

ПИСАТЕЛЬ-РЕЖИССЕР-ФИЛЬМ

ВРЯД ЛИ в каком-нибудь издательстве художественной литературы, в редакции толстого журнала или в театре может возникнуть разговор о том, что к труду писателя следует проявлять элементарное уважение. Это само собой разумеющаяся, общеизвестная истина.

Не то у нас в кино. Много лет ведутся разговоры об уважительном отношении к труду драматурга. А на деле?

Я приведу взятый наугад пример — корреспонденцию из Венеции, опубликованную в газете «Советская культура». Речь в ней идет о показе на венецианском кинофестивале советского фильма «Вступление».

Вот несколько цитат из этой статьи:

«Таланкин проявил себя убедительным рассказчиком...».

«...экзамен держит советская кинематография в лице Игоря Таланкина...».

«...Таланкин выступил достойным преемником...».

«...успех режиссера объясняется тем, что он обратился не к страданиям и изломам юношеской психики, а к теме ее закалывания и созревания в трудностях, порожденных войной...».

«...фильм «Сережа», созданный им...».

Во всей статье ни единого слова о том, что к картине «Вступление», так же как и к картине «Сережа», имеет «некоторое отношение» замечательный советский писатель Вера Федоровна Панова!

Я высокого мнения о режиссерском даровании Игоря Таланкина, считаю его одним из самых перспективных наших режиссеров. Я нахожу, что «Вступление» — умная, глубокая, человеческая картина. Однако же, как можно считать Таланкина ее единственным создателем!

Хочу быть правильно понятым: никаких претензий к автору заметки. Именно так пишут о кино. Никаких претензий на то, что сценарист не упомянул: проживет Вера Федоровна Панова и без того, чтобы ее упомянули в газетной рецензии.

Но дело в том, что эта статья очень точно и объективно отражает фактическое положение писателя в кино!

Я мог бы показать на любом количестве примеров, как воплоте грамотные в эстетическом отношении авторы различных статей и книг на протяжении десятилетий приписыва-

ют труд писателя режиссеру. Они рассматривают идеи, содержание картин, диалог, характеры героев исключительно как произведения режиссерского творчества.

Трудно даже в приблизительной степени оценить вред, который наносится подобного рода «теориями» нашему кино. Трудно оценить вред, который они наносят творческим взаимоотношениям кинорежиссеров и писателей.

Откуда же взялись у нас, в стране, где принято с уважением относиться ко всякому труду, такие странные обычаи?

КОРНИ

Однажды, раскрыв «Историю киноискусства» французского критика и историка кино Жоржа Садуля, я замер от удивления: оказывается, я попал в историю! Подумайте только, в книге есть моя фотография! Так и написано под снимком: «Артисты Костричкин и Каплер в фильме «Шинель» Кэзинцева и Трауберга (1926)».

Действительно, был грех: лет около сорока тому назад я собирался стать киноактером и снялся в эпизоде «Шинели». И вот это-то и оказалось замечательным французским исследователем мирового кино.

Что касается написанных мною за тридцать лет сценариев, то они тоже не прошли мимо просвещенно-

го внимания автора «Всеобщей истории кино» и «Истории киноискусства», но отнюдь не как мой произведение. Он «роздал» все мои сценарии режиссерам, и моя работа растворилась в «картинах Ромма», «картине Эрмлера» и т. д. Это, оказывается, «мелочи», главное — то, что я исполнитель эпизода в картине 1926 года!

Книги Садуля не исключение. История кино — это история кинорежиссуры, такая методология принята на Западе. Она имеет совершенно определенный смысл и вызвана совершенно определенными причинами.

Как известно, кино родилось в виде технического изобретения и в первое время не имело к искусству и литературе никакого отношения. На экране можно было увидеть скачущую лошадь, бой. Затем появились маленькие, обычно комические сценки. И, наконец, постепенно в кино стал входить сюжет.

Таким образом, режиссура пришла в кино гораздо раньше литературы. И режиссер стал основной фигурой производства задолго до того, как в кино пришел первый писатель.

А порядки капиталистического производства привели к тому, что многие режиссеры превратились в хозяев, продюсеров или участников внушительных прибылей кинопромышленности.

Никакой речи не могло быть о том, чтобы делиться еще с кем-то своими доходами. Появление же писателя как автора сценария картины неизбежно должно было повести к дележке денег, к уменьшению прибыли.

Естественно, процесс этот не был единообразным. Бывали неудачники: так, основоположник современного американского кино Гриффит кончил жизнь в жестокой нужде. Так некоторые режиссеры (чаще всего «средние») попадают в полную зависимость от продюсера. Всякое бывает. Однако же, как правило, режиссерская гегемония прочно утвердилась и стала не только творческим и производственным, но и экономическим явлением.

Лишь в отдельных случаях удавалось самым выдающимся кинодраматургам добиться самостоятельного положения в капиталистическом кинематографе.

Я попросил известного французского сценариста Шарля Спаака объяснить причину появления многофамильных списков авторов сценариев во многих иностранных картинах.

Дело в том, сказал Спаак, что когда приглашают нескольких литераторов — одного для сочинения сюжета, другого для написания диалогов, третьего для «гегов» (трюков и комических эффектов), то ни один из этих литераторов не может претендовать на авторство. Каждый получает свой гонорар, и на этом их отношение к картине заканчивается. А единственным автором картины со всеми вытекающими из этого последствиями остается режиссер. (Кстати, он обычно тоже

включается в этот список четырех, пяти, шести авторов сценария).

Все это понятно. Но нужно ли нам в этом вопросе идти по следу капиталистического кино? Нам-то зачем понадобилось систематически проводить в практике, равно как и в истории, теории и критике, идею единственности режиссера?

У нас есть все условия для нормальных творческих, товарищеских отношений писателей с режиссерами. Зачем же на чистом месте мутить воду? Дело ведь не в «упоминаниях». Бог с ними. И даже не в нравах критики. Дело в том, что за этим отношением к работе писателя в кино стоит его производственное положение, условия его работы на студии, его место в творческом процессе на производстве, возможность влияния на ход дела, на репертуар, на идейный и художественный уровень киноискусства.

Писатель, пришедший в кино, должен либо вступать в безнадежную борьбу со сложившимися на производстве отношениями, либо, примирившись с ними, работать, считая свою кинодеятельность неким дополнением к основному писательскому труду — чем-то вроде отхожего промысла, к которому относишься снисходительно: мол, ладно, пусть себе в кино будет так, а выскажусь я по-настоящему в прозе.

Организационно это отношение выражается в том, что большей частью привлечение прозаиков сводится только к экранизации их прозы.

Стоит вспомнить тридцатые годы, когда формировался боевой отряд

писателей-кинодраматургов, а те прозаики или драматурги театра, что шли в кино, делали это не в порядке «отхожего промысла» и не ради одной только самоорганизации — они шли, как борцы, как писатели, понявшие силу нового идейного оружия и решившие взять его на вооружение.

Так пришел в кино Всеволод Вишневский. Так пришли Петр Павленко, Борис Горбатов...

Мы знаем, что в те годы советское кино часто опережало прозу, поэзию и театр. Многие там, поднятые кинематографом в тридцатые годы, до сих пор даже и приблизительно не нашли такой силы художественного решения в других видах литературы и искусства. А ныне наш кинематограф даже отстает от советской прозы и поэзии!

ПО КАСАТЕЛЬНОЙ

Представим себе большую, широкую, светлую дорогу. И рядом с нею, по обе стороны ее, по перелескам, по ложбинкам и по взгорьям, по болотцам и по милым лужайкам бегут маленькие тропинки.

Как-то так случилось, что многие из нас, кинематографистов, в последние годы часто идут не по большой дороге крупных произведений, широких полотен, а по этим тропкам, подчас очень привлекательным, но все же боковым.

Нельзя сказать, что наше искусство не работает над современными темами. Работает. Но значительные, смелые, картины, ставящие важнейшие вопросы, — ред-

кость, а большая часть затрагивает современность только по касательной. И важнейшие темы так и остаются нерешенными.

Думается, это в значительной мере определяется самой системой формирования репертуара, фактически существующей на наших киностудиях.

Александр Петрович Довженко был гениальной личностью, уникальным явлением в нашем киноискусстве. Не только по силе своего поразительного режиссерского дарования, но и потому, что он был одновременно и замечательным писателем.

В западном кино мы знаем Чаплина — совершенно иное, но также уникальное явление.

Вероятно, показалось бы дико предложение строить всю работу киностудий из расчета, что все без исключения режиссеры — Довженки или Чаплины.

Между тем на наших студиях фактически каждый начинающий свою работу в кино молодой человек, только что покинувший студенческую скамью ВГИКа, сразу же получает права Довженко или Чаплина. Каждый, много раз доказавший картинами свою посредственность режиссер, также имеет на студии точно те же права, что Довженко или Чаплин. Я не преувеличиваю. Каждый режиссер на наших студиях имеет одинаковые права — отвергать любой не понравившийся ему сценарий, простаивать, «капризничать» в поисках того, что «хочется» делать.

На иной студии даже договор с автором не заключается, пока ни будь из штатных режиссеров,

пусть хоть самый бездарный, не выразит согласия поставить будущий сценарий. (И если бы еще это вызывалось творческой зыскательностью. К несчастью, тут часто действуют соображения, ничего общего с творчеством не имеющие).

Конечно же, творчество режиссера — очень сложный и тонкий процесс. Правильный выбор сценария, отвечающего художественному вкусу, желаниям, гражданским чувствам, творческой индивидуальности режиссера, — важнейшее условие успеха будущего фильма.

Но этим процессом нужно уметь руководить.

Среди режиссеров старшего и младшего поколений есть группа художников, которые действительно завоевали своим творчеством особое положение на производстве, завоевали право на то, чтобы к их планам, к их творческим намерениям прислушивались с особым вниманием, чтобы они сами определяли свой «репертуар».

Некоторые из наших режиссеров одновременно являются и сценаристами, писателями. Однако таких режиссеров — единицы.

Между тем заключены авторские или соавторские договоры с огромным числом режиссеров. Другие являются негласными соавторами писателя.

Судьба любого сценария, заказанного студией или принесенного драматургом в сценарный отдел, полностью зависит от режиссера. Я говорю о зависимости не в смысле лучшей или худшей его реализации. Речь идет о другой зависимости: будет или не будет данный сценарий поставлен.

Постепенно фактический репертуар кино стал полностью определяться режиссурой. Конечно, составляя тематический план, руководство студий должно учитывать творческие пожелания режиссеров — это очень важно. Но получается так, что сумма отдельных волей, отдельных режиссерских желаний из года в год приводит к репертуарной анархии, к тому, что многие важные темы современности остаются нерешенными, а вместо них ставятся порой вовсе не обязательные, а то и просто ненужные картины.

В этой статье много говорилось о сложностях и трудностях, с которыми сталкивается писатель в кино. Это, однако же, не снимает с писателя ответственности за нынешнее положение дел в киноискусстве.

Излишнее увлечение экранизациями, отсутствие масштабных, монументальных кинопроизведений, уход от важнейших тем современности, художественная слабость многих сценариев — за все это несут ответственность и писатели, работающие в кино.

Кое-кто из нас потерпел прямое поражение в работе. Целый ряд сценариев и картин подвергнут суровой критике.

Писатели обязаны сделать самые серьезные выводы из того положения, в котором находится наше киноискусство. И это не только выводы общего порядка — речь идет о требовательном пересмотре своей собственной работы, своих творческих планов каждым из работающих в кино литераторов. Речь идет о том, чтобы работать «по большому счету» и создавать произведения, достойные нашего времени, нашего народа.

А. КАПЛЕР.