ. Лучше будет так сказать: сценарист — это писатель, но писатель, обладающий чувством экрана. Писатель

я хочу вам рассказать



только тогда кинодраматург, когда у него в киноискусстве есть свои открытия, свой выбор зримых средств. Свой способ строить диалог. Свой стиль. Своя пластическая манера. Дело здесь не в том, что как усвоил «специфику» кино. Важен — мир. Вот — имеешь ли ты свой киномир?..

Я путано говорю? Писатель в кино должен быть кинодраматургом. Сценарист в кино должен быть литератором. Я всегда старался писать сценарии не в форме неких подспорий к экрану, а как автономные, что ли, — не могу найти более точных слов — сочинения. В меру моих сил я стремлюсь к тому, чтобы эти сочинения имели самостоятельное литературное значение. Книга, написанная в форме сценария. Я всегда тщательно работаю над каждой фразой, над словом — в диалоге или в описании. Над литературной тканью сценария работаю точно так же, как над повестью или рассказом. Особенно в последнее время.

Конечно, я понимаю, что в процессе экранизации все эти фразы, слова, описания в большинстве своем ступают и исчезают в привнесенном извне — режиссером, актерами. Но я работаю так. Тем более мне всегда хотелось, чтобы сценарий остался на бумаге таким, как он написан мной. Однако публикация сценария — проблема, хотя никто не спорит, что кинодраматургия — литература. И тем не менее литературные журналы сценарии печатают неохотно. «Библиотека кинодраматургии» и «Искусство кино» стремятся к

тому, чтобы печатать сценарии в том виде, в каком они были сняты. Но это уже другие произведения. А между тем бывают хорошо написанные сценарии, которые еще не нашли своего режиссера, и если они не приняты к печати в «Альманахе кинодраматурга», то больше им печататься практически негде. Особенно это касается молодых авторов...

Я работал с первоклассными режиссерами. Но при просмотре готовой картины меня почти всегда не покидало чувство: что-то исчезло. Что-то мое исчезло. Важное, нужное, близкое исчезло.

«НЕДЕЛЯ». Вас иногда упрекали в том, что ваша подробная описательная ремарка ограничивает режиссера. Так ли это?

ГАБРИЛОВИЧ. В какой-то мере да. Это авторский послы для режиссера. Но в основе подлинного кинопроизведения лежат два мира — писательский и режиссерский. Бессмысленно спорить, какой из них важнее.

«НЕДЕЛЯ». Бывало ли в вашей практике, что текст менялся на съемке?

ГАБРИЛОВИЧ. Часто. Очень часто. Совершенно неожиданно возникают противоречия между образом и ролью. Я объясню. Это бывает тогда, когда образ написан хорошо, а роли нет. То есть не обозначены средства для актерской передачи. В таких случаях автор должен внимательно прислушиваться к актерам и, если их требования не противоречат замыслу, менять написанное. Таких изменений мо-

жет требовать режиссерская мизансцена и индивидуальность актера. Здесь тоже важна эта самая тканевая совместимость. В общем, не мудрствуя, можно так сказать: кинодраматург должен быть всегда готов к тому, что на площадке его текст может быть изменен.

«НЕДЕЛЯ». Один известный кинодраматург, когда его упрекнули в том, что в его сценарии диалог написан в театральных традициях, сказал, что в кино еще не научились разговаривать, как в театре, и что, когда это произойдет, начнется новый, подлинный кинематограф. Согласны ли вы с этим утверждением?

ГАБРИЛОВИЧ. Да. Но не совсем. Диалог в кино должен быть концентрированнее, чем в театре. Но в то же время современный диалог должен быть краток. Хотя, в общем, краткость — это не обязательное условие. Диалог может быть и длинным, когда есть что сказать. Если он наполнен, концентрирован, если в нем заложен конфликт идей, конфликт чувств, выраженный в словесной схватке.

«НЕДЕЛЯ». Многие считают закадровый авторский голос приемом устаревшим, иллюстративным, формой драматургической заплатки: все, что осталось в фильме непонятным, объяснит закадровый голос. Вы согласны с таким мнением?

ГАБРИЛОВИЧ. Было время, когда я был поклонником закадрового голоса. Мне казалось, что он один может выразить мысль автора. Теперь я так не думаю. Все зависит от того, какая творческая задача поставлена. Авторский голос может звучать с экрана — в кадре или за кадром, дело не в этом. Важно, чтобы он комментировал скрытое, внутреннее содержание, а не внешний ряд.

Не избитый прием, не иллюстрация, а голос автора, полный глубоких раздумий, оценки, — собственно говоря, отступление, свойственное прозе.

«НЕДЕЛЯ». Термин «кинопроза» принадлежит вам?

ГАБРИЛОВИЧ. Я употребляю этот термин. Мои наблюдения сводятся к тому, что чем тоньше литературная ткань сценария — в описании и в диалоге, тем он интереснее, и картина получается художественно значительнее. Такая точка зрения на киносценарий приобретает огромное значение еще и потому, что в современный фильм равноправной частью входят раздумья, философские споры, борьба идей. В этом случае без литературы не обойтись. Конечно, это можно выразить и зрительно. Но зрительное выражение требует усложненной изобразительной символики, операторских трюков. Современное кино уже переросло эту стадию. Вообще говоря, идеальные сценарные куски можно найти у некоторых классиков. У Чехова и Бунина есть в прозе такие элементы, которых требует современная форма сценария.

«НЕДЕЛЯ». Вы выбираете режиссера для постановки своего сценария?

ГАБРИЛОВИЧ. «Выбираете» — это не очень точное слово по отношению ко мне. Но если говорить вообще, то при выборе режиссера прежде всего встает вопрос о творческой совместимости. О едином чувстве вкуса, сходных оценках жизненных явлений, одинаковом понимании хорошего и плохого.

Нельзя писать сценарий для любого режиссера. Нужно иметь своего или своих. Мне в этом смысле очень повезло. Мой «режиссерский круг» составили Ромм,

Райзман, Юткевич — из старшего поколения, Панфилов и Авербах — из более молодого. Все они — разных творческих маек, но они — мои единомышленники. И каждая следующая работа с любым из них как бы включает в себя предыдущую и является ее продолжением. Когда мы с Райзманом писали «Коммуниста» и «Твоего современника», они содержали в себе «Машеньку» и «Последнюю ночь». Это был результат многолетней совместной работы, воплощение наших стремлений в искусстве. А когда мы с Панфиловым писали сценарий «Начало», это было продолжение темы Тани Теткиной из картины «В огне брода нет».

Вообще я считаю, что сценарист и режиссер должны вместе пройти весь путь написания сценария. Нужно постоянно чувствовать то, что вроде бы осталось за сценарными пределами. Знание того, что отпало в процессе работы, дает возможность понять ход развития, понять, какая мысль подвинула следующую, что из чего родилось, — и это необходимо, потому что в процессе работы отброшено может быть и то, что в ее начале составляло опору сценария.

Я признаю режиссерский кинематограф и писательский. Но мне кажется, что большего добиваются тогда, когда люди этих двух профессий объединяются. А объединение может быть плодотворно только тогда, когда существует вот эта самая внутренняя, плохо объяснимая связь. Вне ее не может быть совместного творчества.

«НЕДЕЛЯ». Считаете ли вы, что можно обучить творчеству?

ГАБРИЛОВИЧ. Всему на свете можно обучить. Нельзя только обучить таланту. Можно помочь понять себя, извлечь из себя то, что уже заложено. Не повести своим путем или путем своего поколения — это будет подталкиванием к эпигонству, — но научить смотреть в себя и смотреть вокруг. Искать в каждом единственное — это самое трудное, немисливо трудное в преподавании искусства.

Проще и глубже! Вертикаль, а не горизонталь! Искать, все время искать. Вот еще в конце прошлого века атом считался последним неделимым звеном материи, прошло время, и его расщепили. Может, и нам в искусстве расщепить наши привычные модели — эталоны и посмотреть, что там есть внутри. Не откроются ли нам новые глубины? Единственный инструмент расщеплений, какой я знаю, — это талант. Вот в него я верю. Только он может расщепить атом.

«НЕДЕЛЯ». Вы очень интересно рассказали о том, какие требования ставите ученикам и учителям. Но не могли бы вы рассказать, на каком принципе строятся непосредственно занятия с молодыми кинодраматургами?

ГАБРИЛОВИЧ. Ну, по-моему, я все сказал. Вот перед тобой душа ученика. И ты ей говоришь: познай себя. А как? И тут, как в любом сотворчестве, начинается поиск внутренней связи: во взаимных рассказах, беседах, оценках явлений — коротко, в общении. Чтобы научиться смотреть в себя, в других, в жизнь. Современная картина — накал общественных страстей и в то же время накал страстей личных. Работа над таким сценарием требует острого чувства времени. Не трафарет, но исследование. Новый пласт. Каждый раз.

«НЕДЕЛЯ». Каковы ваши ближайшие творческие планы?

ГАБРИЛОВИЧ. Планы мои таковы. Писать с Юткевичем сценарий «Ленин во Франции». В новой форме. В какой — секрет. В этой работе современный Париж будет занимать не менее значительное место, чем Париж времен пребывания там Ленина.

С Райзманом хотим сделать картину на современном материале. Общественно значительное, вытекающее из простого жизненного случая. Сюжет должен быть ясен и прост. По жанру — лирико-драматическая история. Нравственный казус. Как видите, я последователен.

Авербах предполагает поставить кинофильм на основе моих мемуаров «Четыре четверти». Что из этого выйдет — посмотрим. Это — конкретно. А в общем, как в молодости, так и теперь я мечтаю, чтобы с экрана в зрительный зал шла высокая мысль. Чтобы зритель был зачарован умом героя. А не одним его поступком. Чтобы экран был мудрым. Чтобы он вообрал в себя всю жизнь в ее простоте. И если все, что вошло в тебя, с годами не ступевалось, оно — твоё и может стать искусством... Мы не нарушили регламента? Тогда, если влезит, напечатать вот это. (Евгений Иосифович передал нам несколько черновых страниц своей последней книги «Четвертая четверть». Вот что там написано, с небольшими сокращениями).

Есть мнение, что я на редкость везуч в сценарной работе, что как-то так получается, что у меня, мол, нет неудачных картин. Это совсем неверно — таких картин у меня с три короба. Но я куда реже и неохотнее упоминаю о них, чем о том, что мне удалось: так уж сочинен человек! С чем связаны мои неудачи? Тут надобно краткое пояснение. Суть его в наблюдении, что сценарист есть тоже один из персонажей сценария. И от того, какой образ, какую натуру и роль избрал себе в данном сценарии автор, зависит, как я понежню стал понимать, огромная доля успеха или провала.

Автор не должен быть самой безгрешной персоной в картине, самым умным и правильным, разбирающим любой узел — неким судьей над всеми людьми, населяющими фильм. Такал роль вообще не годится в фильме, и особенно если играет ее сценарист. В этом случае он прежде всего нетерпим, а первая заповедь автора (в моем понимании) — не быть беспощадным. Я терпел крах всякий раз, когда как автор избирал себе образ всезнающего и всепонимающего, карающего и милующего. То была скверная роль, да и играл я ее напряженно, поддельно, потому что в реальности-то я отнюдь не все понимал, не карал и не миловал и почти никогда не знал в действительной моей жизни, как разубавить узлы. Удача же приходила ко мне тогда, когда я, как автор, был не умнее, не честнее, не удачливее моих персонажей, а был таким, как я есть, — не хуже, но и не лучше их. Когда я грешил, как они, и каялся, как они. Когда я не только летал с ними на Луну, но и страдал с ними на кухне. Автор должен быть (опять же в моем понимании) не корсным судьей, а таким персонажем, кому доверительно раскрывают себя и гении, и мерзавцы.

Успех приходил ко мне, когда я искал и находил в искусстве свое.

Беседу вел Н. МАНН.

Фото Г. Дубинского.