

ЕСЛИ ФИЛЬМ ВОЛНУЕТ

Как известно, кинофильм — это плод творчества коллектива людей: писателя, режиссера, оператора, художника, композитора, актеров. Основой кинокартины все же остается литература — крепкий сценарий. Если в сценарии нет ярких образов, нет увлекательного сюжета, ясной идеи, кинофильм невозможен. В большинстве случаев фильмы, созданные на зыбкой литературной основе, — это цепь беззвучных ошибок.

Зрители хотят смотреть кинофильмы, которые вызвали бы у них радость или гнев по тем или иным жгучим вопросам жизни, хотят, чтобы фильмы были художественными произведениями, а не только экспериментальными упражнениями режиссеров. Широкому зрителю интересен не сам эксперимент в искусстве, а плод эксперимента.

— Я не хочу замечать в кинофильме профессию режиссера, — говорит зритель, — профессию оператора, не хочу замечать игру актера. Если меня фильм волнует, заражает — это значит, что его создали талантливые люди.

А некоторые режиссеры только и делают, что экспериментируют и не замечают, что они повторяют друг друга. Фильмы получаются инертными и скучными. А кинематограф — искусство динамичное, наступательное, наступательное даже тогда, когда разговор с экраном идет на самую бытовую тему, ибо экран должен убеждать зрителя и обязательно учить чему-то, а искусство, которое не учит и не убеждает, перестает быть искусством.

Когда фильм смотрят одни работники кинематографа, они довольно сердечно хвалят друг друга за режиссерскую изобретательность, за новизну тех или иных операторских приемов, хвалят друг друга за творческую лабораторию. Но в лаборатории делаются эксперименты, а удавшийся эксперимент — это только предпосылка для научного или художественного открытия.

Эйзенштейн своим феноменальным талантом удивил мир, создав «монтаж Эйзенштейна». Но Эйзенштейн был велик не только созданием своего монтажа, но и идейно-художественной устремленностью своих произведений. Творчество Эйзенштейна не было ограничено лабораторией, которая только ему помогала делать новаторские фильмы. Творчество Эйзенштейна помогало и до сих пор помогает многим поколениям кинематографистов мира.

Великий режиссер В. Пудовкин снимал фильмы по сценариям Натана Зархи и других сценаристов. Большинство известных советских кинорежиссеров старшего поколения ставили фильмы по чужим сценариям, на крепкой литературной основе, и получались всемирно известные кинокартины, прославившие советское кино. Исключение составляли лишь те из режиссеров, которые профессионально владели писательским пером и часто являлись авторами не только сценариев, но и повестей, пьес. Например, А. Довженко, М. Ромм, С. Герасимов, из более молодого поколения — В. Шукшин.

Есть режиссеры, с которыми кинодраматургу работать в соавторстве удовольствие, потому что это люди, не только хорошо знающие литературу, но и сами литераторы. Это С. Юткевич, Ю. Озеров, Г. Чухрай, С. Бондарчук, С. Ростоцкий, Г. Данелия, Ю. Райзман, Р. Чхендзе и другие.

Но когда сегодня большинство режиссеров сами пишут себе сценарии или являются обязательными соавторами литераторов — это весьма ненормальное и, не боюсь сказать, вредное явление.

Чаше всего именно в фильмах этих «соавторов»-режиссеров литературная беспомощность, бедность образов и характеров, высосанных из пальцев сюжетов и фабул, художественная и идейная вялость прикрываются так называемой «экспериментальностью».

Только для «устрашения» наивных людей говорится, что подобные новаторские фильмы потому идут при пустых залах, что они будто бы «опережают» сегодняшнего зрителя, что они созданы для зрителя будущего.

Иногда люди, которые в жизни никогда не пробовали писать ни одного рассказа, не говоря о романах и повестях, не писали простого очерка или статьи в газете, сегодня берутся писать киносценарии. И получается искусственно рожденный, вымученный фильм, где многозначительно долго одиноко ходит герой в лесу или на улице, якобы думая о чем-то «большом», но зрителю не сообщают, о чем он думает, мол, пусть сами зрители догадываются, о чем думает герой этого «интеллектуального» фильма.

В этих фильмах герои часто многозначительно долго глядят с экрана в зрительный зал и многозначительно вздыхают. Но о чем они вздыхают, тоже не говорят зрителю. Пусть он сам догадается, это ведь плод мастера «интеллектуала».

То, о чем я пишу здесь, могут повторить многие зрители, многие кинематографисты. Мне очень запомнились слова моего учителя в кинематографе В. Шкловского, который сказал, что, если зритель не может рассказать после просмотра фильма его сюжета, его фабулу, о чем картина, — значит, фильм не получился.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

И это великая истина. Пусть читатели этой статьи подумают о том, могут ли рассказывать сюжет и фабулу некоторых «интеллектуальных» фильмов. Пересказать невозможно, потому что там нет событий, там нет действия, а без действия невозможно создать крепкие образы, запоминающиеся характеры, потому что образы и характеры рождаются в столкновениях, в конфликтах, а в большинстве этих «интеллектуальных» фильмов конфликты так «глубоко» скрыты, что зритель не замечает их.

Вспомним, чем неповторим и великолепен «Потемкин» С. Эйзенштейна. Прежде всего новаторской мыслью, новаторским построением сюжета. Одесская лестница стояла многие годы, и никто ее не замечал, никто о ней не писал, лестница как лестница — камни. Но она стала незабываемой после того, как Эйзенштейн создал на этой лестнице грандиозную человеческую трагедию.

Талантливый писатель С. Эйзенштейн не стеснялся называть своего соавтора по сценарию. Все мои сверстники помнят, что рядом с Эйзенштейном в «Потемкине» всегда фигурировала соавтор сценария Н. Агаджанова.

Мы знаем, чем замечателен «Чапаев». Прежде всего изумительной повестью Фурманова, положенной в основу фильма, где потрясающий образ комдива Чапаева гениально раскрыт братьями Васильевыми и Б. Бабочкиным.

Чем замечателен незабываемый фильм «Мы из Кронштадта»? Прежде всего сценарием В. Вишневского, талантливо поставленным Е. Дзиганом.

И так можно перечислить многие десятки замечательных советских фильмов, в основе которых лежали крепкие сюжеты и фабулы с большими, яркими литературными образами и характерами. И всегда первым долгом говорили об авторе литературной основы кинопроизведения, то есть о сценаристе.

Сегодня же в статьях и исследованиях часто говорится только о режиссере фильма. Бывают даже случаи, когда некоторые литераторы-драматурги работают у режиссеров как бы подмастерьями и пишут только то, что подсказывают режиссеры. И драматурги уступают им то, чего писатель никогда не должен уступать при создании произведения. Поэтому часто получаются гибриды киносценариев, театральных пьес и растянутых бессюжетных очерков. Короче говоря, часто рутшатся основы драматургического мастерства, а без этого нет искусства кино, нет фильма.

Сегодня редко вспоминают авторов сценариев шедевров кинематографа: Н. Зархи, В. Шкловского, С. Третьякова, Н. Погодина, А. Корнейчука, А. Каплера и других кинодраматургов, которые вместе с режиссерами по праву разделяют славу советского киноискусства.

С уверенностью можно сказать, что ни в одной капиталистической стране нет столько талантливых молодых кинорежиссеров, сколько у нас, потому что наша действительность создает все условия для выявления творческих возможностей молодежи. И кому из этих молодых не хочется быть первым среди своих коллег? И некоторые, к сожалению, стараются перешагнуть других в этом так называемом «экспериментаторстве», в изобретении давно изобретенного.

Во время кинофестиваля в Сан-Франциско известный профессор по литературе и кино Бруклинского университета Джонсон говорил с трибуны фестиваля, что неореализм родился не в Италии, а в Советском Союзе — филь-

мами «Третья Мещанская», «Парижский сапожник», «Кружева» и другими. И только через десятилетия это направление в киноискусстве подхватили итальянцы, и через Италию неореализм вернулся обратно в Советский Союз.

Политическое кино, конечно, детище советского кинематографа, а сейчас это большое явление в мировом киноискусстве мы почему-то уступаем зарубежным мастерам.

За последнее время я посмотрел много зарубежных фильмов, и то, что мне казалось недостатком нашего кинематографа (который, безусловно, можно устранить), оказалось общей болезнью кинематографа всего мира. Это отсутствие крепкой литературной основы, отсутствие драматургии.

Я видел замечательные фильмы, например, картину США «Китайский синдром» с участием Джейн Фонда. Это фильм о большом обществе, где царят коррупция и идеи антигуманизма, где главное — чистоган. В этом фильме напряженный сюжет и фабула, выписанные образы и характеры. Словом, в фильме наличествуют все те обязательные литературные компоненты, без которых нельзя создать произведение киноискусства.

Смотрел я и другие хорошие западные фильмы, но многие из них даже стыдно было смотреть. В этих фильмах драматургия отсутствует, а зрителя пытаются привлечь пошлостью.

Известно, что все возвышенное, все позитивное в искусстве делать гораздо труднее, чем негативное. Столько убийств, столько крови, такого голого натурализма никогда не бывало в искусстве, в частности в искусстве кинематографа, сколько есть за последнее время в буржуазном кино.

Я не знаю литератора, который не гордился бы своим произведением, если он создал его, как говорится, кровью сердца. Но не понимаю литератора, являющегося только одним из авторов среди трех-четырех человек, создавших тот или иной сценарий.

Один из крупнейших продюсеров Италии говорил мне, что его не интересует моральное состояние автора сценария, пусть писатель сам о себе думает. «Мне нужен крепкий сюжет, и его мне пишет один из авторов; мне к этому сюжету нужны смешные ситуации, их мне пишет другой автор; мне в картине нужны хорошие остроумные диалоги — это я заказываю третьему автору».

За последнее время явления такого соавторства начинают переключиваться в наш кинематограф, и часто в титрах читаешь имена трех-четырех авторов и среди них обязательно режиссера.

Несмотря на такое обилие авторов, картина часто получается рыхлой, малоинтересной. И это понятно, потому что ни одному из этих авторов не дорог сценарий фильма, так как он за него не отвечает. Это не его личное творчество, и он не стесняется об этом говорить громко.

Я, конечно, не говорю о таких счастливых соавторствах, какими были Илья Ильф и Евгений Петров, братья Тур, какими являются сегодня Ю. Райзман и Е. Габрилович, Э. Рязанов и Э. Брагинский и некоторые другие. Я говорю о соавторстве, когда один и тот же писатель сегодня — соавтор одного режиссера, а завтра — другого.

Один из известных наших писателей, романы и повести которого я с удовольствием читаю, с удовольствием смотрю фильмы по его произведениям, утверждает, что режиссер обязательно должен быть соавтором сценариста.

Да, этот писатель не претендует быть кинодраматургом, он не протестует против того, чтобы это делал кто-то другой. Но это не значит, что он должен утверждать обязательное соавторство режиссера.

Вопрос о соавторстве режиссера не раз поднимался в кинематографе, и одно время было даже установлено положение, по которому соавтором кинодраматурга режиссер мог стать только с разрешения руководства Госкино СССР. Но постепенно это положение забыли, и с уверенностью можно сказать, что сегодня трудно подсчитать не только экономический ущерб, но художественные и идейные утраты.

Благодаря преимущественности поколений наших мастеров советские кинофильмы сегодня популярны у зрителей многих стран мира. И у нашего кинематографа есть силы и возможность продолжать путь в авангарде мирового кино.

Георгий
МДИВАНИ.