

Лекции

«Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором.»

А. Тарковский

СЦЕНАРИЙ

Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет и иметь не может. Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адекватен образу литературному. Перефразируя известную поговорку, можно сформулировать эту ситуацию так фильм - это один раз увидеть, а сценарий - это десять раз услышать.

Невозможно записать кинематографический образ словами. Это будет описание музыкой живописного произведения. Короче, вещь совершенно невозможная.

Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина. Обычно такой сценарий называется "крепким", герои в нем обязательно "превращаются", все "движется" и т.д. В основе своей это типично коммерческое предприятие. Другое дело авторское кино. В нем невозможно изложить концепцию литературным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от начала до конца. Весь сценарий картины Годара "Жить своей жизнью" уместился на одной странице, где была зафиксирована последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Актеры говорили то, что соответствует ситуации.

Или, к примеру, другой фильм - "Тени" Кассаветеса, уникальная картина. Это импровизация в прямом смысле. Драматургия фильма возникла в результате отснятых эпизодов, а не наоборот. Здесь каждая ступенька в развитии действия антисхематична. Первоначальная схема была разрушена свойствами самого материала. Итак, никакой драматургии (в традиционном понимании), а все "стоит на ногах". Все монтируется, ибо все кадры - одной породы.

Однако это не означает, что можно выйти на улицу с камерой и снять кино. Вряд ли. На это уйдут годы. Сценарий необходим, чтобы помнить о замысле, об отправной точке. В этом смысле сценарий - великая вещь, но тогда, когда он, повторяю, замысел, не более.

Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором.

Если же сценарист предлагает нечто новое, то он уже выступает как режиссер. Однако чаще всего сценарист вынужден работать на среднем уровне. Поэтому идеальный случай для сценариста - задумывать и писать вместе с режиссером.

Постараюсь несколько подробнее изложить мои мысли в отношении сценария и самого понятия "сценарист". Да простят меня профессионалы - сценаристы, но, на мой взгляд, никаких вообще сценаристов не существует. Это должны быть или писатели, которые отлично

понимают, что такое кино, или режиссеры, которые сами организывают литературный материал. Ибо, как я уже говорил, такого жанра в литературе, как сценарий, не существует.

Вообще тут постоянно возникает дилемма. Скажем, режиссер, создавая сценарий, будет записывать в качестве действий, эпизодов только то, что он представляет себе в виде конкретного куска времени, которое он потом зафиксирует на киноплёнку. С точки зрения литературной, эти сценарии будут выглядеть в высшей степени непонятными, нелепыми и недоступными, я уж не говорю для чтения, но и для редактуры.

С другой стороны, если же сценарист пытается выразить свой оригинальный замысел литературно, как писатель, то он не создает сценария. Он создает литературное произведение. Скажем, рассказ, помещающийся на семидесяти страницах машинописного текста. Ежели он будет делать запись по будущему фильму, так называемую монтажную запись, то тогда ему нужно просто подойти к

и снять этот фильм, ибо никто, как он, не представляет себе этого фильма, и ни один режиссер не может снять лучше. Потому что это будет замысел, доведенный почти до конца. Остается только снять его, то есть реализовать.

Итак, если сценарий очень хорош и кинематографичен то режиссер, осуществляющий его, здесь ни при чем. Если же сценарий представляет из себя литературное произведение то будущий режиссер вынужден будет все делать заново.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Не исключено, что может получиться полноценный фильм и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссер ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их "руинах" возникает новая концепция, новый организм.

Но все-таки самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически, а именно, когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или другое - автор сценария сам начал ставить фильм.

Поэтому, мне думается, совершенно невозможно конечном счете разъединять эти две профессии - режиссуру и сценарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером, или же он может возникнуть в результате идеального содружества режиссера и писателя.

Однако писатель в сценариста превратиться не может. Он может расширить свой профессиональный диапазон, хотя долгое пребывание для писателя в таком качестве мне кажется неплодотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только хороший писатель. Потому что перед сценаристом стоят задачи, требующие настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики.

Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен многое дать режиссеру. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это не должно удивлять. Существует огромное количество примеров, скажем, во многом "новая волна", или, в большей

степени, итальянский неореализм. Он весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут Сценарии или сами или в соавторстве с писателем.

Вообще, честно говоря, писание сценария и так называемое обсуждение его на всевозможных редсоветах - довольно старомодная и в чем-то даже реакционная вещь. Когда-нибудь кино от этого откажется. Ибо невозможно Проконтролировать картину по сценарию, это просто наглядно видно. Огромное количество фильмов запускается с надеждой, что это будет хороший фильм, однако все они проваливаются, а картины, в сценарии которых никто не верил, вдруг становятся шедеврами. Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакой логики. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том, какой будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, глубоко заблуждается. Однако, к сожалению, существует на Западе продюсер, который должен знать, во что он вкладывает деньги, а у нас существует Госкино, которое тоже должно знать, куда тратятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обманываем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать тоже себя обманывают.

Видимо, до тех пор, пока будет существовать продюсер в виде какого-то богатого человека или в виде государственного органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сценарист. ,

Что же касается содружества режиссера и писателя, то это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки. Достаточно вспомнить произведения Андрея Битова или Гранта Матевосяна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества режиссера и писателя очень важно, чтобы писатель понимал, что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся непониманием этой закономерности со стороны таких писателей, как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было плодотворно. Короче говоря, не каждый хороший писатель может быть сценаристом в силу тех причин, о которых я уже говорил. И это не является недостатком или достоинством писателя. Просто специфика литературного образа и кинематографического различна.

Что же такое сюжет в сценарии? Очевидно, что в этом вопросе не может быть однопланового ответа. Вспомним хотя бы уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Кассаветеса. Поэтому я остановлюсь на том понимании сюжета, которое представляется мне в настоящее время наиболее приемлемым, то есть отражающим мои представления о сценарии.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия по принципу классицистов. Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога. Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. "Слова, слова, слова" - в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновременно в каждой из этих

"плоскостей", только при полном знании этого можно добиться истинности, неповторимости факта. только от точного соотнесения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и рождается тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог является выражением концепции (не обязательно всегда, но чаще всего). В кино посредством диалога тоже можно высказывать мысли, ведь в жизни так бывает. Но в кино другой принцип использования диалога. Режиссер постоянно должен быть свидетелем происходящего перед камерой. Речь в кино вообще может быть использована как шум, как фон и т.д. Не говоря уже о том, что существуют очень хорошие картины, где вообще нет никакого диалога.

В кино персонажи говорят не то, что делают. И это хорошо. Поэтому диалог для сценария - совсем не то, что в прозе. Если в театре возможен "характер-идея", то для кино он явно неприемлем. Даже в прозе характер различен в повести, романе или, скажем, рассказе.

Короче, функция персонажа, характера и соответственно диалога в кино совсем иная, чем в литературе театре, прозе, то есть в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к сожалению, весьма условное, приблизительное, недостаточно полное по отношению к жизни. Хотя эта проблема неоднократно ставилась в кино и даже порой решалась довольно успешно.

Возьмем, к примеру, фильм "Чапаев". Эта картина, на мой взгляд, странная, так как сам материал ее доброкачествен, и это видно, но смонтирован безобразно. Такое ощущение, что материал снимался не для такого монтажа. Это пунктир, а не картина.

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате его характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед тобою какие-то обрывки картины. Вероятно, авторы хотели совсем не того, что получилось в окончательном варианте.

В фильме "Председатель" можно проследить подобный принцип в построении характера, то есть некую схему, в основе которой тезис: "герой, как каждый из нас". Однако ведь существуют и другие принципы создания характера. Вспомним хотя бы "Умберто Д" режиссера Де Сика.

Каждый раз, сталкиваясь со схематичностью характера в фильме, невольно представляешь себе некоего автора который сидит и думает, как рассказать эту историю поувлекательнее, поинтереснее, чувствуешь страшные усилия, направленные на то, чтобы заинтересовать зрителя во что бы то ни стало. В основе своей это основополагающий принцип коммерческого кино. В нем главной пружиной являются зрелища, а не живое обаяние образа, которое подменяется схемой, состоящей из перечня неких правдоподобий. Так, скажем, для того, чтобы сделать положительного героя "живым", обязательно надо поначалу показать его в чем-то отталкивающим, не симпатичным и т.д. и т.д.

Когда же мы имеем дело с подлинным произведением искусства, с шедевром, мы имеем дело с "вещью в себе", с образом таким же непонятным, как и сама жизнь. Как только мы говорим о приемах, о способах, методах, делающих произведение "увлекательным", так неизбежно оказываемся в рамках коммерческой подделки под жизнь.

Настоящее искусство не заботит, какое впечатление оно произведет на зрителя.

Иногда можно услышать такой упрек: фильм, дескать, не имеет никакого отношения к жизни. Вот этого я абсолютно не понимаю. Это, простите меня, бред какой-то. Ибо человек живет внутри событий своего времени, он сам и его мысли - факт существующей сегодня реальности. "Не иметь никакого отношения к жизни" - это мог бы сделать марсианин.

Очевидно, что любое искусство занимается человеком, даже если какой-то живописец пишет одни только натюрморты.

Часто можно услышать такого рода высказывания, что недостаточно, мол, мы еще поднимаем проблемы, связанные с той или другой темой: с темой сельского хозяйства, с темой рабочего класса, советской интеллигенции или какой-либо другой темой.

На мой взгляд, ставить так вопрос невозможно. Планирование кинематографического искусства по линии связей с какой-то темой безнадежно в смысле получения качественного результата.

Мне кажется, что кино, как любое искусство, своим содержанием и целью всегда имело в виду человека, прежде человека. А не необходимость осваивать ту или другую тему.

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, известном и распространенном, но о котором мы часто забываем. Энгельс сказал, что "чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства".

Что это значит? В моем понимании это значит, что речь идет не об отсутствии тенденциозности - любое художественное произведение тенденциозно, - а речь идет о необходимости спрятать настолько глубоко идею, замысел авторский, чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образную форму, художественный смысл, в котором преобладает художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комплексе, являются результатом очень серьезных раздумий, переживаний и их оформления. Следует помнить о том, художник мыслит образами и только так способен продемонстрировать свое отношение к жизни.

Искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может, а значит, и не может выйти за пределы человеческого взгляда, не может, так сказать взглянуть на человека с другой стороны, со стороны "нечеловеческой". Я с этим сталкивался дважды в своей практике. В "Солярисе" мне показалось необходимым снять одну сцену нечеловеческими глазами, отказавшись традиционного человеческого восприятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство Хари и ее постепенную регенерацию. Однако из этого ничего не получилось. Оказалось просто невозможно это сделать. Ибо любая стилизация и имитация чревата тем, что получится не образ а лишь какая-то система логического доказательства.

Однако, как я уже говорил, существуют разные закономерности в построении характера в литературе, поэзии или, скажем, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно невозможно было бы сделать в литературе, ибо в классической драматургии в качестве характеров выступают целые философские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это ведь не характеры, не типы; это концепция, точка зрения, что невозможно ни в литературе, ни в поэзии, так как будет выглядеть ужасно схематично. Это относится не только к драматургии Шекспира, но и к Островскому, Вен Джонсону, Пиранделло. Однако на театре это наиболее естественная форма существования человеческого содержания. Попробуйте по этому принципу, то есть не имея характеров, написать литературное произведение, и вы поймете, что это невозможно. Я, честно говоря, не знаю ни одного романа, будь, то средневековый или современный, в основе которого не лежал бы человеческий характер. Но если в кинематографе начинаем разрабатывать человеческий характер способом литературным, то из этого как правило, ничего не выходит. Я имею в виду ту точку зрения, согласно которой к кино надо относиться, как к некоему кинороману. На мой взгляд, то абсолютно неверно, потому что это в чистом виде попытка перенесения литературных принципов создания человеческого образа в кинематограф. Это будет литература, зафиксированная на пленку. Если же сделаем попытку перенести в кино способ разработки характеров, свойственный традиционному театру то опять же из этого ничего не получится. Все будет ужасно фальшивым, схематичным. Следовательно, у кино должен быть какой-то свой способ изложения мыслей. Это не означает, что все режиссеры должны работать одинаково. Это просто значит, что для кино существует свой материал, в котором тот или другой режиссер будет работать по-своему. Так им материалом, как я уже говорил, является время. Заметьте, как только режиссер касается других видов искусства включая их в свою образную систему, так наступает какая-то пауза, некая мертвая зона, картина перестает жить ибо эти чужеродные вкрапления разрушают цельность произведения. Кстати, как правило, становятся старомодными, не выдерживают проверки временем те картины или места в картине, форма которых не является специфической для кинематографа, а возникает в качестве забранной узурпированной формы, принадлежащей другим жанрам искусства. Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно услышать разговоры о "действии" как некоем основном принципе. Все говорят о действии. Что же это такое? Действие - это форма существования предметов и реального мира во времени. Вот и все, не более того. А вовсе не детективный сюжет, которым, как шампуром, пронизываются все эпизоды гарантируя успех предприятию. Все это условность. Все это театр, в принципе. Мы

мало обращаем внимания на жизнь, мы невнимательны и небрежны к жизни, которая является причиной искусства, мы занимаемся творчеством в кабинетах по принципу Жюль Верна. Возникло какое-то огромное количество штампов, какой-то условный язык, эсперанто. Мы занимаемся тем, что рассказываем какие-то истории, исторьетки старым языком, не свойственным нам самим, повторяем друг друга и ничего никому дать не можем. Ну, это может привлечь определенную публику, прокат на этом заработать может. А в принципе кинематограф еще по существу серьезно не тронут. Мне рассказали случай, который произошел с одним человеком во время войны. Одного человека расстреливали за трусость или за предательство, не помню. Человек этот и еще несколько людей с ним стояли около бывшей начальной школы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи вокруг. Они стояли около стены. Перед тем как их расстреливать, им приказали раздеться, снять шинели и сапоги. Потому что трудно было с обмундированием и вообще. Все сняли, а один из них снял шинель, аккуратно сложил, думая о чем-то другом, наверное, и стал ходить с целью положить шинель на сухое место. А кругом были лужи, просто некуда было ее положить. А он не привык класть ее в воду. Этот человек через несколько минут лежал уже в виде трупа у стены, и никакая шинель была не нужна ему. Но он действовал автоматически, по привычке, так как мысли его были далеко в преддверии смерти. И в этом выразилось его состояние. Мне это кажется чрезвычайно выразительным.

В конечном счете в кино всегда поражает точность. Вот, кстати, недавно появился в кинематографе очень талантливый человек - это Алексей Герман из Ленинграда, который сделал, по-своему, очень интересный фильм "Двадцать дней без войны". В этой картине, несмотря на отсутствие цельности, совершенно поразительные куски, которые говорят о том, перед нами, конечно, кинематографист. Я назвал бы десяток прославленных мастеров, которые ему в подметки не годятся, несмотря на то, что он еще многого не умеет. Причем даже не столько он, сколько его сценарист. В этой картине есть поразительные места. Например, эпизод - митинг на заводе, в Ташкенте. Ну, я не знаю, это такого класса эпизод, на таком уровне сделано, что просто диву даешься, как это вообще могло родиться у человека, который даже не видел войны. Дело в том, что он чувствует и как разрабатывает это.

Хорошо, если бы вы посмотрели работы Сергея Параджанова, обе, особенно вторую, потом все три картины Отара Иоселиани. Это все люди, которые очень глубоко "роют", потому что они понимают, что такое кинематограф. Причем вы не будете отрицать, что все они совершенно не похожи друг на друга. Наоборот, совершенная противоположность в манере, тематике, во всем.

Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т.д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время - это уже форма.

В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении.

При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т.д. В картине "Зеркало" во многом использован такой принцип организации материала.

В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций. Вызвать эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей. Это и будет кинодраматургия, то есть игра последовательностью, но не сама последовательность. Нужно искать не логики, не истории, а развития чувств. Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, то есть убирал все "потому что", убирал мотивировки. Только когда материал освобождается от "здорового смысла", рождается живое чувство в своем естественном развитии и превращениях. Давно проверено - чем лучше материал отснятой картины тем скорее он разрывает первоначальную драматургию.

Подлинный художественный образ обладает не рациональным толкованием, а чувственными характеристиками, не поддающимися однозначной расшифровке. Вот почему

внелогичные, музыкальные законы построения материала куда, точнее и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще искусство - это попытка составить сравнение между бесконечностью и образом.

Произведение должно быть способно вызвать сотрясение, катарсис. Оно должно уметь коснуться живого страдания человека. Цель искусства не научить, как жить (разве Леонардо учит своими мадоннами или Рублев своей - "Троицей"). Искусство никогда не решало проблем, оно их ставило. Искусство видоизменяет человека, делает его готовым к восприятию добра, высвобождает духовную энергию. В этом и есть его высокое назначение.