

Об описательных элементах в сценарии

Евгений Габрилович, **Вопросы кинодраматургии**, 1956 год

1

Драматургия звукового кино насчитывает всего-навсего каких-нибудь двадцать пять лет от роду. И большая часть ее существования относится к тем временам, когда сценарий вообще считался литературой второго сорта, а работа в кино — чем-то случайным и малопочтенным для истинного писателя. Об этой работе говорили с полуусмешкой, с полупрезрением, присовокупляя извиняющие обстоятельства: привлекли, мол, или втянули, или призвали по общественной линии... Жизнь показала, однако, что писатель, создавая сценарий фильма, который увидят десятки миллионов зрителей у нас и за рубежом, совершает, конечно, не менее важное литературно-общественное дело, чем романист, поэт, театральная драматургия. Перед озадаченными литературными критиками стали появляться один за другим сценарии, которые невозможно было не признать произведениями литературы. Целая группа писателей (Павленко, Вишневский, Погодин, Горбатов и другие), которых никак нельзя было назвать второстепенными, начинает систематически работать в кино и добивается выдающихся результатов. Словом, возникла новая область литературы, еще неизведанная, но ее уже невозможно было держать за воротами литературного эдема, ее впустили.

Началась новая эра в кинодраматургии. Отныне самые острые стрелы сатиры направлялись против тех, кто продолжал твердить о малопочтенности сценарной работы. Отныне всячески подчеркивалась важность этой работы для писателя.

Но тут-то и родилась другая крайность. Стало почти непреложной истиной утверждение, что сценарий может написать любой писатель и нечего ему забивать голову «спецификой кино». При столь благоприятных предзнаменованиях и предпосылках очень большое число писателей занялось сценариями. По крайней мере половина всех членов Союза советских писателей так или иначе испробовала свои силы в этой области.

Было создано немало хороших сценариев. Но все же большинство прозаиков и театральных драматургов, занявшихся сценарным творчеством, терпели неудачи. Почему? Конечно, серьезная доля вины лежала в системе прохождения и рассмотрения сценариев. Однако основные причины неудач были глубже. Они коренились именно в утверждении, что в сценарной работе нет ничего сложного и особенного, что достаточно знания жизненного материала и некоторой литературной сноровки, чтобы преодолеть все трудности. Наслушавшись таких напутствий и уверовав в них, писатель приносил произведение, которое он искренне считал сценарием потому, во-первых, что оно не было похоже ни на роман, ни на пьесу, потому, во-вторых, что там были упоминания о шторках и затемнениях, и, наконец, потому, что там были погони, грозы, пожары, помощь герою, подоспевшая вовремя, и почти каждая фраза начиналась с абзаца.

Получив такую рукопись, нередко подписанную именем весьма достоправным, редакторы прежде всего старались придать ей форму, которую они в свою очередь считали сценарной. Рукопись уминали, резали, трамбовали, встряхивали, скоблили, подпиливали, шпиговали, дотягивали, растягивали, вытягивали... Потом приходил режиссер, говорил, что все это совсем не сценарий, и начинал по-своему резать, подпиливать, уминать, скоблить и дотягивать... В результате писатель уже не узнавал не только сюжета и действующих лиц, но даже своего замысла. Затем собирался художественный совет и отклонял сценарий на том основании (в числе других оснований), что это совсем не сценарий.

Писатели удалялись из киностудии глубоко обиженные, без малейшего желания возобновить свою деятельность в кино.

И очень немногие из них приходили к выводу, что надо научиться писать сценарий самому, без помощи редакторов, «додельщиков», режиссеров, а следовательно, постигнуть специфику кинодраматургии, подобно тому как стремишься постигнуть законы театра, приступая к писанию пьесы. Очевидна истина, что можно быть отличным романистом, но оказаться беспомощным в создании эстрадного концерта или даже простой газетной информации, но эта истина как будто не имела отношения к кинодраматургии. «Вы работали над эстрадным фельетоном? Напишите нам кинокомедию...», «В вашем очерке был приведен интереснейший факт. Напишите нам сценарий на эту тему».

Увы, не получалось ни кинокомедии, ни «интереснейшего факта».

Потому что сценарий не делается походя, как не пишется походя подлинные произведения литературы вообще. Сценарий требует, чтобы писатель отдал ему всего себя, все свои помыслы, все наблюденное в жизни, был *мастером* и *профессионалом*. Большой труд должен вложить писатель, через многие неудачи пройти, прежде чем он создаст произведение искусства, и именно сценарного искусства.

Хороший замысел — конечно, дело важное и превосходное, но это еще далеко не все, хотя так часто в сценарной практике его пытались выдать за все. Еще Бальзак писал о разнице между замыслом и воплощением, упоминая о том моменте, когда образ произведения встает перед художником во всей своей красоте. «Но выпестовать свое детище, — писал Бальзак, — вскормить его, убаюкивать его каждый вечер, ласкать его всякое утро, обхаживать с неиссякаемой материнской любовью, умывать его, когда оно испачкается, переодевать его сто раз в сутки в свежие платица, которые оно поминутно рвет, не пугаться недугов, присущих этой лихорадочной жизни, и вырастить свое детище одухотворенным произведением искусства... — вот что такое Воплощение и Труд, совершаемый ради него». Именно такой труд необходим, чтобы придать кинематографический облик замыслу, — труд тонкого мастера и первоклассного профессионала. Значит, прежде всего надо раз навсегда осознать, что работа над сценарием есть особый вид литературной работы, имеющий свои неповторимые, специфические, профессиональные черты.

Одним из самых грустных итогов долголетнего непризнания специфики сценарной литературы является дилетантизм, прочно спивший гнездо в

кинодраматургии. Нет, конечно, никакой другой области художественной литературы, где бы столь узаконенно царила любительщина.

Отсутствие профессионализма ощущается и за пределами кинодраматургии. Не только сценарии, но и фильмы начинают все больше и больше походить на растянутые повествовательно-театральные полотна без каких-либо признаков точной кинематографической формы. Разбухшие сцены, длинные даже для повести. Слова, слова... В них барахтаются и тонут актеры. Сценический контур эпизодов слабо выражен, рахитичен, скрыт под спудом всевозможных напластований. Дилетантизм и любительщина всегда связаны с пренебрежением к форме. Это с особенной силой сказалось в использовании структурных форм сценария, особых, специфических, присущих только ему. Ведь до недавнего времени даже самые робкие поиски в области сценарной формы объявлялись чуть ли не формализмом. Свободным от формализма почиталось лишь то, что смахивало на роман, похожий на пьесу, или напоминало пьесу, похожую на роман, то есть детище дилетантизма. Нельзя сказать, что кинодраматургия совсем обойдена вниманием исследователей, диссертантов и кандидатов наук. Но все их работы носят на редкость общий характер и посвящены в основном философии, истории, эстетике сценарной литературы вообще. До сей поры нет книги, которая отвечала бы на самые насущные вопросы *практической* работы над сценарием и над отдельными структурными элементами, составляющими его.

Как, например, писать крупный план? Для чего нужен так называемый второй план, как писать его и в каких сценарных ситуациях применять? Как строить композицию, сценарный эпизод, сценарную реплику? Таких вопросов практического сценаросложения множество, но нет ответов на них. Теория витает в эмпиреях, а писатель, приступая к работе над сценарием, начинает с того, что сам исследует законы практического сценарного письма, сам ищет те или иные его особенности и формы, то есть в большинстве случаев изобретает велосипед, давно изобретенный. И это в свою очередь питает дилетантизм.

Однако, как только мы признаем, что кинодраматургия имеет свою специфику, и притом весьма сложную, как только поймем, что советскому киноискусству с его гигантски расширяющейся программой производства нужны не какие-то дилетанты, а подлинные художники и профессионалы сценарной литературы, так сразу явится насущная необходимость в каком-то, пусть и несовершенном, обобщении именно *практического опыта* сценарного мастерства. Но так как киноисследователи, видимо, не мирятся ни с чем несовершенным, то мы, увы, так и не имеем подобных книг.

Рискну на несовершенство. И с этой существенной оговоркой попробую разобраться в одной важнейшей проблеме, с которой ежедневно сталкивается кинодраматург-практик. Я имею в виду соотношение и взаимосвязь в сценарии элементов диалога и описания.

Что выражает в сценарии проза?

Как дополняет она диалог?

Существует мнение, что основа сценария — это диалог, а описательный элемент представляет собой нечто вроде расширенной театральной ремарки.

Это мнение чрезвычайно распространено. Сценарий обычно пишется так, что ремарка устанавливает лишь место и время действия да констатирует поверхностно и бесстрастно только внешние поступки персонажей: «Он усмехнулся... Она быстро прошла по комнате, ломая руки... Июльское солнце сверкало и грело...».

За годы существования звукового кино диалог в сценарии приобрел несоразмерно большое значение. Он почти вытеснил все прочие выразительные средства кинематографа. Ремарка выполняет сейчас чисто служебную функцию и утратила самостоятельную художественную роль.

Правильно ли такое низведение ремарки в третьестепенный ранг? И справедливо ли столь вялое и маловыразительное пользование ею в общей ткани сценария?

На этот вопрос можно ответить, лишь выяснив, какие же элементы кинокартины определяются тем, что мы традиционно называем ремаркой в сценарии.

Обычно сценаристы, когда им указывают на словесную бедность и художественную беспомощность ремарок, говорят: «Ведь ремарка-то все равно не появится на экране. Вот диалог — тот зазвучит с экрана, над ним действительно надо работать. А ремарка? Не все ли равно, как она написана? Ее никто и никогда не увидит и не услышит!»

Заблуждение! Ремарку увидят и услышат с экрана. Дело и том, что она отображает вторую, *немую* душу кинокартины, порой не менее важную, чем ее разговорная, диалогическая душа. Она определяет те эпизоды будущего фильма, когда диалог отсутствует, а суть сцены выражена немymi кадрами, безмолвием жестов, движений, пауз, деталями обстановки, природы. И если ремарка невыразительна, если ее язык беден, если образы затасканы и неподвижны, то и весь немой строй картины будет таким же дряблым, затасканным, неподвижным...

Так оно обычно и происходит во многих картинах последних лет: постепенно забывается мастерство работы деталью, умение экономить каждую реплику, пользоваться ею только тогда, когда немая ткань сцены подготовит ее. Киноискусство, родившись немым и лишь впоследствии обретя дар речи, почти полностью утеряло тот великолепный язык немоты, которым пользовалось, когда еще не ведало слов.

А это значит, что в кинодраматургии утеряно мастерство ремарки. И для того чтобы подчеркнуть значение этого мастерства отбросим прежде всего самый термин «сценарная ремарка». Этот термин снижает весомость элементов прозаического письма, которые играют в сценарии такую большую роль. Будем говорить о прозе в сценарии, равно как мы говорим о диалоге в сценарии.

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к примерам, которые я считаю образцами сценарного письма. Возьмем для начала такой отрывок: «А с ярмарки из Казанского народ все шел и шел; бабы, фабричные в

новых картузах, нищие, ребята... То проезжала телега, поднимая пыль, и позади бежала непроданная лошадь и точно была рада, что ее не продали, то вели за рога корову, которая упрямылась, то опять телега, а в ней пьяные мужики, свесив ноги. Одна старуха вела мальчика в большой шапке и в больших сапогах; мальчик изнемог от жары и тяжелых сапог, которые не давали его ногам сгибаться в коленях, но все же изо всей силы, не переставая, дул в игрушечную трубу. Уже спустились вниз и повернули в улицу, а трубу все еще было слышно». Можно было написать эту сцену и по-другому, в обычных «ремарочных» традициях:

«Народ едет с ярмарки. Телеги, пыль. Самые различные люди, одеты пестро. Камера панорамирует мужиков, баб, детей...».

И, написав этот «фон», незамедлительно переходить к диалогу.

Конечно, можно удовлетвориться и таким «фоном». Но не будет тогда на экране ни фабричных в новых картузах, ни непроданной лошади, которая бежит так, точно рада, что ее не продали, ни упрямящейся коровы, ни, наконец, мальчика в тяжелых негнущихся сапогах, изнемогающего от жары и тем не менее без усталости дующего в игрушечную трубу,— то есть не будет всего того, что составляет драгоценные детали сцены, ее самые яркие и точные мазки, делает ее именно не фоном, а сценой.

Значит, то, что тоньше, красочнее написано прозой в сценарии, будет ярче, образнее выражено в немых кусках кинофильма. И значит, мнение, что совсем безразлично, хорошо или плохо написана «ремарка», потому что-де никто никогда не увидит ее с экрана, — мнение ложное, непрофессиональное. Сценарную прозу видно и слышно с экрана так же отчетливо, как и сценарный диалог.

Возьмем теперь другой, чисто пейзажный сценарный кусок, принадлежащий перу того же автора:

«Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным, вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекасти-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу... За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекасти-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке».

Опять-таки можно было бы ограничиться словами, столь обычными в нашей сценарной практике:

«Приближалась гроза. Подул ветер. Все сильнее дует ветер. Сильнее и сильнее. Пыль. Столбы пыли. Облака пыли. Еще сильнее дует ветер» и т. д.

И на экране была бы пыль вообще, но не было бы этой спирально закрутившейся пыли, увлекающей за собой ввысь солому, стрекоз и перья... И был бы ветер, но не было бы перекасти-поле, летящих, как птицы, в небо и вцепившихся друг в друга, как в поединке... Словом, не было бы всего того зримого и слышимого, что составляет подлинную

художественную правду и придает истинный художественный блеск произведению киноискусства, не было бы точно подмеченных деталей в их динамике, в действии (Оговорим, что техника съемки достигла сейчас такого развития, когда любая, самая сложная деталь пейзажа, обстановки, психологического состояния героя может быть передана на экране).

Можно ли сказать, что приведенные выше отрывки прозы являются чем-то второстепенным в сценарии, ненужным? Сказать так — значит разоружить писателя-сценариста, обречь его на равнодушие к немой выразительности экрана, заставить его работать только в половину своей художественной мощи.

Часто говорят и так: «Все эти детали — дело режиссера, пусть он и ищет перекасти-поле да пыль, несущую стрекоз. У сценариста и без того хлопот полон рот!..» В основе этих высказываний лежит пренебрежение к сценарию, как к произведению литературы, пренебрежение, родившееся еще в годы немого кино, когда фактическим автором был режиссер, делавший фильм от начала до конца, в том числе и его сценарий (что уже и процессе монтажа). Теперь сценарий уже не тот, да и кинематограф не тот! И если сценарист претендует (и справедливо!) на высокое звание писателя, то не только диалог, но и нес художественные элементы, составляющие фильм, должен создать именно он, а не перепоручать это кому-то другому. У режиссера-то уж действительно и без того «хлопот полон рот!» Это стремление переложить на чужие плечи то, что обязан сделать сценарист, опять-таки от дилетантизма, от того, что, кстати сказать, породило такую невозможную практику, как «дотягивание» безыменными авторами сценариев писателей, порой весьма уважаемых и известных.

Итак, мастерство сценариста двуедино. Оно предполагает умение свободно владеть как средствами писателя-драматурга, так и средствами писателя-прозаика. Автор должен проявить себя одновременно как мастер прозы и как мастер острого драматургического рисунка, суметь *описать* тончайшие движения человеческой души (или природы) и *выразить в диалоге* самые сложные мысли и чувства.

Забвение второй, прозаической линии кинодраматургии, забвение двуединой творческой сути кинодраматургии в известной степени служит причиной того, что и режиссура постепенно стала пренебрегать великим немым арсеналом кинематографа.

Отсюда болтливость, статичность и дурная театральность фильмов.

3

Однако как сочетать в сценарии силу обоих оружий, данных художнику-сценаристу?

Чтобы разобраться в этом вопросе, обратимся опять же к автору вышеприведенных отрывков.

Это великий Чехов, который почти всегда писал удивительно сценарно, хотя, конечно, и не помышлял о кинодраматургии.

Вот эпизод из «Дамы с собачкой», когда Гуров после разлуки внезапно едет в город, где живет Анна Сергеевна — его возлюбленная, — встречается с ней в театре:

«Театр был полон. И тут, как вообще во всех губернских театрах, был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка; в первом ряду перед началом представления стояли местные франты, заложив руки назад; и тут, в губернской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки; качался занавес, оркестр долго настраивался». Сценарист-ремесленник, конечно, написал бы попросту: «Театр. Много народу», — и лишил бы сцену всего ее обрамления, всех деталей, той пристальности и тонкости наблюдений, которые столь присущи кино. Зритель увидел бы в фильме театр, толпу, но не увидел бы ни тумана повыше люстры, ни франтов с заложенными назад руками, ни губернаторской дочки в боа, ни этих рук (замечательная кинематографическая деталь!), принадлежащих губернатору, который скрывается за портьерой... Значит, описание, созданное истинным мастером прозы, дает именно те детали, без которых нет подлинного кинематографа. И наоборот, чтобы быть кинодраматургом, надо владеть мастерством настоящего (а не ремарочного) художественного описания. Но проследим дальнейшее течение чеховского отрывка (даю его в некотором сокращении):

«Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека... Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер. В первом антракте муж ушел... Гуров... подошел к ней и сказал дрожащим голосом, улыбаясь насильно:
— Здравствуйте.

Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно борясь с собой, чтобы не упасть в обморок. Оба молчали. Она сидела, он стоял, испуганный ее смущением...».

Сценарист, полагающий, что главная и основная его задача писать диалоги, несомненно, пустил бы в ход в этом эпизоде встречи все имеющиеся в его распоряжении реплики-междометия, бессвязные слова или выражения, вроде: «Как неожиданно... Я задыхаюсь... Вы ли это?..» и т. д. Чехов же только один-единственный раз прибегает к реплике, состоящей всего из одного простейшего слова: «Здравствуйте». Но это «здравствуйте», подготовленное всей поразительно разработанной немой тканью сцены (вплоть до удивительного и необходимейшего описания мужа Лимы Сергеевны), звучит, как самый драматический монолог. А следующие за этой репликой подробности — и то, что Анна Сергеевна сначала взглянула на Гурова и побледнела, а потом уже с ужасом *еще раз* взглянула на него, и то, что она крепко сжала в руке *вместе* и веер и лорнетку, и то, что оба молчали, она сидела, а он

стоял, — все эти подробности, конечно, неизмеримо сильнее любых междометий, любых слов, которые в данном случае действующие лица могли бы сказать, прошептать, пробормотать...

Значит, в сценарии (а перед нами чистейший сценарий) немая ткань весьма часто выразительнее диалога, если написано это «немое» пером настоящего художника прозы.

Но как вести эпизод дальше, после того как Анна Сергеевна крепко сжала в руке лорнетку и веер, а Гуров стоял перед ней, и оба молчали? Здесь, как кажется, все же необходим диалог, дорабатывающий картину этой неожиданной встречи. Нет! Чехов и дальше ведет сцепу без диалога, опять-таки средствами прозы, замечательной по своей сценической и кинематографической выразительности.

«Но вот она встала и быстро пошла к выходу: он — за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах...; мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков...».

И опять-таки это немое движение сильнее любых слов. В нем такое смятение души, такая сила любви и растерянности, что никакой диалог их не заменит. Надо поистине иметь глаз и ухо кинодраматурга, то есть *видеть и слышать* внутренний мир человека, выраженный в безмолвном движении, в беззвучном порыве, чтобы «найти» этих двух людей, бегущих по путанице лестниц и коридоров, мимо мундиров, шуб, вешалок, на сквозняке, по окуркам... Значит, и здесь оружие прозаика совпадает с оружием, с мастерством кинодраматурга.

Только теперь, когда все подготовлено немymi бурями многих сцен, следует несколько реплик:

«На узкой, мрачной лестнице, где было написано «ход в амфитеатр», она остановилась.

— Как вы меня испугали! — сказала она, тяжело дыша, все еще бледная, ошеломленная. — О, как вы меня испугали! Я едва жива. Зачем вы приехали? Зачем?..

... Она глядела на него со страхом, с мольбой, с любовью, глядела пристально, чтобы крепче задержать в памяти его черты.

— Я так страдаю! — продолжала она... — Я все время думала только о вас, я жила мыслями о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?

Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки.

— Что вы делаете, что вы делаете! — говорила она в ужасе, отстраняя его от себя. — Мы с вами обезумели. Уезжайте сегодня же, уезжайте сейчас... Заклинаю вас всем святым, умоляю... Сюда идут!

По лестнице снизу вверх кто-то шел.

... Она пожала ему руку и стала быстро спускаться вниз, все оглядываясь на него... Гуров постоял немного, прислушался, потом... отыскал свою вешалку и ушел из театра».

Вот и весь отрывок.

Как скупы здесь реплики и какое сценическое напряжение в каждом

абзаце прозы, сопровождающем их! Самые слова Анны Сергеевны как будто бы выражают немногое (и в этом их глубокая правда: ведь говорит человек смятенный, говорит лихорадочно), но немое наполнение эпизода (и узкая мрачная лестница, и взгляд, полный мольбы, любви и страха, и курящие гимназисты, и это: «стала быстро спускаться вниз, все оглядываясь на него») настолько сильно, что все, даже самые незначительные слова пронизаны глубочайшим драматизмом. Вот это-то и есть кинематографическая взаимосвязь диалога и прозы.

Какие же выводы можно сделать из нашего маленького исследования? Первый из них заключается в том, что кинематографический эпизод состоит отнюдь не из одного диалога, а представляет собой сложный комплекс, состоящий из диалога, немых деталей, безмолвных жестов и пауз, картин обстановки, природы.

Второй вывод: диалог только тогда кинематографически меток, точен и выразителен, когда он переплетен немymi элементами, причем эти элементы подготавливают диалог и сопровождают его.

И третий вывод: проза в сценарии требует настоящего художника, потому что только истинный художник может найти те немые детали, которые создадут на экране жизнь, мысли, чувства и заменят излишние слова. *Чем сильнее и глубже мастерство сценариста в области прозы, тем выразительнее, тоньше будет немой строй картины, тем меньше будет в ней пустых реплик, словесных длиннот, тем кинематографичнее, действеннее, интереснее будет произведение.*

Однако не всякий, пусть даже самый великий художник прозы дает нам то, что мы могли бы назвать «сценарным письмом». Чтобы писать сценарную прозу, надо видеть и слышать каждую фразу. Этим качеством в высокой степени обладал Чехов. Поэтому-то, раздумывая о проблемах кинодраматургии, так часто находишь у него поучительные примеры» Не следует думать, что немым кускам фильма посильны только простые задачи. Нет, эти задачи бывают сложнейшими, такими, решить которые, казалось, мог бы только диалог. Вот отрывок из той же «Дамы с собачкой».

«В Ореанде (они. — Е. Л) сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

Ремесленник от кинодраматургии сказал бы — это не сценарий, потому что хотя бы, что нельзя снять кадр: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты... и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет...». И допустил бы грубейший промах! Конечно, это можно снять: мысль зрительно выражена уже тем, как сидят два человека, мужчина и женщина, над далеко шумящим морем, их позой, их лицами, их руками, соединившимися на миг в странный рассветный час, то есть выражена не потоком слов, а средствами немого зрелища, точного и лаконичного. Ведь раздумье о бренности жизни вовсе не обязательно должно быть

выражено словами — оно резко, отчетливо проступает в оттенке человеческих глаз, в выражении лица в тот момент, когда мы видим рассвет или волны, глухо и однообразно набегающие на источенную столетиями скалу.

Значит, подтекст немой сцены может быть настолько мощен и многообразен, что способен выразить самую сложную мысль, если только безмолвный строй сцены правильно найден. Но для того чтобы найти его и записать, надо быть прежде всего художником, и опять-таки художником прозы. Между тем, протестуя против «литературщины» в сценарии, иные кинодеятели протестуют именно против таких глубоко сценических элементов прозы. Грубейшая ошибка!

4

Итак, сценарий состоит из элементов диалогических и прозаических. Сценарная проза осуществляется на пленке при помощи целого ряда специальных кинематографических средств: тут и крупные планы, и так называемый второй план, и подтекст деталей и мизансцен, и характер перебивок, и манера операторской работы в данной сцене, и т. д. Следовательно, сценарист не только должен видеть и слышать то, что он пишет, но и отчетливо понимать, какими кинематографическими средствами это будет выражено на экране.

В этом еще одна сложность специфики мастерства кинодраматурга. Как же можно было столько лет неустанно твердить, что этой специфики вообще нет?! И твердить, что задача сценария — только диалог!

Сценарист, работающий одним лишь диалогом, похож па композитора, который вздумал бы передать только одним инструментом силу и звучание оркестра. Сценарий — не ноты для одного инструмента, а, если можно так выразиться, многоголосое, оркестровое письмо.

Искусство «многоголосого» написания сценария трудно. Оно в исключительно тонком чувстве кинематографической сцены, в прекрасном знании особенностей каждого инструмента кинематографической выразительности в отдельности, в четком понимании того, какой из них надо в каждом данном случае пустить в ход соло и как пользоваться самыми глубокими и мощными возможностями их сочетаний.

Это искусство — редкий гость в литературном сценарии; оно считается совершенно необязательным всеми редакторскими инстанциями, столь строгими ко всяким иным погрешностям. Инстанции обращают внимание только на диалог. И сценарист, видя это, в свою очередь верит только в диалог и опирается только на реплики.

К чему это приводит?

Не к чему другому, как к бесчисленным переделкам сценариев по причине их полной профессиональной беспомощности, очевидной для режиссера даже самой «диалогической» школы.

Вот выписка из хорошего в целом сценария «Судьба Марины». Терентий приехал в село к своей Марине, чтобы добиться развода. Действие происходит в горнице Марины:

«Марина. Разлюбил?

Терентий. Не то, Марина, не то... Понимаешь, духовно я тебя перерос, ин-тел-лек-ту-аль-но! За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в

звене бураки полешь. Не растешь. А я не останавливаюсь, я посвятил себя науке. Если из-за тебя я останусь в селе, во мне погибнет ученый. Ты же не глупая женщина, можешь ли ты это допустить? А твое положение, если ты поедешь со мной в город? Ко мне будут приходиться культурные люди - ученые, профессора. О чем им с тобой разговаривать? *(Мягко.)* Одна брошка чего стоит!

Инстинктивным движением, как бы защищаясь от слов Терентия, Марина закрыла рукой брошку.

Марина. Что ты от меня хочешь?

Терентий. Пойми, я тебя не принуждаю... По доброй воле прошу: дай согласие на развод.

Марина широко открытыми глазами смотрит на Терентия.

Терентий. Что ты на меня так смотришь? Думаешь, мне легко? У меня сердце кровью обливается! Я долго мучился, прежде чем решился на это. Но я не могу зарывать в землю своих способностей. Это выше моих сил!.. Я... я... я — го-мо! Впрочем, для тебя латынь... *(Пренебрежительно махнул рукой.)*

Марина встала с кровати, подошла к большой фотографии в позолоченной рамке, висящей на стене. Это свадебная фотография Марины и Терентия: молодые, застывшие в счастливой улыбке лица. У Терентия на лоб спадает пышный чуб, на груди — бумажный цветок с бантом. Марина юная, красивая. Пухлый полуоткрытый рот. В руке, вытянутой вдоль колена, такой же бумажный цветок, у ворота белого платья — большая брошка.

Долго смотрит Марина на эту фотографию. Наконец оторвалась, напрягла все свои силы и спокойно, твердо сказала: — Хорошо. Я дам тебе развод!»

Что можно сказать об этом диалоге? Прежде всего сразу чувствуется, что он слишком длинен для экрана, что здесь непомерно много слов. В первой реплике Терентия, например, важно выразить словами лишь его утверждение, что он «перерос» Марину, что он теперь агроном, а она все еще бураки полет и что, следовательно, она ему не пара. Все остальное может и должно быть выражено немymi средствами — резким несоответствием одежды Марины и ее мужа, какими-то деталями обстановки и манер Марины, такими простыми, бесхитростными, «негородскими» в сравнении с «изысканностью» Терентия и его университетским значком. Запачканные грубые руки Марины, только что вернувшейся с поля, в контрасте с холеными руками Терентия дадут больше для внутреннего смысла этой сцены, чем все нагроможденные в ней слова. Надо только найти эту немую выразительность, а для того, чтобы найти, надо ее искать, а не «наворачивать» фразу за фразой. Найти художественно, мастерски описать — именно в этом задача сценариста.

В этом же первом абзаце есть один, исключительно сильный штрих. «Одна брошка чего стоит!» — восклицает Терентий. И Марина, как бы защищаясь от этих слов, закрывает брошку рукой.

Это крупный план. И в одном этом крупном плане — ключ всей сцены, ее кульминация и разрешение. Нет необходимости в дополнительных диалогах, чтобы увеличить эмоциональное воздействие сцены, — все

будет лишь повторением, движением на холостом ходу. Здесь (крупным планом) отражена вся сила нанесенного Марине удара и вся горечь внезапно открывшегося ей понимания действительного отношения мужа. Ведь, вероятно, Марина надела брошку потому, что считала ее очень красивой, надела в наивном стремлении показаться мужу краше. И возможно, что эту брошку подарил ей когда-то сам Терентий в дни молодой их любви.

Одним своим невольным восклицанием Терентий добился в деле развода неизмеримо большего, чем мог бы добиться внушительной речью. Но автор не верит в силу крупного плана, в немую силу глаз и лица актера, оставленного наедине со зрителем. Не верит и продолжает писать слова, слова...

В сцене присутствует еще одна деталь, второй план: супружеская фотография, висящая на стене. Этот второй план, напоминая зрителю о былом, делает сцену еще более драматической и глубокой и в свою очередь резко уменьшает необходимость в каких-либо словесных изъяснениях. Но автор не замечает и этого: он надеется только на реплики.

Автор сценария, Л. Компаниец, найдя две прекрасные немые детали — «брошку» и «семейную фотографию», — не рассчитала их кинематографической силы, не учла их взаимодействия с диалогом и построила реплики так, будто этих деталей не было и в помине.

Между тем сцена, если учесть даже только одну немую силу «брошки» и «фотографии», могла бы принять такой вид:

«Марина. Разлюбил?

Терентий. Не то, Марина, не то... Понимаешь, духовно я тебя перерос, интеллектуально! *(Он взял Марину за руки, и мы увидели эти руки — грубые, темные, заскорузлые — рядом с белой, чистой рукой Терентия.)*

За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь. *(Махнул рукой.)* Одна брошка чего стоит!

Инстинктивным движением, как бы защищаясь от слов Терентия, Марина закрыла руками брошку. *(Описание брошки, напоминание о том, почему Марина надела эту брошку и какое значение придавала ей.)* Она стояла на фоне большой фотографии в позолоченной раме. *(Следует описание фотографии.)* Некоторое время так, в безмолвии, не замечая этой фотографии, стояла Марина. Потом, словно оторвалась отчего-то огромного, страшного, напрягла все свои силы и негромко сказала: Хорошо. Я дам тебе развод!»

Я убежден, что сцена серьезно улучшилась бы от такой переработки. Сокращения же здесь произведены за счет замены диалога средствами немой выразительности, то есть средствами сценарной прозы. И чем точней, художественно выразительней будет эта проза, тем чудесней будет немой кадр, зрительно отображающий ее.

Правильное использование всей совокупности кинематографических средств приводит иногда к диалогу поразительной краткости и мощи.

Один из примеров — известный эпизод из «Чапаева»:

«Прямо перед цепью (красноармейцев. — Е. Г.) из-за холмов, сверкая штыками, выходят колонны белых.

Они идут плотным сомкнутым строем. Это мало похоже на атаку...

Каппелевцы, как на плацу, не обращают внимания на выстрелы, мерно отсчитывают шаг под дробь барабанов...

Рота за ротой появляются они из-за холмов, разворачиваются И все тем же картинным «учебным» шагом движутся вперед.

Резко выделяется развернутое знамя.

Перед одной из рот с сигарой в зубах знакомый уже нам поручик.

Красноармеец в цепи невольно сплюнул:

— Красиво идут!

Сосед сочувственно кивнул головой:

— Интеллигенты!»

Как поразителен этот диалог по своей краткости и в то же время по своей политической и социальной остроте! Но для того, чтобы эти две реплики могли с такой силой прозвучать с экрана, необходимо было обдуманно и точно ввести в действие целый хор других элементов, составляющих эпизод: тут и характер каппелевского марша, и грохот барабанов в грозной настороженной тишине, и резко выделяющееся развернутое знамя, и сомкнутый, словно на параде, строй, не рассыпающийся под выстрелами, а, напротив, смыкающий свои ряды, и крупные планы поручика с сигарой в зубах. Чем менее выразительным был бы «хор», тем менее выразительными показались бы реплики. Иными словами, этот замечательный диалог не мог бы существовать просто как сумма двух реплик, он существует, поскольку является элементом мощного комплекса выразительных средств всей сцены. Таким-то и должен быть кинематографический эпизод. Оговорим, что если бы описательные элементы здесь были созданы пером подлинного писателя, то сценарий *при чтении* производил бы большее впечатление. В данном случае это лишь ремарочные отметки режиссера, видящего то, что, возможно, и не увидит *читатель* сценария.

* * *

Вывод, на мой взгляд, ясен. Предстоит резкое увеличение числа выходящих картин.

Чтобы обеспечить эти новые нормы выпуска, нужен крупный и крепкий отряд *профессиональных* кинодраматургов. И надо воспитывать этот отряд не на дилетантизме, не на презрении к особенностям и трудностям профессии, а на изучении этих особенностей, на глубоком и творческом проникновении в специфику мастерства, столь еще мало исследованную. Одной из существенных сторон этой специфики — вопроса о построении описательных элементов киносцены — я и пытался коснуться в данной статье.