

Мельник В

Зав. 867

Советская культура
г. Москва

7 АВГ 1986

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

Виталий Мельников:

БЕСЕДА О МАСТЕРСТВЕ

«Здравствуй и прощай» — так назывался фильм Виталия Мельникова, посвященный встречам и расставаниям. Сегодня наш разговор с Виталием Вячеславовичем тоже посвящен встречам и расставаниям. Встречи эти очень конкретные — режиссер и автор.

ИЩУ СОАВТОРА

— Виталий Вячеславович, как мне кажется, у вас нет автора, с которым бы вы работали постоянно. Ваши фильмы поставлены по сценариям очень непохожих между собой драматургов. Значит ли это, что вы ищете своего автора?

— Нет, конечно. Для меня режиссерский путь — это скорее всего встречи именно с моими авторами, которые, как вы верно заметили, между собой совсем непохожи. Кто из нас кого находил — уже второй вопрос, ответ на него со временем забывается. Главное — зачем.

— И зачем же?
— Видимо, затем, чтобы в конкретный временной момент, в конкретном состоянии духа сказать что-то, что одинаково волнует нас обоих.
— А так бывает, чтобы двух взрослых и совершенно разных людей в конкретный момент волновало что-то одно?

— Вероятнее всего, так может быть. Но понять это сразу очень сложно. Мы все говорим на разных языках, и поэтому нам кажется, что мы думаем о разном. Может быть, самое сложное в жизни — это услышать единомышленника. Вот мы уже встретились, мы уже выбрали друг друга из ряда других людей, но каждый борется за что-то свое, что впоследствии может оказаться второстепенным. В кино борьба индивидуальностей, наверное, заметна как нигде. Целое зависит от множества деталей и мелочей. И вот найти двух людей, которые бы в этом выборе деталей были совершенно согласны, наверное, невозможно. Вряд ли к этому нужно стремиться. Я не сторонник таких режиссерских методов, когда в штывы принимаются все возражения и только собственное решение считается верным.

— Мне не раз приходилось слышать от режиссеров, что нужно быть демократичным и бережным по отношению к авторам. А на практике, пожалуй, приходится наблюдать другую картину, когда режиссер, что называется, «хозяин-барин».

— Мне знакома ситуация, о которой вы говорите. И я даже по своему опыту знаю, как иногда хочется власть употребить, которая у режиссера есть на съемке. Но возьму на себя смелость и, может быть, нескромность утверждать, что для меня это не характерно, потому что так требуют прежде всего интересы дела. Вам, конечно, придется поверить мне на слово. Благодаря этому я открыл прелесть творческого контакта с очень интересными людьми, которые, как правило, богаче конкретного результата своего труда. Но, разумеется, единых путей общения режиссера и автора быть не может. И в моей режиссерской практике они складывались по-разному.

— А у вас были случаи, когда контакт с автором складывался сложно?

— Однажды я прочитал сценарий «Мама вышла замуж» Юрия Клепикова. Это была прекрасная, законченная работа. Я сразу понял, какой фильм хотел бы поставить по этому сценарию. Но дело в том, что Клепиков увидел свой фильм гораздо раньше, чем я. Позднее мне открылась главная особенность этого драматурга. Этот оригинальный и очень одаренный человек пишет о том, что он уже видит, и называть ему ничего нельзя. Так начался наш с ним диалог, временами даже враждебный. Я что-то предлагаю, а он представляет себе это иначе... Он предлагает, а мне хочется это приблизить, как мне кажется, к каким-то законам кино. Но главный закон кино, как любого искусства, — правда. И автор уже прошел мучительный путь ее постижения. В данном случае режиссер должен был пройти еще более мучительный путь, прежде чем материал, предложенный другим человеком, стал его материалом.

Для меня это, пожалуй, был первый случай, когда я столкнулся с драматургом, что называется, лицом к лицу. Я люблю Клепикова, и, когда в результате нам обоим показалось, что мы сняли именно то, что хотели, мне было очень приятно.

— Вы сказали, что «Мама вышла замуж» — первая ваша встреча с драматургом. Но ведь это не первая ваша картина?

— Свою первую картину «Начальник Чукотки» мы писали толпой: В. Валущкий, В. Виктор и я. Мы просто придумывали, нам было весело это делать. Фильм этот был сначала придуман, а потом поставлен. Поэтому пробле-

мы авторства, проблемы противопоставления или сопоставления с фильмом просто не существовало.

Иногда режиссера привлекает даже не сам сценарий, а какая-то мысль, какой-то один характер. Сценарий фильма «Здравствуй и прощай» тогда еще совсем неизвестный драматург В. Мережко прислал на студию, что называется, просто так, самоотечком. И в этом сценарии, который показался мне не очень организованным, был невероятно интересный центральный характер. Ради этого характера, собственно, с этого характера все и началось. Мы встретились с Мережко и начали думать. История обростала новыми подробностями, новыми лицами. Так рождался наш фильм. Ни я, ни Мережко, наверное, не сможем сказать — кто какие места придумал. Так что проблемы автор — режиссер и в этом случае не существовало во время работы. Мережко вообще человек легкий, хорошо импровизирующий (ведь есть такие, которые ни за что не вычеркнут, не изменят ни одного слова). Так что с авторами мне очень повезло: Клепиков, Мережко, Валущкий, с которыми мы сейчас начинаем новую картину, В. Черных, с которым мы только что закончили фильм «Выйти замуж за капитана». Они все совершенно разные, но ни с одним из них у меня не было производственных конфликтов. Бывали общие горести, неожиданности, которые в конечном итоге только сближали нас.

— Наверное, я в этом не оригинальна, но очень люблю ваш фильм «Старший сын». Своё отношение к нему я бы выразила так: трогательная, теплая, психологически тонкая история, рассказанная очень сильным человеком. Как, по-вашему, можно обозначить такой вид кинематографического творчества? Это экранизация?

— Я очень упорно и долго считал, что экранизация — дело неплодотворное, что хорошую литературу невозможно перевести на язык кино. Это совершенно разные области не только по форме, но и по содержанию. Но так получилось, что я решил экранизировать пьесу А. Вампилова «Старший сын». Я придумал для себя оправдание, что ставить в кино пьесу — это скорее интерпретация на экране драматургического произведения. На самом деле, мне просто не хотелось пройти мимо такой яркой, интересной вещи. И еще был Евгений Павлович Леонов. Когда я думал о нем в связи со «Старшим сыном», все сразу становилось на свои места.

— Виталий Вячеславович, как вы относитесь к спору, который приобрел хронический неразрешимый характер: можно ли киносценарий считать законченным литературным произведением или это всего лишь идея, повод для создания фильма?

— По-моему, у нас много лет идет спор тукоконечников и острококонечников, если вспомнить Свифта. Одни считают, что это самостоятельное произведение, которое может жить и без кино, другие говорят, что сценарий — всего лишь полужабука, а самое главное будет потом. Мне кажется, что не правы ни те, ни другие. Потому что фильм рождается совершенно иначе. Он рождается на какой-то грани, которую очень трудно обозначить, и, может, не стоит и стараться это делать. Скажем, классик нашей кинодраматургии Е. Габрилович считает, что сценарий — завершенная вещь, которая может быть напечатана и в конце концов не нуждается в завершении, то есть в фильме. Многие поддерживают такую точку зрения. Я думаю, что эта теория была рождена отчаянием. Потому что очень большое количество действительно превосходных сценариев либо не были поставлены по разным причинам, либо были искажены в ходе постановки.

— И в то же время плохие фильмы по плохим сценариям во все времена выходили регулярно.

— Да, конечно, и для этого тоже есть свои причины. Но я хочу сказать о том, что появились сценарии, которые нужно не ставить, а экранизировать. Это крайнее выражение теории самостоятельности сценария. Сценарий, построенный чисто литературными средствами, ближе к прозе, чем к кино. Мне кажется, что хороший сценарий должен предполагать точное видение автором будущего фильма. Не описание фильма, а именно видение. Впрочем, люди, которые считают, что сценарий можно писать на манжете, наверное, так же далеки от кинематографического результата.

С чего начинается фильм? С идеи. Человек, сформулировавший фильм как художественную идею, и есть автор картины. Часто бывает так, что сценарий хороший, но по этому сценарию поставлен хорошим режиссером несколько иной фильм. Мысль стала чуть сложнее, или чуть грустнее, или чуть смешнее. Наверное, нельзя отнимать у режиссера права выражать свою личность в этом коллективном результате. Нельзя лишать режиссера его авторских прав.

— Ваши фильмы разные, но мне кажется, их можно объединить одной темой. Это пристальный интерес художника к тому, что происходит в человеческой душе — и в состоянии покоя, и в состоянии тревоги.

— Не так давно это все называлось мелко-темьем. Я уже говорил о сложности создания картины «Мама вышла замуж». Но кроме наших внутренних, творческих трудностей, были еще и трудности в прохождении картины в связи с ее темой: какая-то простая ремонтница, какие-то подробности ее личной жизни. Разве про такое нужно ставить картины? — говорили нам. Фильмы нужно делать про ту, которая строит ГЭС, которая думает только о коллективе... Не так уж много времени прошло, но вам это уже может показаться странным. Помню, как на худсовет, который шел очень напряженно, встал Клепиков и сказал: «Я должен здесь заявить, что Мельникову мешали все: директор студии, руководитель кинематографии и я».

Но постепенно все начали понимать, что человек важнее всего. Не должность, не место в коллективе и даже не дело. Мы могли не раз убедиться, как фильмы о большом и значительном деле оказывались провальными в художественном отношении и становились фильмами-однодневками. Потому что дело не может существовать изолированно от настроений, мотивов, всего психологического строя человека, за него отвечающего.

Меня больше всего интересует то, что происходит в человеческой душе. И если я по этой причине «мелкотемщик», то, наверное, таким уже и останусь. Но о каком-то жизненном итоге я могу сказать. Мне кажется, что некоторые наши старые картины не так уж и стары. Наверное, потому, что они про человека. И как нам было интересно узнать что-нибудь о наших родителях, так нашим детям интересно узнавать все про нас. Кусочек правды, кусочек узнаваемого времени способны выполнить высокую миссию связи поколений.

В этом смысле меня просто потрясают фильмы Алексея Германа. Когда он пришел на студию, многие пронизировали: еще один сын известного человека. А он взял и сделал подряд три первоклассные картины, в которых именно время было главным героем. Время, точно увиденное и точно воспроизведенное. Подробности, детали, психологическая правда отношений между людьми — те годы, в которые он сам не жил, это просто удивительно. Такого у нас еще не было.

— Наверное, это высшая похвала художнику, когда о нем говорят, что он первый. Может быть, к этому должен стремиться каждый?

— Я не думаю, что стоит стремиться к тому, что невозможно. Кто-то рожден быть только первым, но история знает и множество гениальных вторых. И в науке, и в литературе, и, видимо, в кино. Иногда именно из стремления пойти по пути, уже множество раз пройденному, рождается что-то очень свое. Режиссер — такая профессия, когда то, о чем хочешь сказать, находишь в мыслях, словах другого. С автором сценария режиссер встречается ненадолго. Как бы ни сложилась работа, время в ней проходит незаметно. Мы расстаемся в момент свершения, в лучшем случае это момент полного взаимопонимания. Миг общей удачи становится для нас мигом каких-то человеческих потерь. Завтра будут другие встречи, может быть, даже с этим автором. Может быть, он станет сильнее, умнее, значительнее. Но таким, каким он был сегодня, он уже не будет никогда. Не знаю, стоит ли об этом жалеть, но все-таки это грустно. У времени нет более точных примет, чем люди.

Беседу вел
Г. СИНЕЛЬНИКОВА,
спец. корр.
«Советской культуры».

ЛЕНИНГРАД.