

ЧТО ПОРОЖДАЕТ СОАВТОРСТВО

Молодому человеку, поступившему во ВГИК учиться на сценариста, мастера-педагога на первом же занятии торжественно сообщают следующее: когда-то, на заре кинематографа, сценарий будущего фильма писался на манжете рукава. Сейчас отношение к сценарию изменилось в корне, и он является самостоятельным литературным произведением.

Положение это повторяется все четыре года учебы, как некая клятва, оно мобилизует будущего сценариста на серьезную работу над словом, оно наполняет сердце и душу его писательской гордостью, оно, в конце концов, готовит его к длительной кинематографической жизни, в которой он будет время от времени высвобождаться от режиссерского деспотизма, провозглашать, что сценарий не полуфабрикат, а самостоятельное литературное произведение. Он будет требовать, ссылаясь на опыт писателей и драматургов сцены, права на единоличное сочинительство и с внутренней неуверенностью заявлять, что все же следует уважать труд кинописателя.

А тем временем жизнь берет свое, и сценарий большинством кинематографистов считается полуфабрикатом. «Братья»-писатели смотрят на сценаристов как на некий несостоявшийся писательский полуфабрикат, толстые журналы шахраются от публикаций литературных сценариев (исключение, пожалуй, В. Шукшин и Э. Брагинский, Э. Рязанов в «Нашем современнике». Причем эти публикации как раз подтвердили высокий литературный уровень сценариев), и возможность увидеть раз в 10 лет опубликованный свой сценарий в кинематографическом издании легонько греет честолюбие, и сценарист в минуты благодушия грозит невидимым недругам и клянется оставить однажды киносочинительство, прочно усесться за стол и доказать всем и вся, какой недюжинный писательский талант бродил в нем все эти годы...

Но годы идут, порвать с кино трудно и больно, для этого требуется истинное мужество (да и кто знает, следует ли здесь пользоваться мужеством), кино засасывает окончательно, и сценариста до конца преданного этому удивительному виду искусства, так и не оставляет комплекс собственной неполноценности. Сценарий, как и во времена наших кинопредков, так и остается полуфабрикатом, сложные отношения с режиссерами, во что бы то ни стало стремящимися быть соавторами, а также частые контакты с редакторами на многочисленных инстанциях, затем тематические шахраения — все это не проходит бесследно.

Кому доказать, что профессия кинописателя — профессия необычная, требую-

«В титрах большинства художественных фильмов фамилия режиссера, как правило, повторяется дважды. Сначала он почти всегда выступает в качестве соавтора сценария ленты, а затем уже в роли постановщика картины. В то же время на театральной афише было бы странно наблюдать подобное соседство — самого выдающегося режиссера с драматургом. В чем тут дело! Быть может, создавшаяся ситуация диктуется какой-то неведомой нам, зрителям, спецификой кинематографа! Я-то лично полагаю, что в большинстве случаев несамостоятельное положение, в которое таким образом ставится кинодраматург, лишь способствует изобильному появлению на экранах серых, неинтересных киноподелок.

А. СУЛЯЕВ,
инженер-механик».

РЯЗАНЬ.

Это письмо мы попросили прокомментировать молодого кинодраматурга Виктора Мережко. По его сценариям была осуществлена постановка фильмов «Слепой дождь», «Здравствуй и прощай», снимаются новые картины. Редакция полагает, что вопросы, поднятые нашим читателем, а также статьей В. Мережко, представляют общественный интерес, и поэтому выражает надежду, что в разговоре, начатом нашей сегодняшней публикацией, примут участие кинематографисты и зрители.

щая особого таланта, профессия существующая и необходимая?..

Такая история.

А теперь некоторые детали. Итак, молодой человек закончил ВГИК и после простого вхождения в кино все же входит в него. С чего начинается его первый шаг? Конечно же, со знакомства с режиссером, заинтересовавшимся принесенным сценарием. Здесь же следует отметить, что без соответствующей режиссерской заинтересованности в предложенном материале не может быть и речи об установлении отношений между автором и студией. И это ставит автора в прямую зависимость от режиссера.

Начинается совместное прочтение принесенного сценария, в результате которого режиссер, как правило, становится соавтором. Есть ли объективная необходимость в таком соавторстве? Видимо, есть. В двух случаях. Случай первый: автор — человек малоспособный, и режиссерское участие улучшит качество «полуфабриката». Случай второй: и автор, и режиссер почувствовали такое единение душ, взглядов, стремлений, что с радостью пожали друг другу руки и решили, что дальше — ни шагу врозь. Вот таких два объективных случая соавторства.

Однако же соавторство, повторяю, в нашем кино стало правилом. Умеет или не умеет режиссер сочинять, владеет ли он или не владеет литературным мастерством, но он стремится в соавторы. Есть ли единство взглядов с автором или оно отсутствует — все равно стремится. Опытный ли режиссер или начинающий, все равно он подгоняет сценарий «под себя», навязывает автору свою волю, настаивает на эпизодах, которые, возможно, чужды авторскому ощущению, и сценарий все дальше и дальше отходит от первоначального своего замысла и становится выстроенным, правильным и... холодным. Это резуль-

тат случайного, но обязательного соавторства.

Много ли есть случаев, когда роман (повесть) писался двумя людьми, мало или совсем не знающими друг друга? Сколько можно насчитать пьес, написанных драматургом и «подключившимся» к работе режиссером театра, куда драматург принес пьесу?.. Почему работа режиссера в театре над пьесой считается естественной режиссерской работой, а в кино это называется соавторством? И почему в конце концов литература, театр доверяют автору, а в кино авторская самостоятельность считается чуть ли не нонсенсом?

Видимо, кино все же очень специфический вид искусства, и, создавая раз (и навсегда) на экране и не имея возможности повториться в ином исполнении, оно требует особого контакта режиссера и автора во имя высокого качества будущего полотна. И контакт этот, на мой взгляд, должен идти двумя путями, ведущими к единой цели — авторским путем и путем режиссерским. И хотя конечная цель этих путей одна, по сути своей, по специфике они очень различны, как различны дарования, которыми наделены те или иные люди. А то, не дай бог, авторы со временем войдут во вкус режиссерских дел и, давая советы на съемочной площадке, станут в итоге требовать права сопостановщика.

У нас есть ряд удивительных соавторов. Это Ю. Райзман и Е. Габрилович, это же Э. Брагинский и Э. Рязанов, другие кинематографисты, у которых кино носит абсолютно авторский характер... Но право на соавторство следует заслужить. Необходимо доказать правоту то, чтобы в титрах рядом с фамилией автора стояла вторая фамилия — фамилия режиссера.

Но что значит эта «всеядность», когда каждый раз, работая с новым сценаристом, режиссер обнаруживает полное единение душ и не мыслит себя вне соавторст-

ва? Ему каждый раз близка та или иная авторская чисто профессиональная ремарочная стилистика, манера писать диалог, он подключается к работе, обнаруживает в себе способность «крутить» по сюжету любой материал, быть надежным подспорьем автору, и такая универсальность его, кроме удивления, ничего вызвать не может.

Если рассматривать по-настоящему, соавторство — это ручка, листок бумаги, письменный стол. Садись и пиши. Если в тебе есть писательская искра — пиши сам. А если ее нет, то откуда эта способность сидеть каждый раз за новым писательским столом, держать любую ручку и писать на любой бумаге? Что движет в таком случае соавтором — только ли конечное качество картины?

Подчас стыдно бывает, больно и горько, когда рядом с уважаемым автором видишь в том же титре другую фамилию, ничем себя не зарекомендовавшую, ничем себя не проявившую. Проявившую себя лишь как постоянный соавтор.

Но картина выходит на экран, и дай бог, чтоб режиссером твоим стал интересный, тонкий художник. Тогда выигрывает и картина, выигрывают и актеры, выигрывает и сценарист. Но если картина получается посредственной, тогда что? Кто утешит автора, сценарий которого в узких (чаще всего ведомственных) кругах пользовался прекрасной репутацией? Как объяснить миллионам разочарованных зрителей, что «полуфабрикат» был выше, лучше, талантливее, чем готовый продукт? Где взять мужество, чтобы снова сесть за стол и начать сочинять новую историю, и где взять надежду, что на этот раз ты встретишь достойного режиссера и, возможно, не соавтора? Как убедить, что литературный сценарий имеет право на такую же длительную жизнь, как роман, рассказ, пьеса?..

Сценарий — это вид литературы. Пусть молодой, не всем еще понятной и мало популяризируемой, но все же это вид литературы. Литературы сложной, необычной, объединяющей в себе драму и беллетристику, требующей особого дарования художника, особого чутья, преданности мужеству. И это литература. А подтверждением тому — творчество наших старейших мастеров — Е. Габриловича, А. Каплера, С. Ермолинского... Это работы А. Гребнева, А. Хмелика, В. Ежова, Б. Васильева. Это молодые талантливые литераторы, прочно вошедшие в кинодраматургию, в числе которых — Р. Габриадзе, Е. Григорьев, братья Ибрагимбековы, Ю. Клепиков, Э. Володарский, В. Валущик...

Виктор МЕРЕЖКО,
кинодраматург.