

# ДРАМАТУРГИЯ СЕГОДНЯ

**О**т замысла сценария до появления картины на экране проходит самое меньшее полтора-два года. Это много. Давайте вспомним, что произошло в мире за последние полтора года — от начала 1960 — до середины 1961 года.

В нашей стране вступили в строй десятки гигантских предприятий, наука и техника сделали стремительный рывок вперед. От спутников Земли мы перешли к космическим кораблям. Одна наша ракета бросила вымпел на Луну, другая обогнула Луну, сфотографировала ее с обратной стороны и передала серию фотографий на Землю. Космический корабль понесся в направлении Венеры. Человек поднялся в космос, облетел вокруг земного шара и благополучно приземлился.

За эти полтора года изменилась карта мира. Появились новые государства. Люди с черной кожей впервые поднялись на трибуны вновь созданных парламентов.

На повестку дня Организации Объединенных Наций был поставлен вопрос о ликвидации колониальной системы, которая еще полвека назад казалась незыблемой.

За эти полтора года мир испытал могучие потрясения. Ли Сын Ман был вышвырнут из Кореи. В Японии, Бельгии, Франции состоялись грандиозные всеобщие забастовки. Сотни тысяч людей стали стеной на пути Хэгерти в Токио, которому не помогли ни танки, ни пехота, ни целые дивизии полицейских. Эскадра Эйзенхауэра металась по Тихому оке-

ану в поисках пристанища для президента США. Революции и контрреволюционные заговоры потрясали одну страну за другой. В Конго произошла одна из самых чудовищных и грязных трагедий, которую когда-либо видело человечество. В Лаосе была развязана гражданская война. Народное восстание разгорелось в Анголе. Вооруженный до зубов десант был высажен на побережье революционной Кубы и сброшен обратно в море кубинским народом. В Алжире произошел фашистский путч, закончившийся позорным провалом.

За это время французы испытали несколько атомных бомб, а мы спустили на воду атомный ледокол.

Среди всех этих событий затерялось землетрясение в Чили, разрушившее чуть ли не треть страны.

Вот что такое полтора года в наше время.

Теперь давайте посмотрим, о чем говорят фильмы, сделанные нами за эти полтора года. Соберем их все вместе — хорошие и плохие, имевшие успех или не имевшие, — соберем эти тысячи жестяных коробок. Пожалуй, нам покажется, что ничего особенного в мире не происходило.

Мы делаем картины как бы современные, действие их происходит сегодня, но почему-то все, что волнует нашего современника, проходит мимо самого важного и самого массового из искусств.

Где бы ни находился советский человек — дома или в поезде, в общежитии, на стройке или в колхозном поле, — но, едва ему в руки попадает свежая газета, он разворачивает ее и жадно ищет новости всемирного значения. Послушайте, о чем говорят люди, когда они приходят на свои предприятия, встречаются в проходной, собираются во время обеденного перерыва или просто обмениваются репликами на кухне коммунальной квартиры, пока жарится яичница. Наш советский человек со школьного возраста привыкает жить интересами всего мира. Может быть, в этом одна

из самых примечательных его особенностей. Впрочем, и во всем мире, в том числе в буржуазных странах, люди вынуждены интересоваться мировыми событиями. Это явление XX века.

Чем же объясняется поразительное равнодушие многих наших фильмов к интересам, которыми живет народ? Ведь те граждане СССР, которые делают картины, — сценаристы и режиссеры, операторы и актеры, осветители и реквизиторы — все они, собравшись утром в павильоне, прежде чем приступить к съемке первого кадра, так же как и все советские люди, обмениваются свежими новостями. Они говорят о Пленуме ЦК, о полете Гагарина, о речи Фиделя Кастро. О том, что прочли в утренних газетах или услышали по радио. А затем зажигается свет, и два героя кинокартины приступают к изображению кусочка условной экранной жизни, как правило, оторванной от насущных вопросов, которые волнуют всех, кто делает этот очередной кадр картины.

Кинематограф — искусство молодое. Он меняется на наших глазах. Меняется его содержание, меняется и его специфический язык. Но, к сожалению, его развитие происходит гораздо медленнее, чем этого требуют сегодняшние дела на земном шаре. Когда подумаешь, с какой стремительной быстротой развиваются в наши дни и наука, и техника, и общественные отношения, переворачивая сложившиеся представления, зачеркивая то, что казалось вчера бесспорным, выдвигая чуть не ежедневно новые и новые проблемы, делается обидно за нас, кинематографистов. Посмотришь подряд две-три новые картины, пусть даже хорошие картины, вполне профессионально, добротнo поставленные и снятые, — и рождается почти неизбежное ощущение картонной ограниченности того мира, который возникает перед нами на экране.

Мне думается, что большое значение имеет здесь самая форма драматургического мышления, к которой мы привык-

ли. Пресловутая сценарная специфика звукового кино, как правило, восходит к театральной драматургии. Тысячелетиями складывались драматургические традиции. Современный сценарий отличается от пьесы обилием пластического материала, дробностью эпизодов, перебросками действия с места на место, количеством персонажей, введением натурры, лаконизмом диалога, но принцип отбора событий, принцип движения сюжета, по существу, аналогичен театральному. Мы точно так же сводим все явления жизни к ограниченному конфликту и, развивая этот конфликт, отбираем только то, что служебно нужно нам для закономерного развития фабулы. Театральный драматург связан условиями сцены, небольшим количеством персонажей, составом труппы, которую он должен занять в спектакле. Этих жестких условий нет в кинематографе, но привычка к ним водит нашей рукой, ограничивая наши возможности исследования жизненных процессов.

Когда-то театральный антрепренер, набирая труппу для провинциальных гастролей, брал одну-две ходовые пьесы и выбирал актеров по принципу замещения стандартных ролей: молодой герой, героиня, комическая пара, благородный старик, характерная старуха, одна травести, одна инженерю... Подобранный таким образом труппа позволяла «развести» любую или почти любую пьесу, потому что все они строились примерно по одному шаблону. А ведь, по существу, нечто очень похожее можно обнаружить в большинстве сценариев, которые приходится сейчас читать, — написаны ли они на колхозном материале или на материале студенческом, происходит ли действие этого сценария в Москве или на Братской ГЭС.

Впрочем, в последнее время появляется все больше сценариев, опирающихся не на театральные традиции, а на традиции прозы. Но и в них автор стремится свести содержание к единому ограниченному конфликту, отсекая все, что ка-

жется ему случайным, посторонним, и отбирая событие за событием, беседу за беседой, поступок за поступком в таком порядке, чтобы все они служили цели развития и иллюстрации основного сюжетного узла. В итоге каждый эпизод делается рассчитанно служебным.

Между тем жизнь выглядит не так — и содержание и течение ее сложнее. Последовательность реальных жизненных событий, да и сама форма их кажется нам иной раз слишком прихотливой, как бы случайной, незакономерной. Но именно в этой кажущейся незакономерности жизненных событий и лежит глубочайшее богатство жизни, а подчас и смысл происходящего.

Сколько раз я замечал за самим собой непобедимо вредную привычку превращать каждый эпизод в функциональный кусок, в законченное, закругленное, отшлифованное звено, которое плотно входит в драматургическую цепь. Начинаешь писать диалог, и рука сама отбирает реплики, необходимые по событийной схеме. Иной раз получается эффективно и даже как бы непринужденно, однако, как правило, жизнь в аналогичных обстоятельствах предложит вам более своеобразное, непоследовательное течение разговора, более неожиданную мизансцену. Но такое по-настоящему жизненное течение разговора заставит зрителя напрягаться, додумывать, сопоставлять. Оно как бы затруднит решение и разгадку данного сюжетного куска, ибо эпизод будет выглядеть незакономерно странным. Но в этой «странности», мне кажется, лежит зерно современного кинематографического искусства.

Бывает так: представишь себе сцену, проговоришь ее вслух — получается как будто верно и горячо. Запишешь, потом прочитаешь — что-то потеряно. Начинаешь укладывать в форму, уминать, утаптывать диалог, отбрасываешь все, что кажется несущественным, вводишь «острые» повороты. Сцена делается крепкой, слаженной и как будто бы удоб-

ной и для актеров, и для режиссера, и для съемки, и занятой для зрителя. А по существу, из нее выброшено самое основное — естественное течение мысли со всеми ее неизбежными и верными «странностями». Литературная привычка победила.

Именно поэтому, думается мне, в наших картинах люди говорят только о том, что нужно драматургу по сюжету, и не говорят никогда о том, что на самом деле должно было бы интересовать нашего современника, о чем он думает и говорит в жизни.

Мне не так давно пришлось работать над экранизацией «Анны Карениной» Толстого, книги, написанной около ста лет тому назад. Читая «Анну Каренину», мы подчас почти не замечаем, что в этой семейно-любовной истории трех пар Толстой поднимает по пути целый пласт актуальнейших для своего времени вопросов.

Происходит обед у Степана Аркадьевича. С точки зрения фабульной на этом обеде совершаются два крупных события: Левин мирится с Кити, делает ей предложение, и она отвечает согласием; Долли пытается заступиться за Анну перед Карениным и терпит неудачу. Но больше всего места отведено на этом обеде спорам об обрусении Польши и вопросу женской эмансипации, не имеющим ни малейшего отношения к сюжету. Эпизод насыщен общественно-политическими страстями, актуальными для годов, когда писалась «Анна Каренина». Сейчас эти споры уже не могут нас волновать, и тем не менее мы читаем их с живым интересом: присутствующие на обеде живут в своем времени, дышат воздухом своей эпохи, и мы живем и дышим вместе с ними.

Но посмотрите, что выбрано из романа в театральной его трактовке. Главное впечатление от этой инсценировки, что Толстой внезапно поглупел. Слова, которые говорятся на сцене, написаны Толстым, но они произносятся вне

подлинного контекста времени, ибо вынута все, что казалось автору инсценировки случайным, не вяжущимся с сюжетом.

Мы поступаем с жизнью точно так, как поступил автор инсценировки Н. Д. Волков с Львом Толстым.

Повторяю, в наших картинах люди говорят о том, что бесспорно нужно драматургу по сюжету, совершают поступки, необходимые для развития конфликта, но это безбожно, нищенски мало, ибо они почти не говорят о том, что на самом деле должно интересовать нашего современника, и не совершают поступков, которые были бы естественны и необходимы, если бы дело происходило не на экране, а в действительности.

Произошел недавно вот какой случай. Появилась в одном из журналов серия очерков молодого журналиста о москвичах. Это были превосходные очерки, глубокие, современные, отлично написанные. Интересны были люди, тонко подмеченные, схваченные в самом своем существе. Интересны были неожиданные повороты характеров. Человек на первый взгляд казался одним, а присмотревшись к нему, автор вдруг выяснял, что он совсем не таков, каким поначалу казался. Вот человек бухгалтерского типа, аккуратный, немногословный, практичный. Складывался привычный, знакомый нам по литературе, по театру и по кино образ. Но когда автор присматривался к человеку пристальнее, вдруг раскрывалась такая черта, которая опрокидывала традиционное представление о персонаже бухгалтерского типа.

А вот другой человек — рабочий — производственник крупного предприятия, передовик. Опять же складывалась знакомая фигура социального героя, но когда автор присматривался к этому человеку ближе, открывались в нем такие странности, такие неожиданные события его жизни, что опять же ломалось представление о стандартной фигуре социального героя.

Очерки показали нам бесспорно заслуживающими экранизации. Решено было заказать сценарий самому очеркисту. С помощью редакторов и всех нас грешных он начал сводить эти очерки в единый сюжет. Была выстроена сценарная схема, близкая к очерковой первооснове, с теми же самыми героями, но все же схема. Был выстроен единый сюжет. Когда сценарий был написан, оказалось, что он просто неинтересен. Все живое, все своеобразное, все сегодняшнее, что было в очерках, отлетело. «Законы» драматургии разрушили точность наблюдений, разрушили жизненную доказательность очерков.

Тогда мы решили попробовать подойти к очеркам по-другому, сделать как бы документальный сценарий, но с тем, чтобы он был разыгран актерами, то есть попросту изложить в сценарной форме ряд очерков, соединив их живой фигурой наблюдающего автора. Но и эта попытка не удалась. Оказалось, что выскочить из традиций «стройной» драматургии невероятно трудно, что нужны какие-то совершенно новые приемы.

Мы привыкли к некоторым псевдозакономерностям движения фабулы в кинематографе. Эти кажущиеся закономерности позаимствованы нами из арсенала более старых искусств и на протяжении тех шестидесяти лет, которые прожил кинематограф, прочно вошли в наш обиход.

Если бы дело было только в нас, то это было бы еще не так страшно, ибо можно же бороться с любыми вредными навиками. Страшно то, что мы, поколение за поколением, приучили зрителя следить на экране за компактным пучком происшествий, связанных единством фабулы и построенных по всем законам «драматического» развития. А разочаровывать зрителя опасно.

Ну возьмем, скажем, знаменитое замечание: если в первом акте висит на стене ружье, то оно должно непременно выстрелить в последнем. Замечание это очень точно для те-

атра, который все разнообразие жизни сводит к клубку событий на подмостках. Здесь нет места ничему случайному, здесь приходится быть экономным, и, разумеется, ружье должно выстрелить, — каждое событие должно найти отклик, ответ, образ каждого персонажа должен быть завершен, каждый узел должен быть разрублен.

Но я совсем не уверен в том, что это верно для кинематографа сегодняшнего дня. Больше того, я полагаю, что если висит ружье, то и пусть себе висит: совсем не обязательно, чтобы оно стреляло. Мы продолжаем судить о произведениях молодого кинематографического искусства и строить их по законам тысячелетней давности, тому же мы обучаем и зрителя.

Недавно на диспуте о картине Чухрая «Чистое небо» я слышал следующее высказывание молодого и очень уверенного в себе искусствоведа.

— В вашем фильме, — сказал он, — некоторые линии начаты, но не завершены, у вас есть образы и эпизоды, введенные вначале, а потом словно бы отброшенные. Вся последняя часть картины, в которой вдруг возникают общественно-политические проблемы, незаконномерна, потому что в первых частях картины эти проблемы не были затронуты.

Я излагаю это заявление, разумеется, в вольном пересказе, ибо не располагаю стенограммой, но отвечаю за точность передачи содержания.

К сожалению, этот молодой искусствовед неодинок. Аналогичные замечания сделали и другие выступавшие. Между тем Храбровицкий и Чухрай сознательно не заканчивают ряд линий сценария. Они хотят заставить зрителя думать, в этом их главная задача, и именно поэтому они бросают в картину отдельные эпизоды, не давая частных решений по отдельным судьбам, отдельным персонажам и отдельным сюжетным положениям. В этом новаторство картины. Но именно это и раздражает некоторых товарищей, которые

привыкли к стандарту, выучены этими стандартами и в свою очередь проповедают их: пусть все ружья стреляют; мало того, пусть стреляют только те ружья, которые висели в первом акте. Поэтому самое ценное в картине — ее последняя треть — объявляется незакономерным, не вытекающим из сюжета и, следовательно, ненужным.

Другой пример. Когда Г. Данелия и И. Таланкин задумали экранизацию повести «Сереза» В. Пановой, то многие режиссеры и работники сценарного отдела противились этому начинанию. Им искренне казалось, что повесть Пановой не имеет единого сюжета, что, по существу, это разорванные наблюдения, не связанные общей драматургией, и что, следовательно, картина получиться не может. Картина, как известно, «получилась». Но при обсуждении ее (до выхода на экран) ряд весьма авторитетных товарищей дал ей отрицательную оценку, считая «Серезу» неудачей молодых режиссеров.

Между тем лучшее в картине — это как раз первые ее части, как бы не связанные единой драматургией. Относительно слабее финальные части, в которых разрабатывается единая драматургическая тема отъезда семьи в Холмогоры. Именно начальные части картины, в которых режиссеры совершенно свободно ведут наблюдение за ребятами, за их горестями и радостями, не будучи связаны никакой «железной» драматургической схемой, наиболее художественны. Именно в них я вижу то новое, что появляется сейчас в кинематографе.

Мне хочется спросить: так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, что произойдет? Может быть, можно заставить зрителя с не меньшим, а может быть, и большим интересом следить за тем, как развиваются жизненные процессы, как развертываются характеры? Между «что» и «как» разница очень большая.

Кинематограф, думается мне, дошел сейчас до такой степени развития своего выразительного языка, что может

наблюдать человека с такой же пристальностью и глубиной, как высокая литература, а может быть, даже и с еще большей глубиной. Мне думается, что мы находимся на пороге решительных преобразований внутри нашего искусства. Меньше всего я связываю эти преобразования с широким экраном, циркорамой, цветом, стереоскопией, широкоформатной и т.п.

Эти технические новшества, по моему глубокому убеждению, далеко не так значительны, как развитие самого существа кинематографического языка.

На обычном черно-белом экране нормального формата можно говорить со зрителем о всех волнующих его вопросах, говорить с такой степенью подробности и с такой глубиной, каких не знал кинематограф вчерашний.

То в одной картине, то в другой, как отдельные вспышки, я замечаю попытки накопления новых приемов общения со зрителем. В значительной степени эти попытки связаны с усилиями заставить зрителя думать, наблюдать, творчески работать в процессе восприятия фильма. Сделать это не так-то легко. Зритель уже приучен нами к подаче готовой, не только сваренной, но уже как бы частично разжеванной и переваренной пищи. Как известно, продукты питания чрезвычайно разнообразны, однако после того, как человек пережует и проглотит пищу, она превращается в набор стандартных химических веществ. Съели ли вы свежую осетрину или консервы из частиковой рыбы, уже через полчаса разница между этими блюдами стирается.

В какой-то мере мы поступаем так с явлениями жизни — мы подаем зрителю белок, жиры и углеводы. Калорий достаточно, а вкус не тот. И самое поразительное, что зритель наш привык к этому.

Попробуйте спросить кого-нибудь об очередной вышедшей на экран картине. Как правило, зритель не станет рассказывать, с какими своеобразными людьми он познакомил-

ся на этом сеансе, он коротко расскажет вам, что произошло. А ведь самое интересное не это.

Огромные усилия необходимы для того, чтобы перестроить навыки прежде всего у самих себя, затем уже у зрителя. Сколько раз я замечал, как интересный, но «рыхлый», недостаточно «отработанный» сценарий после добросовестной и даже умной доработки становился «крепким», энергичным, удобным — и неинтересным. Это происходило и происходит ежедневно и ежечасно.

Совсем недавно я наблюдал, как превосходный драматург работал над сценарием, в центре которого стоит наш современник, молодой человек с интереснейшим, остро задуманным характером. Первоначальные наброски отдельных эпизодов сценария были острее и своеобразнее, чем первый законченный вариант. Никто в этом не был виноват — сам автор сценария начал «причесывать» его в ходе написания. На обсуждении ему дано было много советов, очень разнообразных, умных и основательных. Я боюсь, что если он, собрав все эти советы, выведет для себя некую среднюю линию и вторично «причесет» сценарий, исходя из этой средней линии, то драматургия сценария станет еще крепче, развитие отношений еще закономернее, лишнее выпадет, необходимое останется, сюжетные положения будут закончены, узлы завязаны и развязаны, а интересность и необычность наблюденного автором характера частично уйдут.

Меньше всего я считаю себя теоретиком... Задача этой статьи — поставить вопросы, которые мне кажутся важными для дальнейшего развития нашей советской кинематографии.

## НЕ ВЕРНУТЬСЯ ЛИ К ИСТОРИИ

**С**реди всех зрелищных искусств кинематограф обладает особенной, ни с чем не сравнимой силой наблюдения мира. Что еще может с такой поразительной и наглядной конкретностью передать нам облик и движение толпы, архитектуру города, своеобразие природы, манеры и повадку человека, его примечательные черты. В нашем познании мира кинематограф играет важнейшую роль. Наблюдение новой жизни, то есть материал именно сегодняшнего дня, стало определяющим для большинства основных течений современного киноискусства.

Почти все молодые советские кинорежиссеры и кинодраматурги разрабатывают сейчас только современную тему. Ушли в прошлое те времена, когда историческая и биографическая тематика занимала главное место в планах наших студий, когда раздавались настойчивые призывы к работникам кинематографии обратиться лицом к советской действительности. Эти времена прошли, и жалеть о них не стоит.

Понятно и естественно стремление кинематографической молодежи говорить о вопросах, которые ей наиболее близки, которые волнуют ее, которые задевают ее ежедневно и ежечасно. Эти вопросы рождаются в спорах на работе и дома, врываются с улицы, возникают в газете, которая вынимается утром из почтового ящика, приходят к тебе в комнаты с товарищем, они являются содержанием жизни каждого из нас и связаны с жизнью нашего народа.

# Содержание

ОТ АВТОРА.....	4
КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ (АВТОПОРТРЕТ).....	8
* * * .....	13
ПАМЯТИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ЭЙЗЕНШТЕЙНА.....	21
«МАТЬ».....	25
БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ ЩУКИН.....	29
ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВАНИН.....	57
ВТОРАЯ ВЕРШИНА.....	92
РЕЖИССЕР И ФИЛЬМ.....	104
О КИНО И О ХОРОШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	111
ЗАМЕТКИ О МОНТАЖЕ.....	146
ГЛУБИННАЯ МИЗАНСЦЕНА .....	186

О МАССОВЫХ СЦЕНАХ.....	200
ПОГЛЯДИМ НА ДОРОГУ.....	236
ДРАМАТУРГИЯ СЕГОДНЯ.....	273
НЕ ВЕРНУТЬСЯ ЛИ К ИСТОРИИ .....	285
РЕПЛИКА КИНЕМАТОГРАФИСТА ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ ЛИТЕРАТОРОВ.....	294
ЛЕКЦИЯ, ПРОЧИТАННАЯ НА ВЫСШИХ СЦЕНАРНЫХ КУРСАХ .....	303
РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПОДЪЕЗДА КИНОТЕАТРА.....	330
КАК ПРОИСХОДИТ СЪЕМКА .....	346
* * * .....	385
ДЛЯ КОГО И О ЧЕМ НАПИСАНА ЭТА КНИГА .....	390
* * * .....	547
ФИЛЬМОГРАФИЯ .....	659