

5

ТЕКСТА ПОЛОН РОТ...

ЕЩЕ не успел немой кинематограф за-крепить и осмыслить свои великие завоевания, как говорящий персонаж объявил открытые законы устаревшими и потребовал новых решений, новых форм. Персонаж кино заговорил раньше, чем даже в этом возникла потребность; раньше, чем успело израсходовать свои ресурсы немое кино; раньше, чем теоретики успели изобрести хотя бы какой-то ключ к слову на экране.

Прошло слишком мало времени, чтобы принципы кинодиалога сложились окончательно. Пока что чаще всего в кино люди разговаривают на «чужих наречиях» — на языке прозы или на языке театра.

Каждое искусство обладает своим секретом передачи мыслей и чувств. Проследите, как различно говорят чеховские герои в рассказах и пьесах. Фраза, рассчитанная на прочтение, на авторские слова, совсем по-иному звучит со сцены театра. Если в литературе мысль может быть выражена авторским словом, в театре — мизансценой и диалогом, то в кино существуют еще дополнительные выразительные средства — монтаж, ракурс и другие.

В фильме «Дело Румянцева» есть такой момент: посадив в кабину своего грузовика попутницу, Саша Румянцев возвращается в город. Утомленная дорогой, девушка засыпает на плече шофера... Так начинается рассказ о большой любви этих молодых людей.

В рассказе потребовалось бы много слов, объясняющих просыпающуюся в Саше чувство нежности и заботы. В театре потребовались бы слова или какая-то точная, понятная зрителю мизансцена. В фильме же весь сложный комплекс выражен тремя немymi кадрами:

1. Румянцев за баранкой, на его плече склоненная голова девушки.

2. Рывтина на дороге, к ней приближается огромное колесо румянцевского «МАЗ». Видно, как перед рывтиной колесо замедляет ход, осторожно «переступает» ее и плавно движется дальше.

3. В той же позе за баранкой Румянцев. Не почувствовав толчка, безмятежно дремлет на его плече девушка. Улыбается Румянцев...

В таком монтажном ряду любой диалог выглядел бы уже ненужным.

По роду своей профессии актер, как человек, постоянно обращающийся с авторским словом, пожалуй, острее других ощущает текстовые недочеты сценария, точнее несоответствия, порождаемые спецификой кинематографа между текстом и действием. В результате авторские слова не помогают,

а порой мешают яркому выражению этого же авторского замысла. Это, разумеется, вредит фильму.

Если у вас под рукой есть какой-нибудь сценарий, откройте его на любой странице, и вы увидите массу ненужных слов, вроде «здравствуйте», «какой мороз сегодня», «я устал»... Когда актер читает сценарий, он заранее знает, что вместо «здравствуйте» он кивнет головой, и все зрители поймут, что он поздоровался. И, может быть, это будет гораздо выразительнее, чем пустое «здравствуйте». Актеру гораздо интереснее играть сцену так, словно он страшно замерз, нежели в начале ее сказать: «Мороз сегодня».

В рамках моего примера это оставалось бы пустяком, но когда автор пишет монолог, из прочтения которого все уже понятно, он порой обкрадывает и себя, и своего героя. Ведь режиссер строит мизансцену так, чтобы смысл текста был наиболее ярким, сам исполнитель тоже старается своими средствами донести авторскую мысль. И получается, что не успел он сказать двух слов текста, как по его поведению и мизансцене зрители уже догадались, что он будет говорить дальше, а он говорит волею автора еще и еще никому уже не нужные слова. Вот почему актерам часто приходится ссориться с авторами, упрекающими их в сокращении текста. Оставив в стороне недобросовестного актера, который портит текст по небрежности, скажу, что чаще всего это происходит именно потому, что слова запаздывают, отстают от движения действия, которое уже своим течением многое объясняет...

Возможность действовать, а не говорить, показывать, а не рассказывать с экрана не всегда учитывается автором, и тогда кино из говорящего превращается в болтающее.

К. С. Станиславский учил, что актер имеет право произнести слово на сцене, только когда оно необходимо для выражения его внутренних чувств, подготовлено изнутри и обойтись без него уже невозможно. Это в десятикратной степени необходимо для кино, располагающего возможностью молниеносно сосредоточить внимание зрителей на деталях, которая выражает сейчас самое существо драматического действия.

Подтекст, возможность, помимо текста, в дополнение к нему, раскрыть глубины человеческого духа, лежит в самой технологии кинематографа.

Если сличить литературный сценарий и так называемые «монтажные листы» фильма — точную опись каждого кадра, то, за ред-

чайшим исключением, окажется, что между двумя этими рукописями, написанными: одна — до постановки фильма, другая — после ее завершения, весьма мало общего.

Говорят, что эти изменения вполне законны, иначе зачем же существует режиссерский сценарий? Изменения в сюжете, изменения мест действия, наконец, изменения, относящиеся к раскадровке. Предположим, все так и должно быть. Но ведь это неизбежно влечет за собой и текстовые изменения. Как же можно считать правомерной доработку, в которой продуманные и тщательно отобранные автором слова заменяются другими — случайными и неточными?

Большинство новых слов, а иногда целые диалоги сочиняются прямо на рабочей площадке, в шум и суеде повседневной работы, поэтому о качестве их говорить не приходится. Авторы обижаясь на кинематографистов, совершенно не думая, что такие поправки чаще всего — не каприз артиста, не прихоть режиссера, а необходимость, продиктованная самой природой кино.

Реальная киноплощадка с подлинным воздухом, шумом города, солнечным светом чаще всего оказывается голгофой даже для очень хорошего текста. Как часто актер, читая сценарий дома, увлекается той или иной сценой, верит в каждое ее слово. Он великолепно играет ее в репетиционном помещении. Но вот группа выехала на место съемки. В двух шагах от места действия движутся реальные машины, идут живые люди. И как только актеры, оторвавшись от листа сценария, с полными ртами текста переходят в эту обстановку, крылатые слова блекнут. Они превращаются в длинные и неповоротливые. Оча-

говательные тонкости диалога съедаются улицей. Вы пытаетесь подчеркнуть их, а получается грубо, неубедительно: в реальной обстановке улицы не скажешь длинную фразу, так как за это время уже пять встреченных прохожих прошли между твоим собеседником и тобой; потому что ты не можешь смотреть в глаза так, как делал это на репетиции; потому что на самом тихом, самом интимном слове совсем рядом проревел автобус. Театр в силу своей природной условности не знает этого ощущения полной оторванности от текущей рядом жизни.

Режиссер может оставить в фильме и сцену, и фон в их вопиющем несоответствии; или, потеряв атмосферу натуры, улицы, должен привести героев в некую, хотя бы частично изолированную и потому неизбежно театральную мизансцену; или, наконец, предпочтя природу кинематографа всему, заставит разговаривать героев так, как они могли бы разговаривать в подобных условиях, пусть даже не совсем точными словами.

Но все это полумеры. Очевидно, уличную сцену нужно не просто выносить на улицу, но писать ее заранее как симфоническое произведение, многоголосно. Этого не знали ни драматурги, ни прозаики, но с этим постоянно сталкивается кино.

Кино зовет героев на необъятные пространства земли. Но туда нельзя просто перейти: мы должны владеть этими пространствами, иначе они раздавят героя своей подлинной объемностью и превратят его в едва заметную фигурку.

Кино должно рассказывать живым языком кинематографа, тогда оно ярко отразит все многообразие жизни в реальной, неопровержимой обстановке всего, что окружает нас.

Алексей БАТАЛОВ.