

Напоминаем читателям, что в дискуссии выступили литературоведы Д. Урнов (№ 44, 1984), Вл. Гусев (№ 47, 1984), А. Чудаков (№ 48, 1984), У. Гуральник (№ 3, 1985), В. Линков (№ 4, 1985), З. Паперный (№ 1, 1985), а также писатели Р. Киреев (№ 50, 1984), В. Каверин и В. Амлинский (№ 2, 1985), актриса Н. Алисова (№ 44, 1984), кинокритики Е. Сурков (№ 46, 1984) и А. Плахов (№ 51, 1984), режиссеры И. Хейфиц (№ 52, 1984), Г. Товстоногов (№ 1, 1985) и Вл. Мотыль (№ 2, 1985), читатели (№ 50, 1984 и № 4, 1985).

Сегодня мы представляем слово известному белорусскому кинорежиссеру, поставившему недавно четырехсерийный телефильм по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети», В. Никифорову и публикуем очередную подборку читательских писем.

ПЕРЕДО МНОЙ — бесценное сокровище: книга Гения. Я ничтожно мал и нем перед его великим Словом. Слово это живет во мне. Как выразить его? Оно может стать звуком, цветом, жестом, идеей, деянием, взысканным хлебом или фильмом. Как повторить Слово, не исказив его? Мой грешный язык неподвижен. Позади две экранизации. Но мне не легче. Дискуссия идет не на газетной полосе — она продолжается во мне. Спор с самим собой. Ибо я убежден, что идеальной экранизации, равно как и совершенного эквивалента Слова, на экране не существует и существовать не может.

Между тем такой идеал подражает. Экранизация может не быть вообще или быть множеством, а древо классической литературы зеленеет вечно. Можно позаимствовать далекому учено-потомку, который посмотрит десяток экранных воплощений одного из литературных шедевров: сколько перед ним будет трактовок, интерпретаций, воззрений, масса архивных и, может быть, трогательных подробностей! Ведь мы, режиссеры, в своем творчестве самовыражаемся детальнейшим образом (даже если самовыражаемся скверно).

Да, правильно сказано: у литературы появился новый читатель — кинематографист. Его прочтение Слова, пере-

сказ его «картинках» мне представляется некоей всеобщей драмой, в которую вошли или невольно втянуты все, кому дорого литературное наследие.

В самом деле, как мне, державшему повторить своими словами-кадрами Книгу, принадежающую всем и каждому, как мне выдержать непомерный груз ответственности, предъявленной неизбежным сравнением, преодолеть собственное невежество, не сойти с ума от сознания невозможности нарушения литературной

В. НИКИФОРОВ

не идеальности — воплоти сути (Книги). Конечно, путем самовыражения, будь оно неадекватно. Ведь без него даже ежик не вылезет. Тут уж не до того, «что станут говорить», а только — не могу не сказать. Кому?

Классик требует: я хочу быть понятым. А я, режиссер, обязан оставить это право за классиком. Иначе я не режиссер. Я не могу не учитывать такой же потребности — быть понятым — в других, во всех людях. Я должен считаться с этой потребностью, приступая к работе над фильмом. Что сказать людям по поводу уже однажды хорошо сказанного Слова? Только то, что их волнует и без чего жить нельзя.

коллективного осмысления хрестоматийного произведения.

Будущее прозревается в прошлом — вот, пожалуй, смысл экранизации классики. Кажется, ясно. И все-таки я не знаю, как это делается. Как сладить с той Буквой великого Слова, от которой нельзя отступить, не рискуя загубить суть, смысл, дух литературного произведения?

Для меня существует немало загадок в экранизациях Н. Михалкова. Как ему удается ступить в осязаемую реальность? Все понимаю: богатый материал, прекрасные артисты, талант, профессионализм, эрудиция и многое, многое другое. Но вот смотрит чело-

овецели Холстомера Буквально. Но только талантливое воплощение самой идеи очеловечения сделало эту простую мизансцену одним из образцов инсценировки.

ПРИСТУПАЯ к экранизации «Отцов и детей» И. С. Тургенева, мы с Е. Григорьевым и О. Никичем рассуждали примерно так: поэтический ритм экранизируемого произведения нам представляется основой основ. Объявляя его целиком невозможным. Кроме того, этот внутренний ритм состоит из многих составляющих: ритм повествования, ритм авторской речи, ритм событий, образующих сюжет. Ритм отдельных эпизодов и сцен, Чили его. Более того, он много-

му нас научил. Одним из первых толчков к постижению поэтического ритма тургеневского героя была мысль Писарева о том, что может быть... Базаров «ка глубине души признает многих из того, что отрицает, именно это признаваемое, это затаившееся спасает его от нравственного падения и от нравственного ничтожества».

Ведь молодой еще, по сути дела, Евгений Базаров не чужд поэзии и музыки. У него доброе, отзывчивое сердце, но понимая, что в жизни не только соловьи поют, он не позволяет себе «рассыпаться». Это не могло стать очевидным, вынесенным на поверхность элементом трактовки образа, поскольку просто лишили бы героя искренности, а нас — здравого смысла. Но поэтический диапазон образа расширился. В сцене перед дуэлью Евгений стоит у берега, по стволу которой нескончаемой вереницей бегут муравьи. Этой сцене в романе нет. Муравьев и в помине не

суд ни один ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой». Базаров-человек опровергает Базарова-теоретика.

Базаров не может не почувствовать в себе поэта хотя бы раз в жизни — ведь он живет перед смертью, нечем будет прозябать. Его сердце тайло немалые запасы человечности. Тургенев надеялся, что мы полюбим его. Несмотря ни на что, сцена с муравьями проста и непритязательна, но она вместе с другими привнесшими в роман сценарий и деталями нужна была нам, чтобы оправдать надежду Автора.

Возможны и более остроумные и обширные привнесения — это зависит прежде всего от самого произведения, от его внутренних качеств. Сценарий «Отцов и детей», повторяю, выглядел как едва-едва сокращенный вариант романа. Но есть произведения литературы, которые при переводе на язык экрана неизбежно повлекут за собой значительные отступления.

Этого нет в романе. Но экранизатор должен сделать так, чтобы зритель, заглянув в книгу классика, подумал: «Это го нет в романе, но это было в нем. Теперь я чувствую и понимаю». Однако любые отступления допустимы только в духе первоисточника. Мера и качество их, разумеется, должны контролироваться прежде всего совестью, пониманием и талантом.

ВНИМАНИЕ: НА ЭКРАНЕ — КЛАССИКА!

КОНТАКТ ИСКУПАЕТ ВСЕ!

Интерпретаторы классики, «создающие» новую структуру, начинают с того, что напрочь разрушают архитектурную старую прелесть, романа или повести, переставляют акценты, отчего смысл произведения в корне меняется и герой становится антигероем и наоборот. Короче, как пишет Вл. Гусев: «Что нынче модно, «носится в воздухе», то и вытаскивается из классики». Совершенно верно — контакт Контакт с аудиторией!

Но ведь и хорошие художники идут на эти метаморфозы! Причины, возможно, у них для этого есть.

Е. Сурков пишет: «...ставить «бесприданницу» как «жестокости» романа» — значит сознательно переводить ее в другой жанр, автору пьесы чуждый».

А разве «высота» и «книжность» жанра в театральном постановке и в кино определяются одними и теми же критериями? Может быть, специфика кино требует такого «исхищения» литературного сюжета, отказа от конкретности его?

Попробуем несколько отвлечься и сравнить такие виды литературы, как стихотворение и поэма. Меня раньше очень удивляло, почему народная поэзия выбрасила из стихотворения Н. А. Некрасова почти все, что относилось к образно-конкретному, к тому, что создавало историческую атмосферу и злободневный пафос стихотворения, пока не попала одному из моих друзей статья в «Вопросах литературы», и он объяснил мне, что уровень обобщения в стихотворении и в поэме должен быть разным.

Так вот, кажется мне, что перевод литературного произведения в другой вид искусства делает необходимым такое «исхищение».

Можно представить себе, что во время активных поисков контакта со зрителем какая-то одна из точек зрения — автора ли, героя или даже лошади (как в «Холстомере» Л. Толстого) может стать отправной для истолкования текста. В «Жестокости» Романова — это точка зрения Ларисы.

В надежде на лучшее будущее литература может себе позволить говорить: «Рукописи не горят». Театр и кино еще как «горят», когда нет контакта, нет сопереживания зрителя. Ведь у них цели несколько разные: для литературы самое важное — целостность, для эрелижа — сопереживание.

Мих. ПЕТРЕНКО
ЛЕНИНГРАД

ЛЮБОЙ ЦЕНОЙ?

Когда у Тосканини спросили, как ему удалось столь блестяще исполнить симфонию, он ответил: «Очень просто. Исполнял так, как она написана. Это, конечно, не легко, но другого пути нет. Пусть невежды-дирижеры, уверенные, что они превращают самого господина бога, делают, что им вздумается. Надо иметь мужество играть, как написан».

Теоретически возможности дирижера и любого исполнителя — скрипача, пианиста — безграничны. Я слышал, например, «Лунную сонату» в прекрасном джазовом исполнении. Но никто, и сами исполнители в том числе, не сомневались, что это уже не Бетховен.

Но вдруг... Интерпретатор заявляет, что он так понимает дух Бетховена, идеи Бетховена, и, по его мнению, в этом месте вот такие ноты более выражают дух Бетховена, чем самим Бетховеном в нотном тексте написанные.

Парадокс! А ведь я почти буквально воспроизвожу некоторые высказывания из дискуссии по поводу экранизации классиков...

А собственно, почему парадокс? Любимый любитель музыки, а тем более музыкант, удивится — конечно, изыскание, изменение буквы музыки есть изменение духа произведения. Только через точнейшее воспроизведение партитуры и проявляется сокровенный дух произведения.

А в чем же талант интерпретатора, исполнителя? Отвечу. Даже я, никакой не музыкант, не способный отличить на нотной бумаге одну ноту от другой, отличу исполнение Рихтера от исполнения Гилельса, Когана от Ойстраха, Тосканини от Светланова. Я, конечно, не скажу на слух — это Ойстрах, а это Тосканини, но разницу в исполнении чувствую. Музыкант же отличит сразу. И какое богатство интерпретаций! «Лунная соната» любого крупного исполнителя — его самостоятельное создание, при полнейшей точности воспроизведения.

Почему же в театральном постановке, в экранизации можно режиссеру — а за ним значит, и исполнителю, актеру — изменять все, что угодно?

гармонии, как сдружить миллионы Базаровых (Печориных, Чичиковых) с одним объединенным — как взойти на эту голгофу?

Я же не могу не видеть неумолимой в своей ясности дистанции между книгой и фильмом, неизбежных отклонений от гармонии. Больше того, я как раз и рассчитываю на участие новых (в отличие от первоисточника) реальностей — в лице моих соратников и в лице кинематографического арсенала, которые уводят меня в разные стороны от моего идеала, от моего автора-классика, но без которых режиссеру невозможно обрести почву под ногами.

И все же... Мера эмоциональной выразительности, задаваемая классиком, настолько высока, материал так обширен, щедрость его так избыточна, что ты с непостижимым оптимизмом пускаешься во все тяжкие. Разумеется, стремишься к наилучшему (если

Эта миссия сама по себе драматична. Идея должна быть выражена через образ. Истолкование предполагает различные аспекты и средства, что на языке другого искусства означает отход от Буквы.

Развязка драмы наступает при встрече фильма с множеством зрителей-истолкователей. И здесь в борьбе мнений, трактовок, а иногда в совпадении их (возможно ли такое?) осуществляется большое дело

Мне кажется, это просто легкий выход из положения для тех, кто не в состоянии воплотить дух через букву.

Именно поэтому были так малодушны все экранизации прозы Чехова. Я знаю только два исключения: «Дамы с собачкой» и «Эти разные, разные, разные лица...». Обратите внимание на работу Ильинского. Ни одного лишнего не только слова, но и движения! И — воплотился Чехов!

Все прочие обязательно пытаются растолковать нам Чехова, показать на экране то, что, по мнению режиссера, якобы подразумевал здесь Чехов. Между прочим, эти «растолкования» кажутся мне просто элементарным неуважением к зрителю — ты, дескать, такой болван, что без нашего разъяснения ничего не поймешь. В частности, отсутствие «растолковывания» определило безусловный успех «Дамы с собачкой».

В телефильме «Мертвые души» не вызывают ни у кого никаких сомнений именно самые «буквальные сцены» — у Манилова, Собакевича, Плюшкина...

Слова «от автора» читает «сама» Гоголь — конечно, спорно! Но я считаю, что пошлость, и получилось неплохо. Вот только, наверное, не надо было ему ходить, жестикулируя, по итальянской квартире, неизвестно откуда и зачем появляясь в русском поле (опять символ!), а ведь именно это и есть от себятина! Сидеть бы ему, читая рукопись, за столом; а жесты его рук были сами по себе настолько выразительны, что, ей-богу же, добавляли ничего не надо! А именно эти «примышления» режиссера и снижают общее цельное впечатление. С чего это Селифан нередко оказывается в центре внимания, как Степан вместо Подколесина в известной постановке «Женитьбы» в театре Колумба? А заключительная сцена «А театральные развезды»? Не было бы этого — мне кажется, было бы в фильме больше единства.

Итак, к воплощению духа классики — через точнейшее воплощение буквы. Это, конечно, нелегко — но другого пути нет.

В. ШЛЯПИН
СВЕРДЛОВСК

ПЕРЕСКАЗ С ГОРЬКОВАТЫМ ПРИВКУСОМ

В первых публикациях (Д. Урнов, Е. Сурков, Вл. Гусев) экранизаторам предъявлены серьезные упреки, против которых трудно что-либо возразить. Достаточно убедительно показано, что классика часто искажается.

Но беда в том, что — как бы это сказать — поменял его ведь Экранизатор (пишу с большой буквы, чтобы не обидеть конкретных лиц), такими порицаниями не проймешь. Опыт показывает, что «Всесла слушает да ест».

Нужно бы как-то прояснить обстановку, дать более точное определение того, что происходит. В заголовке одной из опубликованных статей прозвучал вопрос: «К чему? Зачем?» Хотелось бы понимать его как вопрос о том, к чему, зачем экранизируют классику. Но в этой и других опубликованных статьях речь больше шла о том, почему классика экранизируется плохо. А если все-таки посмотреть глубже, в корень — зачем вообще нужно экранизировать классику?

Наиболее смелый, самоуверенный Экранизатор говорит, что он попытается как-то «домыслить» произведение, довести до зрителя те идеи, которые автор либо не смог, либо не захотел отразить в тексте. Однако «не смог» для классики несомненно отпадает: а если «не захотел», так какое же мы имеем право вторгаться в авторские замыслы — делить то, чего он не хотел?

Высказывалось мнение, что каждая экранизация, пусть даже и не очень удачная, привлекает к литературному

источнику всеобщее внимание, приобретает в классике широкие массы людей. Но ведь это же и есть тот самый «обман приобщения», о котором справедливо написал Вл. Гусев. Зрители знакомятся не с тем, что написано, а с тем, что показано, — какое же это приобщение!

В защиту неизбежных расхождений всех экранизаций с классическим литературным первоисточником высказывалось и такое суждение с философским уклоном: дескать, все меняется и должно меняться, двигаться — нравственные позиции, трактовка образов и т. д.

Думаю, здесь надо ответить резко и категорично: ничего из созданного в классической литературе и искусстве не должно меняться. Наоборот, оно должно тщательно оберегаться от любых кавалерийских наскоков, от всяких попыток его изменить. Классические произведения — это документы эпохи. А поскольку при переводе классики с языка литературы на язык кино изменения неизбежны (с этим, кажется, сейчас никто не спорит), то отсюда и следует, что классике надо воспринимать именно по тем каналам, которые предусмотрены автором. В частности, книгу надо читать, а не смотреть.

Возражая против экранизаций, я вместе с тем не могу не признать, что могут быть и есть у нас отличные высокохудожественные произведения кино и телевидения, сделанные на материале большой литературы. Но, отдавая им должное, все же нельзя не признать, что слово «экранизация» всегда придает этим фильмам горьковатый привкус, ставит их в тень о рангах на ступеньку ниже. Как тут ни суди-ряди — это все-таки всегда попытка пересказа сказанного кем-то другим.

Н. ДМИТРИЕВСКИЙ
ГОР. КАЛИНИН

ДОВЕРЯТЬ ЗРИТЕЛЮ!

..Когда слышишь из уст очередного экранизатора очередную присягу, что-то вроде «кланусь быть верным духу и букве книги, ни на шаг не отступать от нее, любить и чтить великого автора...», то не ждешь от фильма ничего, кроме (в лучшем случае) живых картинок, о которых говорил А. Чудаков.

Никакая «буквальная» экранизация не гарантирует роман от еще более сильных искажений, чем «вольная». Кроме того, до тех пор, пока существует хотя бы один экземпляр романа, ему не страшны никакие передделки — зритель в состоянии найти книгу и проверить, насколько его собственное прочтение совпадает с режиссерским. Ну и, наконец, не следует проявлять неуважение к зрителю, не веря в его способность понять, что экранизация, какой бы она ни была, — не книга. Так что никакого «обмана приобщения» нет, и не надо громких слов.

Точно так же, как одним зрителем нужны добросовестные иллюстрации к книге, другим могут быть предпочтительнее экранизации вольные, где режиссер не связывает себя текстом по рукам и ногам. Для меня хрестоматийным примером такой работы служит, например, лента Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», о которой в этой дискуссии уже вспоминали добрым словом.

В. МАТИЗЕН
МОСКВА

ИСПОВЕДЬ Сомневающегося РЕЖИССЕРА

было даже в режиссерском сценарии. Обстоятельства сложились так, что предполагаемое место съемки эпизода «Дуэль» пришлось изменить. Художник и операторы предложили новое: березовую рощу, она им очень понравилась — такая красивая и чистая. Эта роща перевернула все представления об эпизоде, прежнее решение никак не вязалось с ней. Бродил среди берез, подолгу смотрел на муравьев... Три больших муравейника в разных углах. Местный дед объяснил, почему роща такая ухоженная: муравьи чистят. Снизу доверху. Сегодня одну березу, завтра, глядишь, другую. Постепенно пришло новое решение. Приехал заграничный Владимир Богин, прошелся между деревьями и надолго остановился у березы, наблюдая за муравьями-санитарами. Мизансцена была найдена. Вскоре они уже снимались: артист, и дед, и муравьи.

Рецензируя фильм, В. Жданов замечает: «Это взгляд на естественника, а поэта» — и вспоминает рассуждения Базарова: «Люди, что деревья в ле-

КРИТИЧЕСКОЕ отношение к материалу лежит в основе режиссерской профессии. Суть его — преобразование, перевод с языка одного искусства на язык другого. Диапазон режиссерской «критики», направленной на экранное воплощение прозы, широк: от выверки авторского замысла своим личным миропониманием до превращения слова в кинообраз. И то, и другое обеспечивается глубокой кинематографической постижением и всем духовным миром режиссера. И тем не менее...

Все понимаешь: ищи у автора — найдешь — непременно: живи произведением, чтоб оно «пропало в тебе» (Козинцев); помни, как молитву, формулу режиссерского максимализма, заветную достойными мужами кинематографа: «Каждый фильм как последний».

Все понимаешь и приходишь к вечному вопросу: «Как же это сделать?»

Перед нами бесценное сокровище — книга Гения, МИНСК