

ОБСУЖДАЕМ
ВОПРОСЫ
КИНОДРАМАТУРГИИ

ОБ ЭТОМ НАДО СПОРИТЬ!

Нина ВЕЛЕХОВА

ЕСЛИ быть логичным, то вслед за похвалой фильму «Простая история» надо было бы утверждать, что в основе кино, этого синтетического искусства, нет литературного начала.

«Простая история» поставлена Ю. Егоровым по сценарию Б. Метальникова. Когда-то сценарий носил название «Крутые горки», был издан, потом претерпел невероятные сюжетные изменения. Например: центральный герой из мужчины превратился в женщину, а две героини, в него влюбленные, стали мужчинами, один из которых во времени съемок сделался секретарем райкома. Но беда не в этом. Беда в том, что изменения в сценарии носят характер резкого перехода от многосторонней развернутой манеры построения образов к неглубокой зрелищности.

Если проследить за тем, как построен фильм «Простая история», можно прийти к ложному выводу, что он построен монтажно. Тут все держится на сопоставлении, на склейке. Режиссер хорошо знает, как сделать наплыв, что надо сделать для передачи движения и т. д. Актеров снимали то с верхней точки, то с нижней, даже фотографировали сквозь воду, чтобы показать лица, как бы отраженными в пруду. Но в то же время заметно, что режиссер берет только технику монтажного построения, не задумываясь над эстетикой монтажных приемов. Для него крупный план — это только портрет, пейзаж — это только картина погоды. Но ведь изображение в ленте меньше всего иллюстрация, оно в силах передать мысль.

По поводу крупных планов М. Ромм сказал, что они являются «кусками кинодраматургии». Лучше не скажешь. Вот он, язык кино: крупный план развивает частицу сюжета, открывает его мысль... Мы до сих пор говорим о языке одесских туманов в фильме «Броненосец «Потемкин», где принцип съемки есть принцип художественного раскрытия мысли режиссера, благодаря чему пейзаж и стал «куском кинодраматургии», частью содержания фильма.

Каждый план, каждый кадр в художественном фильме либо развивает только что прозвучавшую мысль, либо открывает новую, необходимую сюжету. И монтаж кадров ведет внимание зрителя в направлении, нужном для восприятия идеи. Но когда монтаж низводит до того, чтобы показать повисшую над головой героини патефонную пластинку — героиня, мол, не может избавиться от растроганной ее песенки, — это уже печаль-

но. Беда «Простой истории» в языке — он иллюстративен, беден. Сюжет изложен «картинками». Мысли, которые могли бы стоять за сюжетом «Простой истории», не раскроешь таким языком, потому что в монтаже режиссер увидел только зрелищную, но никак не литературную силу.

А ВЕДЬ как это ни парадоксально на первый взгляд, монтаж по своей природе ближе к литературному раскрытию образа, чем к зрелищному. Самим происхождением своим монтаж обязан литературе — с ее мощным и гибким повествовательным охватом, с ее умением вести рассказ многопланово, сплетать воедино события разного времени или разбивать событие цепью ответвлений. С. М. Эйзенштейн находил истоки монтажа в строении стиха у Пушкина, у Маяковского, в прозе Диккенса. Он брал фразу известного стиховедения Маяковского «Сергею Есенину»:

Пустота...

Летите,

В звезды врезываясь,
и подчеркивал, что тут три плана, на которые разложен образ полета. Эйзенштейн размечал эти планы так: «1. Пустота (...следует взять звезды так, чтобы подчеркнуть пустоту и вместе с тем дать ощущение их присутствия). 2. Летите. 3. И только в третьем куске показано содержание первого и второго кадра в обстановке столкновения».

В самом деле — образ полета и един, и разложен на три момента. В их сочетании чувствуется движение. Ощущение движения создал поэт, мыслью следуя за воображаемым полетом.

Изобразительное искусство передает как бы застывший момент. Литература следует за событиями во времени их развертывания. Кино соединяет особенности первого и второго: художник кино показывает, следуя мыслью за совершающимся. Монтаж помогает следовать мыслью за совершающимся — он реализует особенности литературы. Кино на опытах С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, еще будучи немим, научилось говорить, а не только показывать, оно бесконечно усилило и видоизменило свою изобразительную, зрелищную природу, оно вступило в область размышлений и больших тем. Итак, монтаж сыграл прогрессивную роль в развитии кино. Но он принес с собой и своеобразную стилистику метафорического мышления, склонного к абстрагированию, грандиозности образов и даже к известной риторичности. И это вторая, тоже важная сторона вопроса.

Со времени монтажного кино искусство и литература сделали шаг к большей конкретности, к предметности языка. Пышный монтажный образ уже не так убедителен, как человек в кино. И даже талантливое воссоздание старого монтажа, каким отмечен фильм «Летят журавли», не примиряет с подчеркнутостью, с излишним краспоречием монтажного языка, с тем, что режиссерские и операторские метафоры и сопоставления как бы «заслоняют» собой актера.

СЕЙЧАС вступает в искусство большая плеяда молодых кинорежиссеров. Многие из них выучены стилистике монтажного кино в том виде, в каком она была в 20-х годах. И как будто считая ее неизбежной, они порой «подминают» любой сценарий под эту стилистику. Это можно сказать не только о Ю. Егорове, но и о В. Басове, С. Самсонове и других. И разве не в этом некоторое «не то», ощущаемое в фильме «Сережа», в общем обаятельном и сердечном?

В повести Веры Пановой «Сережа» ребенок принимает жизненные явления в их непосредственной простоте, он видит предметы внове, впервые, он узнает их сущность. А в фильме образы детства даны языком изящно — искусственным, они «игральны», избыточно юмористичны и часто метафоричны.

...Музыкально бежит трамвай, фокуснички вертятся колеса велосипеда, игрушки прыгают из кармана продавца. Гимнастически вскакивают на седло падающего велосипеда шестилетние крошки, легко, как на манеж, выбегают по-

жарные. Монтажные стыки, шторки, затемнения — все участвует в игре, весело услужлив ритм, часты перебивки... Таков «мир детства» на языке фильма. Глазами ли ребенка он дан? Нет. Взрослый видит смешное в мире ребенка. Ребенку же не нужны острые приправы, чтобы понять, что мир хорош.

Но в общем режиссеры Г. Дanelия и И. Галанкин (они делали сценарий вместе с В. Пановой) верно понимают Сережу и его детскую драму. Мы судим об этом по их работе с актерами, и в особенности с мальчишкой, исполняющим роль Сережи. Но как только дело касается постановочных приемов, когда надо снимать этих умных, все глубоко почувствовавших актеров, появляются монтажные трюки, рваная, бросающая комбинация эпизодов, и мы уже совсем по-иному читаем фильм.

Стиль фильма явно двойствен. Возьмем его лучшие моменты. Есть там великолепный эпизод, когда Сережа ночью приходит в кабинет к отчиму и говорит ему: «Коростелев, миленький мой, дорогой, я очень тебя прошу, возьми меня, пожалуйста, в Колмогоры...» Здесь аппарат показывает события как бы глазами Сережи: как ему снился сон, как, проснувшись и вскочив с постели, увидел он перед собой длинный путь между составленной по стенам мебелью, и в конце этого пути Коростелева, сидящего у письменного стола. Это мы увидели вместе с Сережей, его же самого объектив показал только, когда мальчик, молясь сложив ручки, произнес свою просьбу. И она дошла до сердца зрителя. Такие моменты можно считать в фильме, но они ценнее всего остального. Смена кадров в них подчинена тонкому литературному повествованию; выделен внутренний ход сюжета, ход через состояние героя.

В этом построении нет ничего особо новаторского. Оно только подтверждает давно назревший вывод: монтаж, зародившийся как выражение мысли режиссера, был точкой его видения событий. Вместе с перемещением внимания на внутренний мир людей перемещается и точка, с которой показываются события. Монтаж изменяет свой язык, став выражением мыслей и чувств актеров. Самосознание зрителя, сидящего в зале, выросло настолько, что его зрением не надо руководить столь явно, как мечтал об этом В. Пудовкин, назвавший монтаж произволом над вниманием зрителя. Но сила влияния режиссера на зрителя не станет меньше оттого, что он «станет водить нас по глубоким ходам жизни людей. И вот это-то и нужно предвидеть уже в сценарии».

Сценарию пора решительнее переставать быть сменой жанровых картин, отделенных друг от друга либо описаниями природы, либо внешним изображением среды и перечнем поверхностных признаков бытия героев. Когда сценарий развивает сюжет только впрямую, только склейкой картин, его не спасет ни наличие конфликта, ни отсутствие аттракционов, в которых В. Шкловский видит самое большое зло сегодняшнего кино.

Выдвигая классическое требование сюжета, В. Шкловский прав. Но для осуществления сюжета — во всей широте этого понятия — необходимо совершенное владение разнообразными выразительными средствами искусства кино. И не только «добрыми, старыми». Лучшая дань прошлому — это развитие его достижений.

Современное искусство кино — это прежде всего искусство актера. Замысел сценариста должен претворяться и будущий рисунок актера исполнителя, и те возможности, которыми обладает человек в киноповести; проникать в глубину его душевного строя, в его тончайшие выразительные средства.