

Андрей Можаяев

Особенности российского сценария

Сценарий — это одна из форм литературной работы. Сценарист в кино должен обладать мышлением кинематографиста и оставаться литератором, драматургом.

Собственно искусство кино зародилось в недрах нового зрелища-коммерции где-то с середины 10-х годов 20-го века. К тому времени завершился первый этап развития кинематографа, начался поиск именно изобразительных средств, своего языка. Кинематографисты сознательно ставили перед собой художественные задачи. Возникли первые кинообразы.

Появлением так называемого пластического пространственного кинообраза мы обязаны американскому режиссеру Дэвиду Гриффиту. Образ библейского Вавилона в фильме «Нетерпимость», этот архетип всех эпох, цивилизаций, стал открытием чрезвычайным. За ним стояла особая драматургическая организация кинопространства. Гриффит нащупал также основные изобразительные и выразительные средства кино: камера начала немного двигаться, появились ракурсы, крупные планы, панорамирование. Надо отметить: кино зиждется на технической базе, и очень многое зависит от разрешающих способностей техники. Сценарист обязан понимать возможности, язык кино, уметь мыслить кинообразами уже на стадии продумывания сценария. Потому что сценарий — это словесный прообраз будущего фильма, его идейная первооснова.

И все-таки даже на том начальном этапе кинематографа огромное значение имела и его литературная, сюжетная основа, связанная с жизнью души героев, сущностными переживаниями.

Нашему отечественному кино, с момента зарождения в нем искусства, была присуща особая роль кинодраматурга. В 10-е годы прошлого века в России появляется группа пришедших из литературы так называемых сценаристов-психологистов. Ключевой фигурой среди них стал Валентин Туркин, выросший затем на протяжении четырех десятилетий в крупнейшего теоретика кино в области кинодраматургии, воспитавший многие поколения наших кинодраматургов.

«Психологисты» изначально ставили художественные задачи на уровне сценария, пытались через экранные средства выразить состояние героя. Не просто рассказать историю, изложить сюжет, но и найти пространственные решения для выражения характера, эмоционального напряжения. Пробовали писать такие сценарии, чтобы без титров, из одного действия, организации экранной среды, из взаимодействия персонажа с драматургическими деталями было понятно, что происходит в герое. Это, безусловно — сложнейшая

задача киноискусства. Эти сценарии печатались в художественных журналах, обсуждались. Форма записи была беллетризованной.

Развитию психологизма в нашем кино способствовали не только классическая литература, но и открытия великого психологического театра, МХАТа, чья актерская школа завоюет затем весь киномир.

Постепенно стала складываться школа русского психологического кино. Огромную роль в этом играла экранизация литературной классики. Особо показателен фильм режиссера Александра Санина «Поликушка» по одноименному рассказу Льва Толстого, где Иван Москвин сыграл главную роль — глубокое драматическое переживание честного крестьянина, потерявшего барские деньги. Фильм завершается трагичным «немым криком». Этот классический фильм вышел на экраны уже после революции.

Во время гражданской войны и сразу после нее традиция психологическое кино временно пресеклась. Многие мастера эмигрировали. А Советская власть ставила перед кинематографистами чисто утилитарную задачу: агитация, пропаганда и ликбез. Разруха, тиф... Надо учить людей нормам санитарии, личной гигиены, как бороться со вшами, например.

Но эта задача положила начало целой отрасли научно-популярного кино, которое расцвело уже в 30-е годы. Оно расширило область работы для сценаристов. Так же, как и бурно развивавшаяся документалистика.

Игровое кино стало подниматься только к середине 20-х годов. Появился социальный заказ, сформировалась новая структура общества. Строились первые стационарные киностудии. Пришло новое поколение сценаристов, режиссеров, актеров. Многие из них начинали в театре. И опять шел поиск выразительных средств: эксцентрика, биомеханика. Они осмыслили опыт европейского и американского кинематографа. Режиссер Лев Кулешов разрабатывал теорию монтажа, режиссуры кино. Значение авторства постановщика яркого, но пропагандистского в основе кинозрелища становилось ведущим. Сам Кулешов использовал в драматургии своих фильмов американскую модель динамичного фабульного действия, которая в самой Америке была взята из популярного чтения — вестернов.

Но ключевой фигурой тогда был, конечно, Эйзенштейн. Этот мирового значения теоретик и практик стоит в истории рядом с Гриффитом. В своем фильме «Броненосец Потемкин» он выразил в совершенной полноте и чистоте пластический пространственный образ. Разбирая композицию своего фильма, Эйзенштейн говорит, что главным действующим лицом являются не герои, но сам броненосец как выразитель духа новой эпохи. Такими же кинообразами-хронотопами мыслил и Александр Довженко: «Арсенал», «Звенигора». Этот тип сюжета — попытка создания нового эпоса.

Сам монтажный строй фильмов был революционным — ярким, состоящим из большого количества коротких кадров, выразительных планов, острых ракурсов. Характер на экране не нужен. Его сменяет типаж, актера — кинонатурщик.

Задачи психологизма ушли на второй план. Только отдельные режиссеры, в частности — Пудовкин, снимали в психологической манере. Пример —

его знаменитый фильм «Мать» по повести Горького с актером МХАТа Николаем Баталовым в главной роли (сценарист — Натан Зархи).

Появляется также идеологический заказ на социальные драмы, где значение сценария и роль сценариста невольно повышаются. Нужно писать некие истории на основе изображения быта. В ходу — известная тема «жизни втроем». Задача — эмансипировать женщину, вывести ее из семьи для «включения в социальную деятельность». А по сути — ради эксплуатации: от трудовой до сексуальной. Такие фильмы, как «Катюша — бумажный ранет» Абрама Роома, не требовали погружения в характер, в мир души с ее нравственными противоречиями. Они оперировали заданными типами с заранее определенным финалом. Но требовали точно и детально расписанного сценария без всяких пластических поисков, импровизаций.

Немой период родил две формы сценария: «железный», расписанный как монтажные листы, где сценарист выглядел узурпатором; и «эмоциональный», основанный на бунте режиссеров против первой формы с воззванием Эйзенштейна о том, что «сценарий должен давать эмоциональный первотолчок» кинорежиссеру, который в новом виде искусства и является главной авторской фигурой.

На «эмоциональном» сценарии, который записывался чаще без учета экранной конкретики и специфики, на одном порыве чувства и даже белым стихом, потерпели неудачи многие режиссеры. В их числе — сам Эйзенштейн и Пудовкин.

Но на рубеже 30-х годов, с появлением звука, в кино вернулись психологические задачи. Возникли иные принципы сюжетосложения. Понадобился возврат к литературе, к театральной драме. Развернулись длинные и объемные диалоговые сцены. Ведущим стало «повествование актерскими средствами». Значение психологического крупного плана, взглядывания, состояния персонажа стало ведущим. И, конечно, в кино хлынули театральные средства. Встала задача: как сохранить достижения прежнего кинематографа, соединить с новыми возможностями?

Почему говорят: «Путевка в жизнь» — удачный фильм? Потому, что там осуществлена попытка совместить натуру, пластику с жестким драматическим действием, контрапунктически использовать движение изобразительного и звукового рядов. И в фильме «Чапаев» мы видим удачное использование достижений немого кинематографа в структуре звукового. В нем есть и значительные сложные характеры, и развернутые диалоги, но есть и выразительные пластические, ритмические куски, построенные на военных действиях. Это была очередная попытка вернуть пластику в кино. И при этом задачи сценариста, кинодраматурга резко усложнились. Один уже возросший формат времени будущего фильма требовал более разветвленного и детализованного повествования. Явилась необходимость писать роли. Это все вновь приблизило работу сценариста к литературе, требовало мастерского владения словом.

В 30-е годы появляются мощные кинофабрики: и в Соединенных Штатах, и в Европе, и в СССР. Везде происходил один процесс, продиктованный

технологией производства фильмов. А фабрика может работать только на заготовленном впрок сырье. Этим сырьем становятся сценарии и сценарные заявки. Постепенно вырабатывается стандартная форма литературного сценария. Появляется студийный сценарный портфель. Сценарист, с которым администрация заключает договор на написание литературной основы будущего фильма, становится официальным автором картины.

Характерное отношение к сценарию в то время выразил французский режиссер Рене Клер. Знаменитая его фраза о написанном проработанном сценарии: «Фильм готов, его остается только снять». За эту фразу его после невзлюбят режиссеры «новой волны» начала 60-х годов. Но их лучшие фильмы, как и картины Клера, мирно сосуществуют в пространстве и времени кинематографа и радуют все новые поколения любителей этого искусства.

А для США жесткие требования к сценарию и не менее жесткий надзор за следованием ему во время съемок были характерны всегда. Другое дело, что там исповедуют узко-ремесленное разделение функций при работе над сценарной основой: кто-то пишет диалоги, кто-то — состав основных событий, кто-то разрабатывает объем сцен, кто-то — гэги и т. д. Но была и практика приглашать крупнейших писателей на кинопроекты: Фолкнера, Стейнбека, Хэмингуэя. Первый из них определил эту работу очень резко: «Голливуд — это школа того, как из замечательной книги делать серый примитивный фильм»...

В 30-е годы в отечественное кино приходит новое поколение сценаристов. Многие из них были связаны с литературой. Огромную роль в разработке российской формы литературного сценария сыграли кинодраматурги Катерина Виноградская и Евгений Габрилович. Найденные ими принципы остаются в силе до сих пор. Правда, в 70-е и 80-е годы сценарии несколько уходили в эклектику, в свободную литературную запись, когда сценарист работал с языком как литератор. Тогда многие считали, что сценарий может быть самоценным видом литературной деятельности. Появился сценарий для чтения, фильм на бумаге. Сценарии публиковались в «толстых журналах» как киноповести. Пример — «Калина красная» Шукшина, киноповести Владимира Кунина. Это было время размывания жанровых границ, авторских поисков кинодраматургов.

И все же, принципы нашего сценария, заложенные в 30-е годы, сохранились и успешно работают. Советский, российский сценарист совмещает в себе кинематографиста и литератора. Он мыслит экранными образами и стремится создать полноценный характер. Он ставит перед собой задачу выразить переживание героя. У наших сценаристов «исторически» выработалось желание рассказать историю жизни, раскрыть сюжет. Поисковать, как расположить его во времени и пространстве, как выразительно, прочувствованно сказать о человеке, выразить свой авторский взгляд на мир. Это может быть усложненная форма. В кино бывает интересней начать историю с конца и провести к началу, расположить точно ретроспекции и т. д. Это, безусловно, и кинематографическая, и литературная работа.

И еще в нашей традиции сохраняется задача, определенная когда-то классиками еще немного кино: сценарий должен содержать эмоциональный заряд для будущего режиссера, оператора, художника, актеров, для всех членов съемочной группы. Он должен соединять их в едином чувстве, в стремлении к художественной цели. Лев Толстой когда-то сказал: «Искусство есть орган объединения людей посредством передачи чувств». И режиссеры часто говорят: не надо нам сухих текстов, железных сценариев, дайте нам то чувство, чтобы захотелось снять эту историю. А наш литературный сценарий, начиная с 30-х годов, совместил в себе и достаточно строгую сценарную запись, и в то же время эмоциональность — эпитеты, краски, внимание к жестам, к деталям.

Особо показателен для нашего кино его взлет в 50-60 годы прошлого века. Это явление можно условно назвать нашим «неореализмом». Известна всенародная любовь к прочувствованным, человечным историям, выраженным в четкой отобранной и эстетичной форме. У всех на слуху имена режиссеров и сценаристов с их классическими фильмами: Герасимов и Шукшин, Кулиджанов, Ростоцкий, Ежов и Шпаликов. «Баллада о солдате», «Журналист», «Живет такой парень», «Когда деревья были большими», и еще множество и множество. В то «золотое» время кино было и массовым, и кассовым, и художественным. Это происходило оттого, что создавались фильмы о людях, о жизни с любовью к ним. И делали их талантливые, честные люди, не озабоченные размерами гонораров и зудом дешевого самовыраженчества. Ведь только на такой основе можно вернуть нашему кино любовь широкого зрителя.

Наше кино оставалось человечным во многом вопреки советской цензуре. Та выражалась, в первую очередь, в тематическом плане Госкино, который был нужен, с одной стороны, для того, чтобы не появлялось большого количества однотипных фильмов, а с другой — чтобы решать идеологические задачи, поставленные ЦК. Тематический план просуществовал до конца 80-х годов. Главными считались темы революции, историко-биографические, героико-патриотические. Были позиции и музыкальных фильмов, комедий, детективов. Широко использовали голливудские модели легкого жанра. Еще фильмы Александрова сделаны по голливудским законам, с обязательным наличием однозначно положительного и однозначно отрицательного героя и хэппи-эндом.

Но часто мастера изнутри этой советской идеологической парадигмы, из спущенного сверху тематического плана, вносили в фильм свое человеческое начало, свою душу. Допустим, очень трудно было говорить какие-то критические вещи, но у того же Александрова в фильме «Волга-Волга» вдруг появляется бюрократ. Или Сергей Герасимов в конце 30-х в фильме «Учитель» показывает непростую историю любви, и это — в рамках государственной программы прославления советской интеллигенции. Таких примеров очень много. Художники наполняли заданные схемы своим отношением, насколько это было возможно. Цензура многое вырезала. Но фильмы все же появлялись. Так советские художники кино «размягчали» режим.

И американское кино все время своего существования сталкивается с похожими проблемами. Безусловно, оно всегда было фабульным, в нем труднее проявлять себя художнику. Но, тем не менее, находились и находятся кинохудожники, которые размягчают схематизм масскультовского зрелища или попросту снимают художественные картины вопреки официальным взглядам и мнениям. Пример — та же «Простая история» Дэвида Линча или «Страсти Христовы» Мэла Гибсона.

В Европе кинематография находится в более привилегированном положении по отношению к цензуре или официозному мнению, «положенности и неположенности». Но с искусством там тоже проблемы. Прежде всего, экономические. Как, впрочем, и у нас сегодня. Наши киночиновники и продюсеры прямо говорят о таком сценарии: «Это — искусство, а на искусство сейчас денег не дают. Давайте нам что-нибудь попроще»...

Итак, наш литературный сценарий даже в самые «зацензуренные» советские годы позволял создавать на своей основе высокие художественные произведения, давал возможность выразиться и режиссеру, и художнику, и оператору, и актеру. И эта роль, значение кинодраматурга проходят красной нитью через всю историю нашего кино, начиная с 10-х годов XX века.

Бывает, что режиссер сам является полноценным сценаристом. Александр Довженко, Сергей Герасимов писали для себя. Михаил Швейцер сам создавал сценарии чудесных экранизаций. Марлен Хуциев последние годы работает по своим сценариям. Но таких ярких примеров немного, тут нужны большой опыт и талант, ведь сценарий и режиссура — разные формы кинематографического мышления, такое совмещение требует огромной отдачи сил. Чаще режиссеры проваливают сценарии, когда берутся за их построение. Или внедряют себя в соавторы и только затрудняют сценаристу предварительную работу. Лучше все-таки оставаться союзниками, исходя из задач своих профессий, и соединяться только в общем замысле. Наш литературный сценарий предлагает именно это.

Но кого считать «главным» автором? Вопрос в кино болезненный, крайне полемичный. Видимо, того, кто является родителем замысла будущего фильма.

В итальянском кино второй половины 40-х годов произошла содержательная, эстетическая революция. Это событие назвали «неореализмом». Новая пластика, новая стилистика, возвращение интереса художника к жизни народа. Высечение художественного из реальности бытия. Фотографизм и документализм изображения. Неореализм дал толчок стилевым поискам не одного десятилетия. И сегодня, обогащенный опытом психологизма, экзистенции, его принцип ошутимо возвращается в кино.

Неореализм начинался в литературе с «народных, крестьянских» романов Альберто Моравиа. В кино это сыграло огромную роль. Значительное содержание требует соответственной драматургической работы. Является исключительная фигура сценариста Чезаре Дзавватини. Сборники его киноповестей издавались как книги. По его сценариям снимали великие фильмы крупнейшие режиссеры эпохи. Стоит также выделить сегодняшнего «патри-

арха» киносценарии Тонино Гуэрры. Он умел входить как равный в замыслы Феллини и воплощать их в драматургической основе. Кстати, Гуэрра очень близок нашему кинематографу, работал с нашими мастерами. Их фильм с режиссером Леонидом Головней «Вишневы омуты» по роману Михаила Алексеева, снятый в 80-м году, очень интересен, не устарел, хотя в свое время был явно недооценен.

И сегодня в европейском кино престиж сценариста достаточно высок, а потребность в сильных сценариях всегда высока. Во Франции, допустим, зритель, с природной склонностью к галльскому острому уму, очень ценит отточенные диалоги. И успех такому фильму бывает обеспечен.

А в США ключевой фигурой стал продюсер. Идеи лучших проектов, как правило, принадлежат ему. Он подбирает под эту идею режиссера, или сам режиссер становится продюсером. Примеры: Спилберг, Кэмерон, Стоун и многие другие. Нанятые же сценаристы, как правило — группа, должны быть профессиональны каждый на своем участке, но не самобытны. Иначе в единое целое их части работы не сведутся. Они работают по заданию, труд сценариста поставлен на конвейер. Таковы условия индустрии зрелищ. Именно зрелище как цель, дающая прибыль, зрелище, выведенное из-под нравственной оценки его, все жестче вытесняют художественность, содержательность.

В нашем кино сценаристы всегда занимали и занимают особое место. Лучшие способны работать и работали с крупнейшими режиссерами разных стилей, но не теряли своего почерка, своей темы. Не даром говорят: есть фильмы, целый мир киносценаристов Валентина Ежова и Валентина Черных, Эдуарда Володарского и Аркадия Инина. Их фильмы, их герои узнаваемы и неповторимы. А знаменитые наши «танделы»! Как выделить, чей это больше фильм — Агишева или Ишмухаметова, Сокурова или Арапова, Абдрашитова или Миндадзе? И ведь это богатство выросло из нашей формы литературного сценария. Можно смело сказать: отечественная киносценаристика, литературный сценарий — наше национальное достояние. Оно вырабатывалось исторически и выражает менталитет нашего народа, нашего зрителя.

Впрочем, сегодня в нашем кино живет и американская форма работы. Но сценарист, подготовленный к решению сложных драматургических задач, способен и в коммерческом кино поднять уровень содержания. И он бы хотел это сделать, да, к сожалению, в производстве сегодня мало что от него зависит.

Однако появление голливудской формы записи сценария может принести и пользу. Она требует четкого мышления, действенной проработки каждого элемента, решения каждой сценки, пусть самой проходной. Она хороша в жанрах фабульных. Но есть жанры более тонкие — драма, киноповесть, лирические фильмы, где голливудской формой записи просто не выразить всех тонкостей замысла.

Итак, у нас сегодня работают несколько поколений сценаристов. Старшее, накопившее огромный практический опыт и влияние в области киносценаристики. Скажем, Валентин Черных и Эдуард Володарский своим весом и положением значительно влияют и на весь кинопроцесс в целом.

Есть поколение среднее, понесшее самый серьезный урон в прошлое десятилетие стагнации кинопроизводства. Но это поколение все-таки выжило, накопило опыт и вошло в самый плодотворный этап жизни. К сожалению, этому поколению сегодня труднее других. Его потенциал явно недооценивают киночиновники и продюсеры, делая ставку на молодых, в расчете приманивать соответствующей тематикой именно молодого зрителя. А зрителям серьезным, с жизненным опытом, каких, кстати, большинство, в нынешних кинотеатрах смотреть просто нечего. Так суживается спектр, теряется питательная среда общения, распыляется аудитория.

И есть поколение молодое, очень неоднородное, только приобретающее профессиональные навыки, опыт. И здесь очень важно не потерять связь, преемственность поколений, преемственность опыта. В среде начинающих сценаристов сегодня наблюдается тревожное явление. Желая пробиться, быть замеченными, многие наивно считают голливудскую форму записи престижной. Тем более, что телесериалы строятся именно на ней. Но сериалы — это одноразовая масскультовская продукция, вроде пластмассовых стаканчиков. И вот молодые, не имея опыта, который появляется, только когда сценарист пройдет практически весь процесс создания фильма от замысла, заявки до выхода на экран, начинают изобретать некий симбиоз голливудской и российской формы записи. Мыслить отточенно, действенно еще не научились, но от кинообразности уже отошли. Уходят тонкости отношений, атмосфера, и действия почти нет. Одна говорильня, как в радиопьесе. И такими вялыми, скучнейшими сценариями с претензией на испорченную американскую форму записи, завалены редакционные шкафы всех кинокомпаний, студий.

Далеко не всем сценаристам надо стремиться работать в искусстве. Следует прежде всего овладевать профессиональными навыками, поднимать средний уровень массовой продукции, очеловечивать ее, изживать пошлость. Тогда и зритель широкий пойдет. И не в нескольких кинотеатрах Москвы и Питера, а по всей стране...

А художники всегда редки. Да и за искусство сегодня выдают то, что им не является — некий, по выражению одного моего знакомого литератора и ученого, туман реальности. Я не имею в виду стиль. Я имею в виду разложение мышления до неких ничем не связанных между собой и окружающим фрагментов рефлексии. За цель и смысл искусства выдают голый акт самовыражения, отвязанный от какой-либо реальности. И прежде всего — этической, оценочной. Просто взбрело что-то в голову — взял и самовыразился в тесном кругу приятелей. Сплошной «хэппенинг» с «артхаузом», словом! И долой смысл! Есть только самовыражающийся субъект в мгновении отсутствующего времени как связи прошлого и будущего через настоящее.

Но искусство — совсем в другом, в противоположном. Искусство — незаменимый орган самопознания общества через познание мира души. И заменить его нечем. Гибель искусства — преддверие гибели цивилизации. Художник входит в познание этого мира, безусловно, через момент самовыражения. Но дальше он начинает верить и структурировать реальность в со-

ответствии со своими личностными особенностями вокруг этического вектора. То есть он начинает свою охоту за правдой и ложью. И тем собирает свою картину мира, управляет движением времен. Из прошлого в будущее, и даже — наоборот.

Увы, у нас сегодня во многом — еще этот туман реальности в политике, экономике, идеологии. Направленные движения вдруг распадаются на разрозненные обесмысленные акты самовыражений. Без связи, последовательности. Отсюда у многих представление, что живут они в нереальном, фиктивном мире. Чувство выбитости, бессмыслица, обезволение...

Кино не существует вне времени, вне общества. Какой социум, какова востребованность — такое и кино. Кинематограф очень быстро отзывается на состояние общества, фиксирует его. Разваливалось общества в 90-е годы, и кино развалилось. Сейчас государство и общество пытаются укрепиться, и в кино тяга к структурированию, начинает угадываться осмысленность. Только не надо реальность путать с победными реляциями чиновников. Это всегда вредно. У нас пока — очень плохая организованность, непонимание пути, и оттого — конъюнктурные метания, глупости и провалы. Но и отдельные обнадеживающие сполохи тоже есть. Однако главное — впереди. И это главное в нашем кино во многом будет зависеть от кинодраматургии, потому что она — его идеология. С ней обращаться нужно бережно. Помнить: по слабому сценарию практически невозможно снять сильный фильм; а отличный сценарий очень легко испортить при постановке.

Андрей Можяев — сценарист, лауреат международных кинофестивалей, доцент кафедры кинодраматургии ВГИК.

Статья заказана журналами «Менеджер кино» и «Синописис» (Москва, Россия) и опубликована в мартовских номерах за 2006 г.