

# НЕ ОБЕДНЯЕМ ЛИ МЫ НАШЕ ИСКУССТВО?

ТАКОЙ ВОПРОС задал Г. Бровман в статье «Роман, опера, кинокартина...» («Литература и жизнь», 28 мая 1961 г.), имея в виду поток инсценировок и экранизаций, «тех бесчисленных перелицовок, свидетелями которых мы стали в последние годы». «Всегда ли это согласуется с законами художественного творчества? — спрашивает он. — И не обедняем ли мы тем самым нашу литературу, театр и кинематографию?»

Ответ Г. Бровмана имеет весьма сложный характер, но одинаковый в разных частях статьи. Поначалу получается, что инсценировки и экранизации не всегда согласуются с законами искусства, но могут и «согласоваться»: «Многочисленные удачи в этом роде хорошо известны». Затем мысль критика принимает такой оборот, что даже удачи «в этом роде» оказываются чем-то «в лучшем случае!» бесполезным: «Допустим, что и пьеса, и фильм достойно воплотили литературное произведение. Обогастило ли от этого наше искусство? Вряд ли!». Окончательный вывод критика сводится к тому, что произведение искусства может существовать лишь в «единственно необходимой художественной форме» и что всякого, кто пытается нарушить этот закон, превращая рассказ или роман в драму или сценарий, ждет суровое возмездие со стороны искусства: «Оно мстит тем, кто нарушает его законы». Этими мрачными словами, звучащими, как последнее предупреждение, заканчивается статья Г. Бровмана.

Важен ли сам по себе вопрос, поставленный в статье «Роман, опера, кинокартина...»? Несомненно. Должны ли отдельные факты, о которых идет речь в этой статье, вызывать у нас беспокойство и тревогу? Бесспорно. Я не могу согласиться с И. Астаховым, когда он, правильно критикуя в статье «Догмы и творчество» («Литература и жизнь», 7 июня 1961 г.) многие выводы Г. Бровмана, берет под сомнение и тот его вывод, что в иных инсценировках и экранизациях ценные произведения искусства «подвергаются порче и компрометируются». Да, портятся и компрометируются — не в том, разумеется, смысле, что становятся после плохих спектаклей или фильмов менее ценными, а в другом, какой имеет в виду Г. Бровман, когда пишет: «Такие фильмы могут отбить охоту к чтению книг, которые экранизируются».

Не следует забывать, что в наши дни знакомство многих молодых людей с литературными произведениями начинается со знакомства с экранизациями этих произведений. Не следует забывать об огромной силе воздействия театра и кинематографа на все поколения зрителей: плохие инсценировки и экранизации вполне способны испортить, обеднить впечатление и от уже прочитанных книг. Наконец не будем закрывать глаза на тот факт, что ни одна область творчества не представляет такого соблазна для ремесленников, как инсценирование и экранизация литературных произведений, содержащих в себе «готовые» характеры, «готовые» сюжетные ситуации, «готовые» темы и проблемы. Как и художественный перевод, эта область творчества может быть — в зависимости от того, насколько серьезно и честно мы к ней относимся, — и самой легкой, и самой трудной.

Но спор идет не о ремесленниках и халтурщиках, одинаково нетерпимых во всех областях художественного творчества. Спор разгорелся по другому вопросу: способны ли инсценировки и экранизации обогатить искусство, внести от себя что-то новое и важное в дело идейно-эстетического воспитания народа? Г. Бровман считает, что такое обогащение вряд ли возможно, а обеднение почти неизбежно. Он пишет, что художественные произведения «нередко теряют свои качества», когда переводятся «с языка одного искусства на язык другого». Я бы сказал резче: какие-то качества, какие-то элементы они теряют даже при самых лучших «переводах». В опере «Евгений Онегин» оказались утраченными некоторые важные качества пушкинского романа. В Пудовкин далеко отошел в фильме «Мать» от сюжета горьковской повести. Но разве такого рода утраты бывают реже при переводах как таковых — переводах произведений с языка одного народа на язык другого? Что же, мы должны отказаться на этом основании от художественных переводов?

Все дело в том, что аргумент Г. Бровмана, легко побивающий плохие инсценировки и экранизации, плохие переводы, плохие произведения, теряет всякую силу и всякий смысл, когда его пытаются распространить на подлинное искусство, в котором отмеченные утраты возмещаются приобретенными, связанными с творческим отношением художника-мастера к материалу. Ведя счет потерям, вызванным экранизацией литературных произведений, Г. Бровман называет фильмы «Анна на шее», «Отцы и дети» и другие. Было бы нетрудно назвать в этом ряду гораздо больше. Однако считать — так все считают! Задумаемся над тем, сколько духовных ценностей было бы утрачено нашим киноискусством и его необъятной аудиторией, если бы рьяные защитники «непреклонных» законов искусства помешали созданию таких фильмов, как «Мать», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Петр I», «Детство», «В людях» и «Мои университеты», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Сергея», «Сорок первый», «Бесприданница», «Медведь» и десятки других. А ведь кое-чему эти защитники, несомненно, помешали. Вспомним хотя бы о том факте, что многие шедевры русской литературы экранизированы зарубежными кинематографистами раньше, чем нашими. Это отраднее, когда свидетельствует об искреннем и глубоком интересе деятелей зарубежного искусства к нашей литературе и нашему народу. Это печально, когда сделанные за рубежом экранизации становятся во многих странах источником превратных представлений о нашей литературе и нашем народе.

Можно легко понять писателей, которые возражали против инсценирования и экранизации своих произведений, опасаясь их искажения. Но легко понять и тех из них, кто, не забывая о такой опасности, все же давал согласие на переработку своих произведений для театра или кинематографа и сам занимался такой переработкой. Когда в 1901 году появились десятки инсценировок повести «Фома Гордеев», Горький выступил в печати с открытым письмом, в котором заявил,

Б. БЯЛИК

что «подобных переделок не должно быть» и что «право каждого автора говорить с публикой в той форме, в какой он находит это удобным, должно быть признаваемо неприкосновенным». Но прошли годы, и Горький стал относиться к инсценированию прозы совершенно иначе: протестуя против плохих инсценировок, он поддерживал хорошие. Что касается искусства кино, то Горький еще в 1915 году говорил: «Я одобряю кинематограф будущего, который, безусловно, займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений». Впоследствии Горький смог подтвердить правильность этих слов, высоко оценив такие фильмы, как «Чапаев» и «Пышка». Развитие театрального искусства, обогатившегося новыми средствами выразительности, и расцвет искусства кино с его новыми огромными возможностями — все это заставило Горького отказаться от мысли о «неприкосновенности» прозы и о недопустимости перевода ее на язык драматургии.

Выигрывают ли что-либо театр и кинематограф, получая драматические «переделки» рассказов и романов? Г. Бровман считает, что проигрывают, проигрывают не в отдельных случаях, а вообще, так сказать, принципиально. Просто диву даешься, читая его рассуждения: «Повторяя на сцене или экране то, что было раз открыто, увидено, воплощено, режиссеры и актеры поневоле сужают и познавательное значение своего творчества, и область его воздействия на умы и души людей. Ибо здесь не поднимается целина жизни, а берется то, что уже вспахано...». Но если так, то не надо ставить не только инсценировки, а и всякие пьесы, не только экранизации, а и всякие сценарии, ибо в любом случае режиссеры и актеры «повторяют» драматургов и сценаристов.

В былые времена существовала теория «кризиса театра», утверждавшая, что театр — искусство паразитическое, ничего само не открывающее и не творящее, и что оно естественно разрушается и гибнет. В наши дни об этой «теории» вспоминают лишь как о курьезе, как о капризном изломе мысли, отразившем кризисные явления в буржуазном искусстве. Можно ли поверить, что советский критик сейчас всерьез развивает сходные мысли? Но такова уж сила схемы, овладевшей человеком!

Вернемся к инсценировкам и экранизациям. Взгляд на них как на «перелицовки», которые в лучшем случае могут не испортить фасона и перед которыми никаких других задач ставить не следует, — этот взгляд разделяется не только Г. Бровманом. На днях в нашей печати по поводу экранизации одной повести было сказано, что в фильме нет «ни малейшего отступления от текста, и это очень важно, особенно если вспомнить некоторые экранизации недавних лет». Одновременно был отмечен недостаток этой экранизации — то, что она «холодна к духу повести». Вдумаемся в выражение: «ни малейшего отступления от текста». Прежде всего — возможно ли это? Во многих случаях — невозможно; ни одна большая повесть, ни один роман не могут целиком вместиться даже в многосерийный фильм. Но допустим, что текст «вместился». О каком, собственно, тексте идет речь? О диалогах, иногда еще о внутренних монологах. А что же происходит — в тех случаях, когда в фильме нет «ни малейшего отступления от текста», — с описательным материалом прозы, с раздумьями автора о героях, с его философскими отступлениями и т. п.? Неужели все это можно вместить в ремарки, переложив ответственность на режиссера, актера, оператора, художника? Но ведь нередко диалог, вырванный из контекста рассказа или романа, отделенный от всего остального, теряет девять десятых своей выразительности, своего значения, даже просто — смысла. Очевидно, что в диалог иной раз не только можно, но и должно внести отдельные изменения. Очевидно, что требование не делать в экранизациях «ни малейшего отступления от текста», как и требование буквализма в художественном переводе, в ряде случаев предопределяет отступление от духа произведения, от его идейно-эстетического существа.

И дело не только в диалоге. Иной раз ради сохранения существа произведения, его духа приходится идти и на изменения сюжетного порядка. На это приходится идти в тех случаях, если без этого не получается «перевод» прозаического произведения на язык драматургии. В. Люков и Ю. Панов делают в своей статье «Несколько вопросов к критике» («Литература и жизнь», 2 июля 1961 г.) ряд верных полемических замечаний в адрес Г. Бровмана, но одно из утверждений невозможно принять. Они считают, что при экранизации такой перевод не всегда обязателен. Им кажется, что были фильмы, в которых роман смог остаться романом, а рассказ — рассказом; в этих фильмах, утверждают они, «форма осталась нарушенной, тогда как средства выражения изменились». Это ошибка, и ошибка застарелая, уже имеющая давнюю традицию.

Когда появились пьесы Чехова, они показали многим критикам не пьесами, а повестями, лишь использующими «средства» драматургии. Почти то же самое писали и о пьесах Горького, утверждая, что в них нет сквозного действия, что такое действие заменено в них сюжетными формами современного романа. Между тем и пьесы Чехова, и пьесы Горького означали не отступление от законов драматургии, а наступление на них, даль-

нейшее их развитие, означали подъем драматургии на новую высоту. Именно поэтому они подняли на новую высоту и искусство театра. Но, может быть, в киноискусстве дело обстоит иначе? Может быть, это искусство способно обходиться без драматургии, способно переносить на экран произведения других родов и видов, ничуть не меняя их природы? Такая иллюзия получила в последние время довольно широкое распространение. В этом сыграло роль не совсем оправданное увлечение фильмами, построенными как серия отдельных, почти не связанных общим сюжетом эпизодов. Сыграло здесь роль и чрезмерное увлечение голосом «повествователя», звучащим за кадром, и комментирующим события фильма. Кое-кому показалось, что кинематограф освобождается от драматического действия, что кинодраматургия перестает быть драматургией! Такая иллюзия не может не оказывать отрицательного влияния на киноискусство, особенно в области экранизации литературных произведений, подводя «принципиальную» базу под попытки механических «перелицовок» рассказов и романов.

Всякая экранизация неизбежно «драматизирует» литературный первоисточник. Но эта «драматизация» должна означать, как справедливо замечает Я. Билинский в статье «Почему же появляются инсценировки?» («Литература и жизнь», 28 июля 1961 г.), не выдумывание чего-то такого, чего нет в первоисточнике, а «выделение присутствующей в произведении драматической линии». Я бы только прибавил: и превращение этой линии в сквозное действие фильма, пусть еще более сложное и с еще большим трудом различимое, чем в чеховских и горьковских пьесах, но все-таки — сквозное. Иногда при этом становится необходимым вносить изменения в сюжет первоисточника. В других случаях такой необходимости не возникает, и фильм получается такой, словно в нем нет «ни малейшего отступления от текста». Здесь возможны разные подходы и разные решения. Но ни один из этих подходов и ни одно из этих решений не может быть верным, не может воспроизвести дух произведения, если не является подлинно творческим. Если забыть об этом, то экранизация любого произведения, даже «Войны и мира», — проще простого. Если помнить об этом — есть мало задач более трудных, но и более достойных труда!

Почему же все-таки нужны инсценировки и экранизации? На этот вопрос можно было бы ответить в общей форме, напомнив о том, какую новую силу приобретают образы рассказов и романов, становясь предметом творчества актеров, которые непосредственно или с помощью экрана общаются с миллионами, десятками и сотнями миллионов зрителей. Но ответ может иметь и более конкретный характер — он может быть связан с теми задачами, которые ставит перед искусством наша эпоха — эпоха развернутого строительства коммунистического общества. Инсценировки и экранизации необходимы не только потому, что они помогают новым и новым миллионам людей приобщаться к высотам мировой культуры. Они важны еще и потому, что отвечают эстетической потребности, которую испытывает народ из каждой новой подьем истории и которую он с особенной силой испытывает сегодня: взглянуть глазами современного человека на художественные творения, созданные на протяжении всей человеческой истории; понять, почувствовать эти творения еще глубже, чем прежде; сделать эти духовные богатства еще больше, чем прежде, частями своей души. Разве это не достойная задача для того «кинематографа будущего», о котором почти полвека назад мечтал Горький?

Обратимся к одному из тезисов проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза, касающихся морального кодекса строителя коммунизма: «Коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие моральные нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками. Особо важное значение в нравственном развитии общества имеет революционная мораль рабочего класса». Вспомним этот тезис и подумаем о том, какой процесс духовного, нравственного обогащения происходит в залах театров и кино, где зрители воспринимают образы классических произведений, которые воплотили в себе моральные нормы, выработанные человечеством в прошлом, выработанные рабочим классом в революционной борьбе?

Итак, не обедняем ли мы наше искусство, когда инсценируем и экранизируем литературные произведения?

Обедняем, когда делаем это без необходимых знаний, без любви, без творческого горения. Но мы еще больше обедняем наше искусство в тех случаях, когда заранее чиним препятствия инсценировкам и экранизациям, когда заведомо относимся к ним, как к чему-то второстепенному и второсортному и когда вносим в это дело путаницу схоластических представлений, стремясь не открыть что-то новое, какие-то новые возможности для искусства, а что-то закрыть.

Публикация статьи Б. Бялика редакция заканчивает обсуждение вопросов, связанных с экранизацией и инсценированием произведений литературы.

ЛИТЕРАТУРА  
И ЖИЗНЬ

20 августа 1961 г.

3 стр.