

ДОРОГА моя к экрану не была торной — во ВГИКе недоучился, ушел на фронт, кинематографическую науку добирал самоучкой в процессе работы над экранизацией своих рассказов и повестей. Теперь, по прошествии многих лет, став автором трех десятков картин, мне кажется, я имею право поговорить о положении кинодраматургов, об их непростых и подчас болезненных взаимоотношениях с режиссерами. Мне приходилось работать с режиссерами разными — на студиях столичных и республиканских, советских и зарубежных, с талантливыми и посредственными, маститыми и начинающими.

Всегда нравилось работать с молодыми. Постановкой моего сценария дебютировали В. Усков и В. Краснопольский, и ленту «Самый медленный поезд» я считаю одной из лучших своих картин, доказательством чего служит ее долгая экранная жизнь в прокате и на телевидении. Потом они поставили ряд моих новелл, вошедших в фильм «Времена года», сделали для телевидения «Стюардессу», и я рад, что дальнейшая творческая судьба этих режиссеров сложилась в высшей степени благоприятно. Тепло вспоминаю работу с М. Ершовым, постановщиком фильма «Под стук колес», с одесским режиссером В. Исаковым, ленинградцем В. Шределем, поставившим дорожку для меня картину «Ночной гость». Недавно в польском кино дебютировал режиссер Ян Буткевич, для которого я написал сценарий «Прозрение...» В общем, с молодыми я работал охотно и много. И ни одному из них не приходило даже в голову заявить то, с чего начал «творческий» разговор один дебютант из ВГИКа, недавно обратившийся ко мне: «Вы, надеюсь, учитете мои интересы в смысле соавторства...» Конечно, я его выставил!

Но этот случай заставил задуматься об одном нездоровом явлении, распространенном в сегодняшнем кино: многие режиссеры стремятся непременно войти в соавторство со сценаристом. И вовсе не потому, что в них впустую пропадает незаурядный литературный дар. Действительно, есть режиссеры, великолепно владеющие пером, которые могут писать отличные сценарии. Например, А. Михалков-Кончаловский, А. Столпер, А. Тарковский, Г. Панфилов, тот же В. Шредель, кстати, никогда при этом не входивший в соавторство, и ряд других. Они вполне могут быть и авторами сценария в единственном числе, и соавторами. Если писатель на это идет, то знает, что получает в лице режиссера стопроцентного литературного помощника. Та-

кое содружество можно только приветствовать.

К сожалению, чаще бывает обратное. На соавторстве настаивают режиссеры, литературно несостоятельные. А ведь они по долгу службы обязаны делать режиссерский сценарий, который, кстати, вовсе не представляет собой механическое перенесение на бумагу литературного сценария. Настоящий режиссерский сценарий должен содержать в себе не только планы и метраж, но и кинематографическое видение литературного материала. А режиссерские сценарии зачастую отличаются от литературного лишь тем, что написаны не вдоль, а поперек. Человек, бессильный в своем прямом деле, рвется быть соавтором писателя.

Я хорошо помню замечательные, благородные пары, за творчеством которых всегда пристально следили, знаменитые Всеволод Пудовкин и Натан Зархи, содружество Эрмлера и Большинова, Ромма и Каплера, Габриловича и Райзмана. Эти творческие содружества давали блестящий результат, подарили миру фильмы, ставшие классическими, вошедшие в сокровищницу советского киноискусства. Любопытно, что пресса тех лет много писала о плодотворности такого «тангема», когда режиссер находит своего автора, а автор — своего режиссера. Это было осознано молодым нашим кино и киножурналистикой как явление глубоко положительное, прогрессивное и заслуживающее поддержки. Казалось бы, оно должно было развиваться, но на деле все пришло к иному. Ныне такие пары перестали складываться, но кажется, что это ровным счетом никого не волнует, включая руководителей кинопроизводства.

У меня в жизни дважды получалось, что я находил «своего» режиссера. Первый раз я тесно связался с режиссером Владимиром Шределем. После «Ночного гостя», где, кстати сказать, впервые по-настоящему раскрылся в кино талант Иннокентия Смоктуновского, мы сделали, быть может, менее удачную картину «Неоплаченный долг», но хорошо принятую зрителями и прессой и удостоенную похвалы в докладе тогдашнего руководителя Союза кинематографистов И. Пырвева. А в дальнейшем нас что-то развело, но никто на «Ленфильме» и не старался сохранить наше содружество, напротив, делалось многое, чтобы заинтересовать Шределя какой-нибудь другой работой. Мне кажется, наш разрыв не пошел на пользу ни ему, ни мне.

Потом произошла встреча с Алексеем Салтыковым. В отличие от нескольких режиссеров, протягивавших ру-

ки к «Председателю», но в последний миг чего-то пугавшихся, молодой, дерзкий, очень талантливый, Салтыков смело взялся за дело и поставил фильм, который до сих пор живет, вызывает споры, толки. Да чего там говорить, судьба «Председателя» такая, что лучшего и желать нельзя, хотя процесс работы и не был гладким,

том же ключе, хотя, может, и не столь безмятежно. Но на студии с необъяснимым упорством нашу связку стремились разорвать: Салтыкову все время предлагали сценарии других авторов. И разорвали...

Когда же, очень нескоро, мы встретились в работе вновь, внутренний наш контакт был потерян. И резуль-

Юрий НАГИБИН

ДУЭТ

ПИСАТЕЛЬ О РАБОТЕ В КИНО

благополучным. Но работали мы плечом к плечу. Салтыков не претендовал на соавторство, он хотел только одного — делового, творческого содружества, серьезно и бескорыстно помогая довести сценарий до нужной «кондиции». С помощью Смоктуновского Салтыков нашел актера из Волгограда Ивана Лапикова, тогда еще не известного в кино. Режиссер первоначально метил его на главную роль, мы вместе смотрели пробы, и я сказал, что, по моему, Лапиков будто создан для роли брата. А героя должен играть Ульянов. Меня поддержал редактор фильма Б. Кремнев. Салтыков почитался с нашим мнением, и действительно, Ульянов стал Егором Трубниковым, а Лапиков блистательно сыграл его брата. Это не единственный пример.

Я постоянно участвовал в работе на всех этапах производства фильма. Мы вместе смотрели эскизы художника, советовались о подборе исполнителей, обсуждали операторскую работу. Это был поистине коллективный труд, и тогда я по-настоящему осознал, что звание фильма строит много людей. Безусловно, первое лицо — режиссер, он дает всему окончательную отделку. Но как важен доброкачественный сценарий, как велики функции актеров, оператора, художника, композитора! Кинс — это синтез искусств, и никуда от этого не уйти.

Вся история работы над «Председателем» до сих пор видится мне в незабываемом, прекрасном свете, я чувствовал себя полноценным и уважаемым участником большого коллектива. Наши связи с Салтыковым не прерывались и дальше. Мы сделали фильм «Бабье царство», принятый с большим интересом зрителями, получивший ряд премий на кинофестивалях у нас в стране и за рубежом.

До сих пор идет на экраны и по телевидению фильм «Директор». Наше сотрудничество с Салтыковым шло в

тат не замедлил сказаться: «Семья Ивановых» оказалась худшей нашей картиной.

И вот что обидно: критики, говоря о недостатках картины, били в основном по сценарию. А ведь в фильме нет сорока процентов сценарного материала! Автор рецензии в «Правде» справедливо недоумевал по поводу стилистического разнообразия: картина вроде бы сугубо реалистична и вдруг в конце — условность символа. А ведь сценарий — в этом легко убедиться, раскрыв «Альманах киносценариев» за 1974 год, — нес в себе романтическое и чуть условное начало.

Здесь, на грустном примере фильма «Семья Ивановых», мне хочется коснуться еще одной проблемы — беззащитности автора сценария. Пока сценарий утверждается, огромное число людей имеют возможность вторгаться в дело твоей души с замечаниями, поправками, сокращениями, соображениями. Но вот начались съемки, и все те люди, которые скрупулезно рассматривали каждое слово, сюжетный поворот, имели столько многоумных соображений, внезапно полностью теряют интерес к сценарию, и режиссер получает право бесконтрольно распоряжаться и сюжетом, и текстом. А потом они наивно удивляются: почему снятое так не похоже на то, что утвердили! Но вот что самое поразительное — за сделанное ругают не столько режиссера, искавшего сценарий, как опять же кинодраматурга. Но, согласитесь, и в том случае, когда виноват ты сам, следует отвечать за свои ошибки и неудачи.

Помню, была такая картина — «Голубой лед», за которую я, вопреки тому, что написано в титрах, никакой ответственности не несу. Режиссер В. Соколов потом объяснял, что хотел решить тему не средствами драматургии, а чистой пластики.

По воле постановщика фильм был предельно освобожден от звучащей речи. А я и представить не мог, что писал сценарий для почти немой картины.

В основу телевизионного фильма «Пристань на том берегу» была взята моя повесть «Перекур». Я придавал ей четкую драматургическую форму, согласовав с режиссером, что это будет прямая экранизация повести. Надо сказать, что я вовсе не считал обязательным для фильма скрупулезно следовать литературному первоисточнику. Нет, тут должна быть такая же свобода, как и в обращении с материалом, взятым из жизни. Но бывает, что автор хочет увидеть свою вещь на экране в «полной сохранности». Так было и на этот раз. Режиссер С. Шустер, казалось, разделял мою точку зрения.

Но однажды, позвонив на «Ленфильм» и спросив, как дела, я услышал странный ответ: «Паром отсняли, начинаем снимать пристань». Я был поражен — какой паром, какая пристань? В сценарии нет никакого парома, а есть поезд. Пристань, разумеется, тоже нет. Я понял, что дело плохо. По приезду в Ленинград на худсовет я встретился с режиссером. «Давайте посмотрим материал вместе», — сказал он, — я расскажу вам содержание фильма, а то вдруг вы не поймете». Он так далеко ушел от повести и сценария, что я и впрямь мог ничего не понять. Фильм этот довольно часто демонстрируется по телевидению. Он, наверное, совсем неплох, но это не то, о чем писал я.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» предусматривает ряд мер, направленных на то, чтобы поднять труд сценаристов, гарантировать их права. Там же сказано о необходимости издавать, если не все, то во всяком случае наиболее значительные сценарии. До этого сценарии печатались крайне редко, и порою автор просто не мог себя защитить, оказавшись под огнем критики. Сейчас появился ежегодный альманах киносценариев, он делается тщательно, любовно и дает возможность сравнить фильм и литературную основу.

Но, повторяю, кинокритики упорно не берут на себя труд сравнивать фильм в его сценарной структуре с авторской первоосновой. Хотя, очевидно, прежде, чем начинать разбор фильма, полезно было бы проанализировать, какие дефекты, а равно и достоинства заложены в сценарном материале, а что пришло или же ушло в процессе производства и кто именно повинен в этом.

Стало «хорошим» тоном говорить, что и режиссер, и актеры преодолевают недо-

статки сценария. Если фильм хорош — им удалось это сделать, если плох, значит, не удалось. В интервью актеры охотно говорят — дескать, сценарий их не устраивал, роль казалась мелкой, но они, мобилизовав свой талант, сумели найти неожиданные ресурсы.

Есть и обратные, к сожалению, редкие примеры, назовем выступления Михайла Ульянова, работавшего над ролью Трубникова с исключительным тщанием, старанием и скромностью. Его прекрасная книга, изданная в «Молодой гвардии», должна быть настольной не только у актеров, но и у любого человека, занимающегося искусством, ибо, помимо насыщенного содержания она являет образец высокой нравственности. Вот что такое большой, честный и благородный человек! Он не «преодолеывает» бездарную драматургию и корявый язык, а старается раскрыть заложенное в сценарии, которому щедро и благодарно отдает должное.

Как радостно и как не похоже написанное Ульяновым на тот принятый стереотип, согласно которому всегда «спасают» дело умный, талантливый режиссер и маститые актеры.

Конечно, сценарий — полужаба, и окончательный вид он приобретает в руках режиссера, актеров, оператора, художника, композитора, монтажера. Кино — дело коллективное. Но подумаем о том, что именно автор из ничего, из пустоты создает нечто, из-за чего потом начинается крутиться огромная машина. Ведь до того, как Е. Габрилович написал своего «Коммуниста», никто не знал, что в нашу жизнь шагнет с экрана тот мощный, эпический образ, которым обессмертил себя Евгений Урбанский. Слабый человек за письменным столом способен раскручивать огромный механизм кинопроизводства. Все остальное: режиссер, актеры, операторы, съемки, сметы, натурры — появляется потом...

Нет, я не тпущу поставить сценариста над режиссером. Режиссер — первый среди равных. Но я хочу еще раз напомнить забытую, но тем не менее периодически забываемую истину: без сценариев кинопроизводство невозможно, без хороших сценариев невозможны хорошие фильмы. А, к сожалению, на практике дело обстоит так, что приходится защищать права писателей в кино. Хотя сделано для этого немало: создана сценарная студия, издается альманах (впрочем, люди, пишущие о кино, предпочитают его не открывать), проведены другие мероприятия — проблема не теряет своей актуальности.