

Наша беседа началась с неожиданного признания писателя:

— Представляете? Впервые за пятнадцать лет активной работы в кино я вынужден сказать интервьюеру: «Увы, для кино ничего не пишу». После этого мы могли бы и разойтись. Но, как я понимаю, вас, конечно, интересует, почему я перестал писать для кино. Попробую объяснить, хотя это и непросто...

По моим сценариям поставлено более двух десятков фильмов. Есть среди них удачи, есть неудачи. Иные фильмы мне и вспоминать не хочется, а есть такие, которые мне дороги. Назову их. «Трудное счастье», «Ночной гость», «Под стук колес», «Председатель», «Девочка и эхо», «Стоардесса», «Самый медленный поезд», «Бабье царство», «Директор», «Чайковский» (сценарий написан мною в соавторстве с Б. Метальниковым и режиссером И. Таланкиным). Мне кажется, если они получились, то именно потому, что у сценариста был настоящий творческий контакт с режиссерами, не исключавший, впрочем, споров и даже взрывов гнева.

Бывало и другое: в ряде случаев на мне лежала вина в неудаче или полудаче фильма. Например, две маленькие спортивные картины — «Победитель» (режиссера В. Садовского) и «Личное первенство» (режиссера Е. Скачко) — поставлены, на мой взгляд, выше уровня сценариев. И если они все же отнюдь не стали событием в киноискусстве, то винить в этом следует прежде всего сценариста.

Другой пример, по странному совпадению, тоже связан со спортом. По поводу фильма «Голубой лед» я мог бы, подобно Дмитрию Крамазову, воскликнуть: «В этой крови не повинен!»

Мною и моим соавтором по сценарию был задуман главный герой так: Трубников в спорте — человек неистовый, страстный, яростно рвущийся к той цели, которую он считает значительной, справедливой. Были в сценарии четкая драматургия, резко очерченные характеры. Была коллизия, были роли. В фильме же оказались восковые фигуры. Не осталось и следа от авторского замысла...

Почему это произошло? Постановщик объяснял: пригласив на главные роли известного фигуриста А. Горелика и балерину Н. Седых, он столкнулся с необходимостью изменить первоначальный замысел. Вместо кинодрамы он стал делать спортивный фильм «средствами чистой пласти-

ки». Причем он не считал даже нужным поставить об этом в известность авторов сценария. Мы обнаружили метаморфозу, происшедшую с нашим замыслом, тогда, когда уже ничего нельзя было исправить. Нам показали почти немой фильм, лишенный драматургии и

характеров. Импровизация на тему нашего сценария режиссеру явно не удалась, но ругали за это в основном авторов.

К сожалению, это не единственный случай, когда я не узнавал на экране свой сценарий.

— Допускаете ли вы, что режиссер может отклоняться от сценария?

— Конечно, допускаю. Но речь не об этом.

Режиссер, — несомненно, первое лицо в создании фильма. Ему дано право выбора: снимать или не снимать данный сценарий. Он может предложить автору внести любые изменения в текст. Но если он берет к постановке готовый и утвержденный сценарий, если он сам его одобрил, он должен быть верен литературной первооснове. И уж во всяком случае без ведома автора не делать никаких изменений... В авторском праве четко записано: сценарист сохраняет право на свое детище до конца съемок, более того, он может наложить вето на сценарий, если увидит, что ему угрожает произвол. Жаль только, что мы редко этим пользуемся...

К чему это приводит, я уже показал на примере картины «Голубой лед». Бывают вещи и посерьезнее. Взять хотя бы фильм «Красная палатка». Автором сценария вначале был я один. Но потом, по воле режиссера, мое скромное авторское «я» совершенно потонуло в обилии возникших соавторов.

Конечно, я говорю о случаях крайних, но они подтверждают со всей определенностью ту мысль, что роль сценариста в кинопроцессе у нас основательно принижена.

У нас много — на мой взгляд, слишком много — теоретизируют по поводу роли сценариста в кинопроцессе. А здесь нужны не дискуссии, а практические шаги. Надо лишь сделать реальным все то, о чем говорилось на недавнем съезде кинематографистов и на чем акцентировал внимание

Юрий
НАГИБИН:

У В Ы,

СЦЕНАРИЕВ НЕ ПИШУ

в своем докладе Л. А. Кулиджанов. Сценарист должен быть наконец признан полноценной творческой фигурой и в этом качестве занять подобающее место в кинопроцессе. Иначе сценарные портфели киностудий будут «вытягивать» разного рода ремесленники.

Ведь как получается? Чем значительнее тема, тем труднее пробивает себе дорогу сценарий.

По моему убеждению, фильм «Директор» все-таки удался. Шесть лет работали мы над ним — шесть лет огромного труда, напряжения, нечеловеческих усилий. И когда теперь на вечеру посвящения в рабочие молодые автозаводцы аплодируют герою картины, понимаешь: никакие усилия не напрасны, если берешься за значительную тему.

Четыре с лишним года жизни отнял у его создателей фильм «Чайковский». Опять-таки прием, оказанный ему зрителями, испытал все: и бессонные ночи, и лихорадочные дни.

В то же время испытываешь досаду, когда какой-нибудь твой, прямо скажем, не очень значительный по теме сценарий, какая-нибудь инсценировка, очень скоро благополучно приходит к финишу. На нее ходят зрители. Ты получил достаточное материальное вознаграждение. Но спроси себя: получил ли ты моральное удовлетворение? То самое, без чего ни один уважающий себя писатель творить не может? Нет!

— Обязательно ли, чтобы сценарий писали только профессиональные литераторы?

— Писать сценарии могут люди самых разных профессий, бывалые люди, даже писатели... Только не режиссеры. Шутки шутками, но положение сложилось достаточно серьезное. И дело вовсе не в профессии режиссера, а в той роли, которую он играет в производстве фильмов. Все люди, участвующие в создании картины, начиная от сценариста и кончая осветителями и гримерами, занимают по отношению к

режиссеру подчиненное положение. Заметьте: и сценарист тоже.

Иной режиссер, получив сценарий, испытывает прямо-таки жгучее, непреодолимое желание его переделать. Он еще не вчитался и не вдумался в него как следует, даже не потрудил-

серы не представляют себе, как это они могут не быть соавторами.

И опять-таки я говорю не о тех, кто руководствуется интересами искусства, а о тех, кем движут соображения престижа или материальный интерес. Последнее встречается чаще. Видимо, есть что-то неладное в оплате труда режиссеров — действительно большого и достойного уважения.

Голос сценариста должен звучать на всех стадиях работы: и при выборе актеров, и в момент утверждения отснятого материала, и в торжественно-решающий день сдачи готовой картины. Сценарист не может уподобляться непосвященному зрителю, пришедшему на премьеру, — краснеть и бледнеть от вида странного зрелища на экране, которое почему-то приписано ему.

Я думаю, что здесь должны сказать свое веское слово руководители студий, что наш редакторский аппарат, который много страсти тратит на рассмотрение и утверждение сценариев, не должен терять к ним всякий интерес, как только они выходят за порог сценарных коллегий.

— Что вы можете сказать об экранизации классики?

— Самое пустое занятие — пытаться определить качество кинопроизведения путем сравнения его с литературным первоисточником. Критерий тут должен быть один: получился фильм или нет. Потери при перенесении на экран литературного произведения неизбежны. Ведь речь идет о разных искусствах. И тот, кто экранизирует литературное произведение, имеет право интерпретировать его по-своему. Если на экране талантливо воплощена идея первоисточника, он победил. А если он достиг лишь внешней похожести, — потерпел поражение.

Требование увидеть на экране «настоящего Чехова», «настоящего Толстого», «настоящего Достоевского» и так далее — по меньшей мере, несерьезно. В настоящем виде они предстают только в своих книгах, а не в сценариях. Но коль принимаешься за экранизацию их произведений, то и нужно создавать нечто пусть неравноценное, но равнозначное.

— А все-таки будете ли вы?

— ...писать для кино? Наверное, буду. Но как бы хотелось, чтобы вопросы, затронутые в этой беседе, были разрешены благоприятно для нашего брат-писателя.