КТО НАЧНЕТ?

НУЖНЫ ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ В РАЗВИТИИ КИНОДРАМАТУРГИИ

ПОХОЖЕ, все сошлись на том, что сценарий — это полноценная литература,* а сценарист — писатель, посвятивший себя кинематографу. Истина эта декларируется порой с такой настойчивостью, что поневоле закрадывается сомнение, так ли уж она безусловна, не нуждается ли еще в подтверждениях. Сценарная литература, столь недавно и непрошено вторгшаяся на ниву изящной словесности и покусившаяся на то, чтобы считаться ее частью, только-только еще завоевывает это право. Само слово «сценарий» возвращает нас к тем временам, когда для постановки фильма достаточно было конспективного обозначения действия («сценарий» — это ведь и есть конспект), а в профессии сценариста и сейчас еще много неопределенного.

В самом деле, что это за профессия?

Есть кинематографин, где труд сценариста используется по преимуществу для адаптации, переложения на язык кино произведений прозы. Сценарист выступает здесь как бы посредником между литературой и кинематографом — занятие нужное и почетное, требующее особой квалификации. Опыт показывает, что лучше профессионала-сценариста работу эту никто не сделает...

Есть опыт коллективного сценарного творчества — например, в итальянской кинематографии, где мы часто видим в титрах фильмов сразу по нескольку имен сценаристов: одному, по-видимому, принадлежит идея картины, другому — разработка сюжета, третьему — диалог и т. д. В таких авторских коллективах нередко встречаются имена знакомые и уважаемые, например имя Эннио Де Кончини («Машинист», «Развод по-итальянски», «Полицейские и воры»).

И есть, наконец, тип сценариста — самостоятельного и единоличного автора литературной основы фильма. Коль мы уже ссылались на итальянское кино, назовем Чезаре Дзаваттини — человека, написавшего «Похитителей велосипедов», одного из родоначальников целого направления в истории кино — итальянского неореализма... Сценарист — родоначальник направления: вот каким может быть, оказывается, значение этой профессии, вот какова ее амплитуда.

Не откроем секрета, если скажем, что советскому кинематографу ближе всего именно такое понимание роли сценариста. Так уж сложилось, что большинство фильмов, составляющих славу нашего кино, начиная с «Броненосца «Потемкин», поставлено по оригинальным сценариям. «Ленин в Октябре» и «Мы из Кронштадта», «Конец Санкт-Петербурга» и «Третья Мещанская», «Последняя ночь» и «Машенька», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Дом, в котором я живу» и «Весна на Заречной улице», «Коммунист» и «Баллада о солдате» — за каждым из этих фильмов сценарий, создание которого было актом творчества писателя-кинодраматурга.

В этих картинах сценарист выступает в главном и незаменимом своем качестве: он автор. Автор Содержания.

В таком направлении и развивалась наша сценарная школа... Да, уже школа, представленная маститыми учителями, их учениками, а теперь уже и учениками учеников. Появились художники со своей сильной и яркой индивидуальностью, авторы, давшие жизнь не только той или иной картине, но порой и определенной стилистике в кинематографе (вспомним безвременно ушедшего от нас Геннадия Шпаликова, чье творчество оказало заметное влияние на многих из нас)... Сформировался, утвердился и самый тип сценария, получивший признание в мире как «русский сценарий», написанный по законам художественной прозы, претендующий быть не только поставленным, но и прочитанным как самоценное литературное произведение.

И все же сценарии пишутся для кинопроизводства. И ставятся, в отличие от пьес, только один раз. И этот «один раз», могущий быть и счастливым, и роковым для сценария, всецело в руках другого художника — режиссера.

Тут мы подходим к одному противоречию.

КИНОДРАМАТУРГИЯ, как только что было сказано, мало-помалу «эмансипировалась», ушла от своего первоначального прикладного назначения, выделилась в самостоятельный род литературы... А что же режиссура?

Режиссура тоже не стояла на месте! Тоже «эмансипировалась». Ныне она, как извест-

но, не довольствуется скромной ролью интерпретатора замысла драматурга, все чаще заявляя себя как самостоятельное «авторское» искусство. И это не прихоть капризных или, хуже того, недобросовестных представителей режиссерской профессии, как в свое время казалось многим из нас. То есть, конечно же, есть и капризные, и недобросовестные, а чаще просто непрофессиональные люди, готовые переделать любой сценарий только потому, что не знают, как его поставить. Но речь не о них. Перед нами объективный процесс, связанный с обогащением выразительных средств, которыми владеет сегодня режиссер.

Итак, эмансипация, независимость. Хорошо это или плохо? Что же плохого в том, что обе отрасли кинематографа — и драматургия, и режиссура — совершенствуются каждая по-своему, вырастают в самостоятельные, как бы независимые друг от друга искусства?

Но ведь на самом-то деле они завязят и еще как завязят друг от друга!

Кинодраматургия, лишенная полноценной режиссуры, теряет смысл своего существования. Режиссура, лишенная полноценной сценарной основы, обрекает себя на оскудение. «Авторское кино» доступно пока лишь очень немногим. Довженко и Феллини, Бергман и Шукшин — явления уникальные. В большинстве же случаев мы видим, как мастера режиссуры, даже прекрасные мастера, невольно ограничивают свои возможности, когда отрываются от потока литературы, в том числе и сценарной литературы, замыкаясь в рамках собственных авторских мыслей и наблюдений.

Я не хочу обидеть режиссеров, но все же у писателей приток впечатлений значительно больше. Да и сама профессия, хочешь не хочешь, требует постоянного накопления и отдачи.

Но об этом позволю себе сказать чуть позже. А сейчас, возвращаясь к мысли о взаимной «независимости», укажу лишь на то, что лучшие, наиболее талантливые сценарии из числа написанных за последние годы — это можно проследить, — как правило, не попадали в руки лучших, наиболее одаренных наших режиссеров, ибо эта категория режиссеров редко интересуется готовыми опусами сценаристов. Так выглядит «эмансипация» на практике. Теряют, убежден, и те, и другие.

Есть еще одна форма сотрудничества, может быть, самая перспективная в данных конкретных условиях: работа вместе, вдвоем. Но настоящих дуэтов, «тандемов», таких, как классическое содружество Е. Габриловича и Ю. Райзмана или испытанные дуэты Э. Брагинский — Э. Рязанов, С. Жигентий — Р. Чхеидзе, у нас раз-два и обчелся. Жаль! Если таких стойких содружеств будет больше, кинематограф наш выиграет безмерно. Но дело это сугубо добровольное, тонкое...

Трудно сказать, как разовьются в дальнейшем взаимоотношения, о которых мы ведем речь. Кинематограф, его режиссура, его драматургия еще очень молоды, находятся в живом движении, в пути. Как знать, не наступит ли и такое время, когда сценарий предстанет перед зрителем не в одной, а в нескольких разных постановках, как пьеса, или по крайней мере будет поставлен спустя годы повторно? Ведь возможно и такое...

А СЕЙЧАС, по-видимому, единственный доступный способ решения наших сценарных проблем заключается все же в создании хороших сценариев, таких, которые защищали бы свой литературный ранг и достоинство прежде всего достоинством идей и образов, в них заключенных. И уж коли мы заявили себя авторами Содержания, признаемся, что как раз по этой части — наши сценарии, а стало быть, и фильмы оставляют желать лучшего.

Именно содержание — не форма, не исполнение — стало, как мне кажется, самой уязвимой стороной наших сценариев и фильмов. Мы как-то незаметно научились облекать в изящную, весьма скучные порой мысли. Научились делать фильмы, обладающие всеми признаками искусства, мастерски поставленные режиссерами и отлично снятые операторами, но бедные, незначительные, бессодержательные по сути.

Еще несколько лет назад наши сценаристы сделали важный шаг в освоении так называемой производственной темы — как в кино, так и в

театре, — поскольку главные пьесы этого направления были сценическими переработками сценариев: «Человек со стороны», «Сталевары», «Премия» и другие. (Характерно, кстати сказать — это к нашему разговору о режиссуре, — что театральные интерпретации этих пьес оказались в большинстве случаев сильнее, чем кинематографические постановки сценариев).

Но в последние два-три года «производственная тема» заметно забуксовала. Ну, же, по-видимому, какой-то новый скачок, новый «прыжок», новый уровень разговора... Кто начнет?..

Говорят, что у нас сейчас избыток фильмов о семье, о семейных конфликтах. Может быть, это и так. Дело, очевидно, не в количестве: определился опять-таки некий общий уровень разговора. Начинаем повторяться. Скучно.

Но возможны ведь, наверное, и другой уровень, другая глубина проникновения в эту тонкую и, в общем-то, неисчерпаемую сферу человеческого бытия...

Природа кинодраматургии такова, — и в этом, очевидно, ее специфика, и в этом особая трудность нашей профессии, — что содержание в сценарии предстает так или иначе обнаженным: вот характеры, вот конфликты. В сущности сценарий — это обнаженная проза. Тут не спрячешься за авторскую интонацию, тут не поможет магия стили. Хочешь не хочешь, в основе сценария как произведения драматического лежит фабула, и вот она-то должна быть всегда новой и убедительной.

Повествовательность многих наших сценариев, «эксцентричная драматургия», как назвал это явление в своей статье И. Вайсфельд («Советская культура» от 20 июня с. г., № 50), и в самом деле может наскутить зрителю. Она, несомненно, хороша там, где происходит разведка новых тем, освоение новых пластов действительности: вспомним кинороманы С. Герасимова, вспомним «Мне двадцать лет» Г. Шпаликова и М. Хуциева. Я мог бы продолжить этот перечень в защиту повествовательности. Но, сам будучи в числе тех, кто отдал ей немалую дань, скажу откровенно: хочется сегодня большей сюжетности, более напряженных драматических конфликтов.

На этом пути, будем откровенны, есть свои немалые трудности. Существует предвзвешенный, нелегко изживаемый: от сюжета, от фабулы требуют «всеобщности», охвата всех сторон действительности, отражения ее закономерностей, скажем, непреломной победы добра над злом в рамках данного произведения, данного сюжета. Не потому ли так однообразны еще наши сюжетные концепции, в особенности же финалы наших фильмов: искушенный зритель еще в середине картины безошибочно предсказывает конец...

У нас мало уникальных сюжетов, какими изобилует вся мировая и отечественная классика. Почему так? Быть может, есть смысл собраться вместе теоретикам и практикам искусства и порассуждать, в чем тут дело?

А проблема героя! Ведь это очень важная и насущная проблема, отнюдь не только теоретическая. В представлении многих зрителей, судя даже по письмам, которые получаешь, герой кинопроизведения уже по самой своей «должности», по «штату» должен быть лицом положительным — раз уж он герой. А как же быть с неповторимостью человеческого характера, с его многомерностью, с его загадкой, наконец? Кто такой, к примеру, Бузыкин — герой «Осеннего марафона» А. Володина и Г. Давелия? По какому ведомству его прописано — со знаком плюс или знаком минус? И нужны ли непременно эти знаки?

Открытие новых характеров, новых пластов действительности — заветное желание автора. Что нового я скажу людям, чем обогащу их представления о жизни, о них самих? — такой вопрос задает себе, в сущности, каждый раз перед новым сценарием. Приходится думать и о том, что с ростом профессионализма должен непременно наращиваться духовный потенциал, распахиваться круг познаний и впечатлений. Суэта кинопроизводства, неизбежная для людей нашей профессии, оставляет не так уж много свободного времени, а оно-то нам, наверное, необходимее всего — время для работы над собой... Уж коли ты автор содержания, приходится думать и об этом.

Анатолий ГРЕБНЕВ,

кинорежиссер,
заслуженный деятель
искусств РСФСР.

ПРАЗДНИК КУЛЬТУР ЗАКАВКАЗСКИХ РЕСПУБЛИК

Полновластной хозяйной лучших концертных залов Баку стала в эти дни музыка Грузии, Армении и Азербайджана. Бакинцы, зарубежные гости, туристы наслаждаются мелодиями народных песен и танцев, знакомятся с новыми произведениями композиторов Закавказья. И каждый раз выступления участников VI фестиваля искусств «Мелодии Советского

Закавказья» вызывают в демонстрацию интернационализма и дружбы народов нашей великой страны. Спектаклем дружбы по праву называют постановку оперы «Саят-Нова» А. Арутюняна на бакинском сцене, где в дни праздника вместе с хозяевами выступают гости — солисты Ереванского театра оперы и балета имени Спендиарова. В другом спектакле азербайджанской труппы — опере «Трубадур» Дж. Верди слушатели встретились с грузинской певицей М. Амираншвили.

Участники фестиваля побывали на предпринятых Баку, Сумгаита, выступлениях перед нефтяниками и химиками. Фестиваль продолжается.

Ф. МУСТАФАЕВ,

наш соб. корр.

БАКУ.