

Юрий АРАБОВ:



«ЭКРАНИЗАЦИЯ? НЕ ЗНАЮ ТАКОГО ЖАНРА!»

Признаемся, услышать такое от поэта и сценариста Юрия Арабова было несколько неожиданным. Его работа в кинематографе напрямую связана с экранизацией: сценарий фильма «Одинокий голос человека» (1978) написан по мотивам рассказов А. Платонова, «Скорбное бесчувствие» (1986) — по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», «Дни затмения» (1988) — по роману А. и Б. Стругацких «Миллиард лет до конца света» (режиссер фильмов А. Сокуров).

Есть у Ю. Арабова сценарии о Чернышевском, Тютчеве, но картины по ним еще не поставлены. Мнения и критиков, и зрителей о совместных работах А. Сокурова и Ю. Арабова

назвать диаметрально противоположными мало. Скорее они, эти мнения, взаимно включают друг друга. Отбросив привычный упрек в самоуправстве над классикой, один сходит в том, что фильмы их — «род самовыражения во что бы то ни стало», «рассчитанный на внешний эффект». Другие же говорят, что режиссер и сценарист создают «новую эстетику кино». Одни в претензии к авторам за их «сюрреалистическую логику». Другие считают, что фильмы эти относятся к тем немногим работам, которые восстанавливают «нити между современностью и историей». Что думает об этом Юрий Арабов?

— Споры об экранизации, на мой взгляд, бессмысленны. Хотя бы потому, что кино и литература — в какой-то степени враждебные друг другу виды искусства. У кино своя статья, свои задачи. И оно вовсе не обязано обслуживать литературу. Создание иллюстраций претит кинематографу. Да он и не может адекватно воплотить классику: кинематографический язык не созвучен с языком литературы, и этот «зазор» заметен в любой экранизации. Мне даже кажется, что немое кино — кино в более чистом виде, чем звуковое. Слово в кино, с известной натяжкой, носит больше орнаментальный характер. Это некое фоновое-эмоциональное примечание. Поэтому излагать в кино какие-то концепции словом, как это делает, например, Толстой в «Войне и мире», — безумие. Хотя такие попытки в авангардном кино есть.

— В таком случае в каких отношениях вы находитесь с классикой? Фильм рождается в диалоге, споре или, может быть, в борьбе?

— В борьбе с классикой? Борьбаться с классикой — все равно что бороться с собственной кровью. Это так же бесполезно и бессмысленно, как, например, в Пушкине отыскивать слабые места или утверждать, что он изначально лучше всех поэтов. Пушкин — кровь наша, и мы с этим живем.

Я, правда, считаю, что классика подвержена старению, что она вовсе не бессмертна. Пока мы знаем только одну «вечно современную» книгу-долгожительницу — Библию.

Но у классики большой энергетический заряд, который может «подпитывать» любые времена. И для меня классическое произведение — симфония, партитура с большим количеством партий. Кино не способно все их сыграть. Оно может брать отдельные партии, более «совпадающие» по языку, более созвучные сегодняшнему времени. И для меня это не борьба, а интерпретация в меру своих скромных сил каких-то мотивов, доставшихся нам в классическом наследии. Интерпретация, приложимая, с одной стороны, к языку кино, а с другой — к определенной социальной, философской ситуации, в которой общество находится.

Ведь никто же не будет отрицать, что ситуации эти меняются. Даже в рамках одного поколения.

— Некоторые кинокритики тоже считают залогом удач при экранизации использование какого-то определенного мотива. Но часто именно такая позиция авторов фильма вызывает упрек в «раздербивании» классики.

— Мне кажется правомерным брать какую-то линию и преломлять ее в собственном опыте — духовном, житейском. Тут больше шансов сделать нечто значительное. Можно ли объять все? Весь духовный опыт Толстого, Достоевского? Да у меня другой, собственный духовный опыт, не имеющий никакого отношения ни к опыту Толстого, ни Достоевского.

Против чего я возражаю? Нам все время предлагают подмену собственного духовного пути. Опыт исканий Толстого по ценности абсолютно несоизмерим с моим. Он выше, но это не решает моих проблем. Нужно самому все пройти, и, может быть, твои результаты будут аналогичны результатам Толстого. Но это будет твой собственный результат.

Кроме того, «из Толстого» я ничего не создам. Я создам только «из себя». Однако замечу, что художник может пользоваться тем, что досталось ему в на-

следство. Все дело в художественном результате, и ни в чем другом.

— Майе Туровской принадлежит мысль о том, что второстепенные писатели и второстепенные произведения чаще служат основой для первоклассных фильмов, так как экранизация — это разрушение первоначальной прозаической структуры произведения, а великие произведения поддаются труднее как разрушению, так и ее воспроизведению в кино...

— Экранизация — не разрушение структуры, а скорее строительство собственного дома из материала, взятого в долг у классика.

Чем значительное произведение отличается от незначительного? Для меня — прежде всего некой энергетикой нравственности и философии, заложенной в том, что мы называем «значительным». Это дает заряд, импульс к работе. А от «незначительного» произведения ничего не получаешь, хотя повторить его структуру, безусловно, легче. Но — зачем?

— А я восприняла ваш переход от экранизаций Платонова и Шоу к Стругацким и Грину как подтверждение мысли Туровской. Или для вас Платонов и Стругацкий — явление одного ряда?

— У Стругацких (и это принадлежность писателей к литературе если не первоклассной, то в достаточной степени интересной) очень хороший сюжет. Я под сюжетом воспринимаю не фальбульную сторону, а некую мысль, из которой может родиться фильм.

И в случае с «Днями затмения» исходным посылом было не только «кинематографическое» ощущение Александра Сокурова и мое, но и то ценное, что заключалось в сюжете Стругацких. Не в литературной обработке, а в том, что за ней.

А вот что касается Грина... «Господин оформитель» — фильм, снятый вовсе не «по мотивам» Грина.

Существует мифологема — творец-кукла. Она есть, скажем, в «Песочном человеке» Гофмана. Она прослеживается и в «Сером автомобиле». Вот мы с режиссером О. Тепцовым и воспользовались ею. Это вечный сюжет. Я претендую лишь на его разработку. А имя Грина только прикрытие. Только поэтому фильм пришел к зрителю. В тот момент, когда мы запустились, нас спасли «фальшивый» Грин и «фальшивый» блоковский эпиграф, который написал я сам. Во втором варианте фильма, который выходит сейчас на экраны, этот эпиграф снят.

Я знаю, что эта ситуация безнравственна. Но то, что с нами делали (и, возможно, еще будут делать), ни в какие нравственные рамки вообще не укладывается...

Мы обращались к классике исключительно потому, что ничто другое снимать было нельзя. Имя классика, повторяю, было прикрытием.

— Значит, для вас не существует верности писателю?

— Верность может быть только в том, чтобы не писать халтуры, в том, что ты пытаешься делать такие же усилия над своей душой, какие делал он. И еще — как они, не позволяя себе стать вещью, которой манипулируют.

Верность в идеях писателю?.. Если ты занимаешься так называемой экранизацией, значит, у тебя есть какие-то точки соприкосновения с духовным опытом писателя, — иначе зачем за нее браться? Но выводы, к которым он пришел, можно и не разделять.

— Существует ли в кино, на ваш взгляд, такое поколение, как, например, поэты-метафористы?

— В кино я поколения пока не вижу, хотя оно, возможно, в тяжелейших муках начинает формироваться. Не секрет, что судьба нового поколения во многом зависит от тех, кто его поддерживает. Для нас с А. Сокуровым неоченьными были понимание и помощь А. Тарковского, вгиковского преподавателя советской литературы Л. Звонниковой. Сейчас на «Ленфильме» нам очень помогают И. Масленников, Н. Машенджинова, Т. Смородинская. «Ленфильм» сейчас — безусловно, первая студия страны. Там насчитывается десяток молодых режиссеров, от которых можно чего-то ожидать. И в Москве есть режиссеры, которых, при всем их несходстве, нечто объединяет. Сокуров, Дыховичный, Кайдановский, Лопушанский, Тепцов, Бибарцев, Тумаев, Овчаров... Они могут составить поколение. Но... для этого, на мой взгляд, не хватает пока, во-первых, какого-то количества реализованных работ, а во-вторых, взаимопонимания друг друга, осознания, что мы друг другу необходимы, что мы можем выстоять, объединившись.

Режиссеры раздираемы внутренними противоречиями, неприятием того, что делает другой. Бесконечные стычки, бесконечная дележка несуществующего пирога, вражда, зависть... У поэтов такого нет...

— Маяковский говорил, что ремесло сценариста и поэта одинаково по своей сущности...

— Для меня поэзия и ремесло сценариста — вещи диаметрально разные, хотя, конечно, в обоих случаях нужны душа и мозги.

У нас хорошим сценаристом считается тот, кто хорошо пишет. На самом деле это имеет малое отношение к кино.

Работа сценариста лишь отчасти филологическая, она носит полужабрикатный характер. Вот отчего я, так сказать, внутренне сопротивляюсь своему социальному статусу сценариста. Сценарий не имеет никакой самостоятельной ценности. Только фильм. И главная работа сценариста — отнюдь не литературная обработка, а замысел, пусть даже коряво изложенный. В принципе, записать сценарий может кто угодно, но придумать — только сценарист. Во ВГИКе я никогда об этом не задумывался. И только после восьми лет работы в кино я начал понимать это...

— Из чего складывается замысел?

— Не только из создания некоего пластического образа, который может передать экран. Прежде всего сюда входит владение мифологемами. Кстати, в этом достоинство западных сценаристов.

И «Скорбное бесчувствие», и «Дни затмения» — картины концептуальные в том плане, что замысел более или менее соответствует воплощению. Особенно в «Днях затмения». Эта картина слишком «метафизическая», и не всегда можно сформулировать, о чем она.

— Все же — о чем?

— Фильм о том, что душа человеческая, душа Дмитрия Малянова формируется лишь благодаря жестокому противостоянию среде, в которую она погружена. А среда, по фильму — пустыня, исключает не только какую-то духовную работу, но даже физическое существование...

Фильм сложился, когда была сделана последняя монтажная склейка. Это была бесконечная работа, бесконечное смещение смысловых пластов, эмоциональных. С Сокуровым фильмом делают только так. И мне это крайне интересно, потому что запланировать конечный результат никто не может.

А критики обычно разбирают текст: «лучше, хуже... Ой, диалоги не умеет писать... Или наоборот: отлично пишет диалоги!

— У вас такое неприятие критиков, потому что их больше интересует процесс, а не результат?

— У меня полное неприятие кинокритики. Просто то, чем она занимается на практике, не соответствует моим представлениям о ее задачах.

Критика построена на интерпретации того, с чем она имеет дело. Здесь идет процесс, сходный с экранизацией. Вот статьи Белинского, например, — интерпретация и, кроме того, построение собственного мира, своих выводов, необходимых и ему, и обществу того времени. Но смешно Пушкина оценивать только по Белинскому.

Критика — не прилагательное. А беды ее во многом происходят оттого, что она этого не осознает.

Но позицию борьбы с критикой я считаю глупейшей. В конце концов «каждый пишет, как он дышит».

— Что требуется от человека, решившегося на такой поступок, как экранизация классики?

— То же, что требуется, когда пишешь стихотворение. Позыв к этому, внутренняя свобода, уверенность в правоте... Желание сказать нечто, к чему ты пришел сам, а не начитавшись Шоу. Например, «Скорбное бесчувствие» — картина о несовпадении культурного языка, доставшегося нам в наследство, и современной эпохи, выраженной в хронике. А нас обвиняют то в «провинциальном» авангарде, то в зауми, когда непонятно, кто кому кем приходится по сюжету.

Мы делали картину о комическом положении, в которое попадает художник, в том числе и Шоу, пытаюсь описать то, что происходит вне «дома», средствами классической культуры. Возможно, не все читается с первого раза, возможно, что-то недоделано. Я уже не говорю, насколько мучительно картина делалась. Ее закрывали, арестованный материал, который лежал в сейфе директора студии, предъявлялся всяким комиссиям как пример «распада». И когда ее открыли (благодаря усилиям Союза кинематографистов), мы уже гнали — быстрее, быстрее, а то опять закроют. Когда собрали картину, стало ясно, что фабула в ней вообще не важна, а важна ее знаковая система.

Другое дело, что фильм может не оказывать эмоционального воздействия, могут быть претензии вкусовые и прочее.

— Ваши картины обычно относят к «фильмам клубного показа». В процессе работы вы как-либо ориентируетесь на зрителя?

— Я никогда не ориентируюсь на будущего зрителя. По-моему, это бессмысленно. Творец и зритель совершенно равны. И творец не выше зрителя. Более того, он может быть ниже, и есть бесконечное множество примеров такого рода.

Взаимопонимание возникает тогда, когда духовный опыт зрителя перекликается с духовным опытом авторов картины. Если нет — зритель уходит из зала, потому что у него по горло других проблем. Если да, то это значит, что он прошел тот же духовный путь, что и авторы фильма.

Так что мое отношение к проблеме творца и зрителя — полная демократия. Никто никому ничем не обязан. Ну а когда мы любим друг друга — мы просто родственные души.

Беседу вел
Татьяна АСТАХОВА