в общем-то не мешают. Они как бы не в фокусе. Детали — точные или неточные — кажутся несущественными. Их не замечаешь. А заметив — не придаешь им значения. Ведь даже история с гибелью Руты, несмотря на ту роль, которая ей отведена в фильме, не так уж волнует: в конце-то концов, не все ли равно, кто там из них растлитель и кто убийца — неизвестный нам Салимов, столь же неизвестный Лебединский или еще какой-нибудь икс.

Потому что фильм этот — о проблемах, далеко выходящих за рамки частного случая. И за рамки частных вопросов, тем более юридических. Как мало какой другой, он предполагает наше соавторство. Рассчитывает на личный опыт зрителя, на его наблюдательность, на ассоциативность его мышления, на умение сопоставить увиденное на экране с увиденным в жизни. Любую правовую неточность в этом фильме зритель простит. Не простит неточность фактическую, не простит фальшь, недостоверность, стремление срезать углы, приглушить, сгладить, подсластить.

Но точен, честен и прям разговор, который ведут авторы. Разговор — не только ничего не срезающий, но нарочито обостренный, до боли душевной обостряющий тему. Разговор, проникнутый верой в неодолимость добра, в реальное торжество принципов, на которых строится и живет наше общество, в силу закона, выражающего интересы всего народа. И в действенность закрепленной Конституцией важнейшей юридической нормы: все — без малейшего исключения — равны перед законом и перед судом.

Для воплощения общественно важной темы режиссер нашел точное стилевое решение. Сняв черно-белую ленту, он добился отнюдь не только изобразительного, но и смыслового эффекта. Обнаженно четки его позиции, резко полярны — в лучших традициях художественной публицистики — образы его героев. Почти никаких нюансов, полутонов. Белое есть белое. Черное остается черным. В картине психологической или лирической это показалось бы упрощенным и плоским. В страстном же публицистическом фильме предстает как естественное проявление нравственного максимализма.

Фильм «Допрос» еще раз показал, что нет таких тем, которые были бы «противопоказаны» кинематографу с его массовостью и высокой степенью художественного обобщения. Гласность, которая все больше и больше становится непреложным правилом нашей жизни, универсальна: она столь же необходима газете, журналу и книге, сколь театру и кино. Смело вскрывая недостатки, говоря о них вслух решительно и нелицеприятно, мы становимся не слабее, а сильнее. Правда, сказанная веско и страстно, не деморализует, а мобилизует, привлекая широкое общественное внимание к нерешенным проблемам и убеждая в неотвратимости торжества социалистической демократии.

Ибо только те проблемы, о которых говорится открыто — с гражданских, партийных, позитивных позиций, — можно решить.

Н. Дзюбинская

Фабула или стиль?

«СЮДА НЕ ЗАЛЕТАЛИ ЧАЙКИ» (по повести В. Астафьева «Перевал»)
Сценарий Б. Мансурова, Э. Тропинина. Постановка Б. Мансурова. Оператор Г. Абрамян. Художник А. Лебедев. Композитор А. Луначарский. Звукооператор В. Алексеева. «Мосфильм», 1978.

«ТАЕЖНАЯ ПОВЕСТЬ» (по мотивам повествования В. Астафьева «Царь-рыба»).
Сценарий А. Шульгиной. Постановка В. Фетина. Оператор Е. Шапиро. Художник В. Юркевич. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1979.

Проблема соотношения киножанра с жанром литературным всегда была и остается одной из интереснейших и плодотворных. Причем эта проблема заявила о себе парадоксально быстро, почти одновременно с появлением самого объекта исследования, как бы параллельно са-

«Сюда не залетали чайки».
Гаврила — А. Быстров,
Азарий — И. Савкин,
Илька — Миша Егоров,
дядя Роман — П. Кадочников

мому факту кино. Серьезнейшие литературоведы, изучавшие стиль, фактуру, архитектонику непосредственно литературного текста (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум), вдруг неожиданно много внимания уделяют этому новому виду искусства, к тому времени как бы не завоевавшему еще права на столь профессиональное и глубокое толкование. Тем не менее уже в первые десятилетия века именно литературоведами (скажем, тем же Ю. Тыняновым в его заметках и работах о кино) были введены новые и по сути несхожие со своими литературными парами категории: понятия кинопространства и кинovремени. (Кстати, киноведение и ныне пользуется этими же понятиями; предмет разговора то и дело меняется, но изначальное существо дела остается тем же.)

Несколько шагов в сторону так называемой истории вопроса: Тынянов пишет, что как раз за счет усвоения таких строго кинематографических понятий, как кинопространство и кинovремя, на экране достигается максимальный эффект — эмоциональный, эстетический, нравственный и так далее; то есть всякий художественный максимум достигается в кинематографе за счет сценически «смещенного»

пространства и как бы «вынутого» времени. Уже в самом начале разработки кинотеории литературоведы в один голос заявили о принципиально новом подходе киноискусства к материалу, об изначально несхожей со словесным искусством точке зрения. Возникло понятие о двух разнонаправленных художнических мирах, призванных служить одному и тому же, но «служащих» условно, каждый на свой собственный лад.

Не уходя глубоко в строго теоретические построения, сразу же обобщим: почти с самого момента рождения кино кинокадр стали рассматривать как аналогичный, но не адекватный заместитель слова, как его эквивалент. Едва ли не вся кинотеория берет начало отсюда, теория экранизации — в том числе.

Словесному искусству не подвластно зримое видение предмета, события или судьбы, это видение замещается сугубо личностными представлениями читающего; причем в своих представлениях читатель, как правило, не солидарен с какой-либо группой людей. В этом можно усмотреть, условно говоря, некий изъян словесного искусства, компенсировать который могут «показывающие жанры» и среди них, в первую очередь, кино. Работа над экранизацией классических текстов часто ведется как раз на такой теоретической платформе. Задача режиссера в данном случае сводится к тому, чтобы максимально «почувствовать» прозаический текст и по возможности совпасть с представлениями и ожиданиями большинства читающих, что является задачей необычайной сложности да, впрочем, и малой необходимости.

Ведь это не единственный путь, если помнить о том, что кадр — не адекватный заместитель слова, но его эквивалент. И вот какой парадоксальный происходит процесс: фильмы, а в равной степени и спектакли, то есть всякая работа над текстом, за принцип которой принято безоговорочное следование фабуле, детально точное воспроизведение действия либо диалога и только, оказываются бесспорными, но наименее интересными и профессиональными, и в этом их минус. Сказанное относится еще в большей степени к инсценируемой прозе, которая занимает в сценических и экранных жанрах сегодня одно из первых мест.

Почему именно к прозе?

Стиль художественного текста, создаваемая им особая атмосфера берут свое начало в тех глубинах фактуры вещи, которые связаны с личностью автора, с его индивидуальным и автономным личностным миром. Условно говоря, атмосфера текста строится на основе того, что собственно не будет да и не может быть «произнесено» с экрана, что невозможно использовать как фабулообразующий элемент. При этом в процессе экранизации нет ничего легче, чем вывести за скобки решающий момент прозаического текста — стиль, а между тем наиболее удачные экранизации возникают как раз в тех случаях, когда кино осваивает собственно «прозу» литературного материала, а не его фабулу. Иными словами, когда одной из главных целей экранизации становится стиль писателя, а может быть, и стиль целого литературного направления... Ведь «тон» задает все-таки проза, именно она и есть изначальный факт, в этом все дело.

Тут могут вовремя и вполне закономерно спросить: а что это за стиль, который так упорно и настойчиво ставится во главу угла, что это за «проза», заключенная еще и в кавычки? Да и какое все это имеет отношение к кино, у которого свои законы да и своя, по сути, цель? Теоретически мы разграничиваем фабулу и стиль: вот он стиль, вот она фабула! В работе же всякий серьезный художник прекрасно знает: стиль — это не только стилистика вещи, не только внутренний ритм, динамика, но и авторская позиция по отношению к материалу, но и строго определенная этика.

Интересно, что внимание кинематографистов привлекло одно из своеобычных и довольно неожиданных явлений сегодняшней русской прозы — проза В. Астафьева.

Кинематограф хочет довериться прозе. Параллельно с событийным детективом и бытовыми киноповестями существует ведь и кино созерцательное, «интеллектуальное» что ли, оперирующее собственно кинематографическим временем, разворачивающее пространство на

«Сюда не залетали чайки».
Лешкруп — А. Торхов,
Сковородников — Л. Полохов,
Илька — Миша Егоров,
Трифон — Р. Воскресенский

экране в зависимости от собственной точки зрения.

Проза Астафьева отвечает всему этому, хотя... Тут придется остановиться, чтобы ответить на вопрос: что, собственно, это за явление — «проза Астафьева»? Иными словами, какой материал дает она кинематографу, какой дает, какой могла бы дать, а если говорить строже, что должна была дать проза кинематографу?

Для сегодняшнего литературного процесса в целом проза В. Астафьева есть уже бесспорное явление; Астафьев уже не просто фамилия, он уже «имя». И в этом плане положение астафьевской прозы относительно кинематографа сходно с положением прозы классической: открытие и апробация ее уже состоялись. Несколько забегая вперед, надо признать: работать тут было с чем. «Проза» тут есть.

В свое время В. Шкловский разделил сюжет на сюжет, как развертывание, и сюжет, эксцентричный по отношению к фабуле. Эти строго литературоведческие термины имеют самое прямое отношение и к прозе Астафьева, и, главное, к кинематографу. Проза Виктора Астафьева как бы нарочито бесфабульная. Это не означает полного отсутствия фабулы, то есть событийного ряда, но используемый Астафьевым метод логических связей таков, что важно не само событие, а скорее атмосфера

событий. Собственно, эта бесфабульность и обращает на себя внимание и закрепляется в сознании как чисто «астафьевская». Астафьев не бытописатель и не фактограф; вернее, он не только бытописатель и — употребим до конца сей оборот — не столько. Он-то как раз и создает в тексте некую атмосферу, этот самый «дух», который и делает прозу «прозой». И вполне закономерно, что эта проза претендует на свое «стилистическое» кинотолкование — не просто фабульное. Если по отношению к раннему Астафьеву (рассказ «Перевал») еще могут быть так называемые разночтения, ибо там, строго говоря, Астафьев еще не окончательно сложившийся, то с «Царь-рыбой» иное: тут его особая прозаическая манера несомненна.

Экранизируя Астафьева, надо, помимо фабулы, иметь в виду и «манеру» Астафьева, создавать некую киноварнацию на основе стилистических атрибутов астафьевской прозы. Как? Это вопрос вопросов. Но дело несомненно в этом.

Тынянов в свое время призывал к отделению кинематографа от литературы. Самый сюжет, то есть основа фильма, складывается, по его мысли, из взаимодействия стиля и фабулы, причем стиля в первую очередь! Да и как, скажем, можно отбросить его, работая над классической прозой?

Недавно на страницах журнала «Вопросы литературы» критик Л. Аннинский в статье об экранных воплощениях толстовской прозы вот каким образом поставил вопрос: что есть на экране проза Толстого и возможно ли вообще адекватное ее воспроизведение экранными средствами? Нет, невозможно, считает критик, ибо кино гениально лишь тогда, когда оно «исчерпывает предмет»; что же может быть «безумнее», чем исчерпать всего Толстого!.. Как «исчерпать» стиль толстовской прозы? Своего рода загадка, хоть и отгадка, как говорится, не так далеко спрятана. Дело тут как раз в том самом незримом поле, заряженном, условно, толстовскими посылами; и коль уж говорить о Толстом, то главный, по мысли К. Кедрова, сюжет его прозы есть как раз незримый и невидимый «уход», который и свершается-то к тому же в душе. Как это снимать?.. А снимать надо именно это. Вопрос упирается в талант режиссера, именно в литературоведческий, если хотите, талант!

Эти размышления ложатся и в русло разговора об экранизации астафьевской прозы.

Прежде чем говорить о фильмах — посмотрим, из чего выходит, в чем состоит стиль прозы Астафьева? Что тут надо было экранизировать? Здесь немаловажную роль играет то, что Астафьев — писатель очень русский по стилю и, что называется, по образу мышления. Его проза — в русле традиций литературы XIX века, и традиции эти внутренне им прочувствованы. Астафьев оперирует добром как жизненной категорией не нарочито, естественно, доброта дана его героям как бы изначально. Возьмите любую его вещь: она, если можно так сказать, установочно добра, тут герои не приходят к добру, доброта уже есть; доброта определяет самый стиль прозы. Каким образом? Та самая доброта-нравственность, которая так серьезно прозвучала в русской литературе прошлого столетия, ныне придает прозе Астафьева некий особый оттенок, причисляет ее к так называемой «деревенской» прозе. Причем многие вещи Астафьева написаны от первого лица, от лица самого Астафьева, либо — и это чаще — от лица его как бы «заместителя», строго нравственного заместителя, с которым автор во всем солидарен. Прозаик, присутствующий в тексте опосредованно, не часто поведет повествование от первого лица; он, разумеется, выявит себя в тексте, но сделает это как бы через свою же собственную антитезу, может быть, через словесную вязь и другое, но при этом не «раскроет» себя. У Астафьева, напротив, его авторская позиция, авторское «я» нарочито незавуалированы, разговор ведется впрямую. А разве это не стиль? Можно даже вот как определить эту черту астафьевской прозы: доброта и «добрые люди» в ней как бы «стилистически» необходимы. Это, по мысли Бахтина, и есть та самая индивидуализация текста, проекция авторского «я», которая и соотносится с правдой, добром, красотой. Тут именно этике принадлежит ведущая роль.

«Таежная повесть». Эля — С. Смехнова-Благоевич, Аким — М. Кононов

Илька, маленький герой рассказа «Перевал», то и дело говорит: «Что ж вы, люди добрые» или: «Прощайте, люди добрые!» В этом нет юродства, нет ни малейшего нажима, это говорится бесхитростно, как бы нейтрально.

И забегая вперед, скажем, что режиссеру Б. Мансурову в фильме «Сюда не залетали чайки» удалось найти эквивалент этой этике добра, доброты.

Охотник Аким (из «Царь-рыбы») тоже добр, а доброта, следуя традиции русского фольклора, всегда оказывалась облаченной в некую странную форму; скажем, добрым был Иван-дурак.

И Аким странен, и Аким «придурковат», и говорит-то он «странно». Опять-таки — как это вынести за скобки?

Или такой существенный вопрос: чистого, неопосредованного диалога в астафьевской прозе, особенно в прозе последнего времени, почти что нет, есть как бы невыявленный диалог. Надо его произносить или нет? Не всякое слово есть «потенциальный» поступок, не всякое слово в прозаическом тексте надо произносить. Сон Ильки у Астафьева (ему снится утонувшая в реке мать): здесь ни одно слово, ни один жест не буквальны, не событийны; точка отсчета здесь та, что это сон.

Вот как дан этот сон в фильме Б. Мансурова: Илька глядит на реку, засыпает: идет по реке мать, причем идет — не тонет. Кажется,

не ах как ново, кинематографические сны уже стали общим местом. Но режиссер точно ощутил, что именно река, согласно традиции Древней Руси и вообще некой русской фольклорной традиции (река Каяла), разграничивающая живое и мертвое, — это как раз «в манере» Астафьева, это его стиль!..

Особая роль крупного плана в кино уже была в свое время отмечена Тыняновым: крупный план в кино играет, как правило, роль эпитета либо глагола. Хотя Тынянов работал на материале немого кино, но его наблюдения не утратили своей актуальности и сегодня. Правда, крупный план стал нести еще и некую сугубо эмоциональную нагрузку, он используется для ассоциативной связи кадров, словом, становится едва ли не доминантой всей системы монтажа. Все, что в прозе недосказано, недоговорено, что передано через отточие, то отдается в кино чаще всего как раз крупному плану. Или: крупный план и выявляет как раз то, что относится строго к стилю, не к фабуле! Поэтому он и остается до сих пор одним из параметров именно кинопространства и киновремени. Другое дело, к а к и когда им пользоваться...

В экранизациях астафьевской прозы этот прием использован. Тут крупный план играет и роль глагола и роль эпитета.

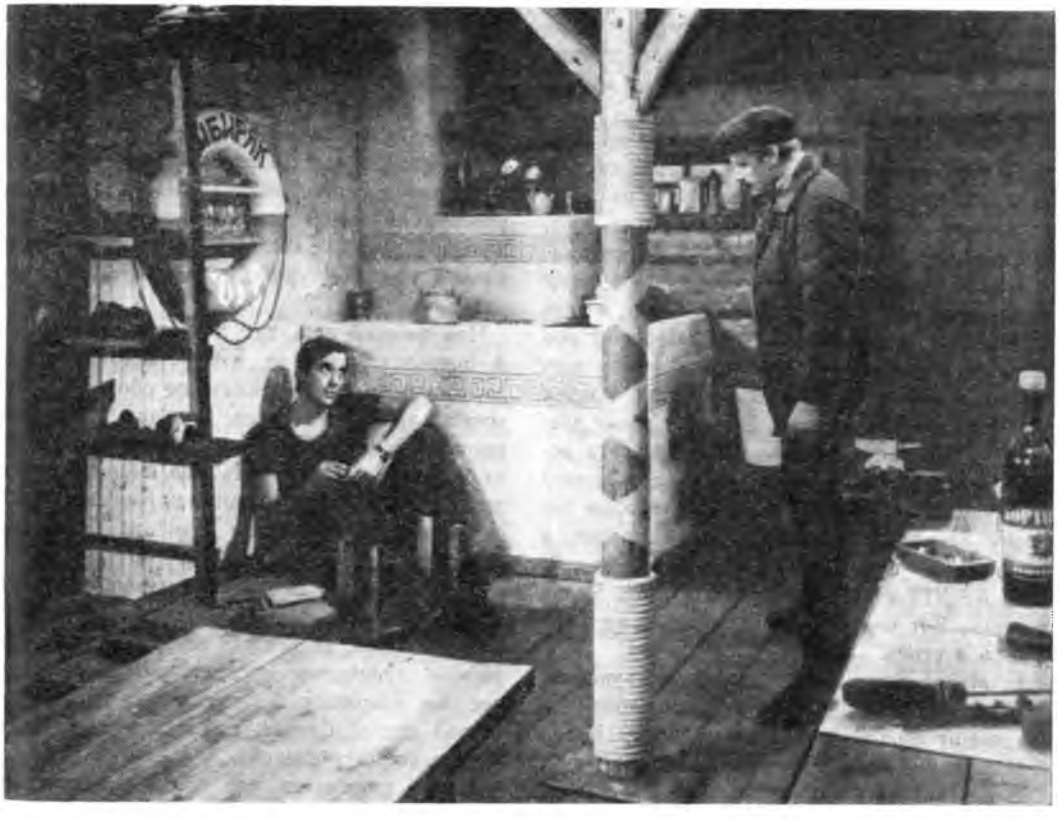
Но вспомним, что монтаж — не набор средств, а с и с т е м а средств; это заданный ритм, тональность, цвет и свет.

Не забудем и просто зрителя, который придет в кинотеатр и будет смотреть фильм, скажем, «Таежную повесть». Представим, что этот самый зритель не знает прозы Астафьева: он видит еще один фильм из жизни таежных охотников. Режиссер В. Фетин подробно снимает таежный быт — получается житейская история, чуть романтическая, чуть экзотичная: дело-то происходит в тайге, среди снегов; милая девушка, славный и добрый охотник, установочно романтическая ситуация... Героиню привел в эту глухомань геолог Гога Герцев (Е. Киндинов), «сильный человек», позер и себялюбец. Он погибает в тайге, а горожанка Эля (С. Смехнова-Благоевич) умерла бы одна в зимовье, не найди ее там случайно Аким; Аким помогает ей поправиться — делает, как и должно быть по этике Астафьева, добро. Долгое время они живут в зимовье, трудности, испытания сближают их, так что обоим однажды показалось, что они полюбили друг друга, но... потом за девушкой прилетает вертолет, она улетает в Красноярск, оттуда домой в Москву. Остается Аким, глядит вслед улетевшей Эле; что-то недосказано, надо бы сказать, да не вернуть...

Это фабула, если вы помните, одной из глав «Царь-рыбы» — главы «Сон о белых горах». Встает вопрос: надо ли было из всего повествования вынимать один сюжет, тем самым как бы замыкая его, делая самостоятельным рассказом? Ведь у Астафьева «Сон о белых горах» есть лишь одна канва во всем полотне, не замкнутая система (тогда бы ей пришлось претендовать еще и на строгую композиционную завершенность), а, напротив, система открытая, как бы разомкнутая цепь всего повествования. (Всякий текст, писал Бахтин, всегда еще и контекст...) С этим надо было считаться, ибо стилистическая манера этой вещи строго выявлена. В данном случае перед В. Фетиным стояла куда более сложная и серьезная задача, нежели перед Б. Мансуровым, который имел дело с одним из ранних произведений писателя, где его стиль не бросался в глаза.

«Царь-рыба» — это еще и бездна пространства, раздвигающая тайгу, это и опять-таки русское, как бы застывшее в северных краях, чувство особой благотворной печали. Это еще и некое «берендеево царство» природы, где все живет, имеет душу, где всему поется гимн любви. Это, наконец, и сама Царь-рыба — и чисто астафьевское: «Иди, рыба, иди! Я про тебя никому не скажу...» Или: «Так было. Так есть. Так будет. Всему час и время всякой вещи под небом. Время рожать и время умирать; время насаждать и время вырывать насаженное...» Вот философия, которую Виктор Астафьев принимает и, должно быть, не ради «красного словца». Тут уже позади определенный писательский и нравственный опыт...

Режиссер, видимо, искал стилистический эк-



«Таежная повесть». Герцев — Е. Кындинов, Аким — М. Кононов

вивалент прозы. Отсюда замедленный ритм киноповествования, паузы, долгое молчание героев в кадре. Но сути того, что происходит на экране, это не меняет. А происходит все-таки житейская история на экзотическом фоне. (Не потому ли фильм при этом смотрится?) «Сюжет как развертывание» всегда находит своего зрителя. И дело не только в «завлекательной» фабуле. Фильм во многом «держит» М. Кононов, сыгравший Акима. Его знакомая нам актерская интонация удачно совпала с астафьевской.

Актер в фильме почти всегда подчинен режиссеру, и если режиссер решает снимать фабулу, то так тому и быть. Но иногда актер выходит из-под режиссерского диктата, причем порой сам того не ведая. Особый психофизический склад личности актера, акцентированный экраном, может стать стилевым фактором фильма, причем фактором чисто кинематографическим.

Время действия фильма по рассказу «Перевал» — «Сюда не залетали чайки» — середина 30-х годов. И сразу же остановимся: это первое, что, на наш взгляд, должно было натолкнуть режиссера на определенную точку зрения, ибо это не просто прихоть автора — временной отход назад, в 30-е годы. В одной из рецензий было высказано мнение, причем удачное, что над всеми героями фильма уже витает грядущая трагедия, трагедия предстоящих народу ратных испытаний, которые обру-

шатся на изначальную доброту и гармонию их душевного мира. Это так, но, думаю, возникло-то само ощущение скорее от прозы, меньше — от фильма.

Артель сплавщиков гонит по сибирской реке Мане лес, снова — трудности, борьба со стихией. Мальчика Ильку, сбежавшего из дома от мачехи и отца, сплавщики берут на плот, и он плывет таким образом вниз по реке — к дедушке и бабушке... И тут Астафьев верен себе, верен той фольклорной традиции, в русле которой он работает. Вспомните сказку про колобок. Важна тут не направленность движения, а самый момент ухода: встал человек и пошел гулять по свету! Ведь и с точки зрения чистой фабулы, разве не близка эта астафьевская вещь, скажем, чеховской «Степи»? Или еще шире: не близка ли она вообще некоему символу бескрайних русских дорог, а через него — всем «дорогам» русской прозы того же XIX столетия? Гоголь в этом, Чехов в этом... Вот она где, традиция; тут же надо искать и стиль.

Б. Мансурову многое удалось: и групповой портрет сплавщиков, и атмосфера добра — ею дышит фильм. А главное — удался Илька в исполнении Миши Егорова.

В картине есть мгновения, когда возникает ощущение как бы прямого попадания режиссера в существо этики писателя. Тем самым и в его стиль, так тесно связанный у В. Астафьева с нравственностью. Б. Мансуров как бы стремится уравновесить стиль и фабулу. И все-таки побеждает фабула. В результате — еще одна киноповесть о детстве: в ней отчетлива проповедь добра, доброты в отношениях между людьми. Это, разумеется, хорошо, но таких фильмов было немало, и возникает вопрос: почему поставлен фильм именно об э т о м мальчике, об э т о м детстве? Чем именно этот материал привлек кинематографистов? Да, есть в фильме романтика, есть необычность ситуации, есть красота природы и так далее.

Весь «стиль» прозы за счет пауз не выявить. Да и за счет музыки — тоже. Хотя такая попытка есть. В отношении музыкального оформления звуковое кино нисколько не уступило кино немому, хотя, казалось бы, само слово в своем естественном звучании давно стало достоянием экрана. У музыки теперь несколько иная роль: на смену музыке, замещающей самое слово, пришла музыка, заполняющая собой как бы текстовые пустоты.

Вспомним опять Тынянова: мысль о том, что убить кино может ныне кинетофон. Иными словами, звук. И дальше: но ведь вся сила кино в том, что герои не «говорят», а «речь» дана...

Что ценного есть тут для кино звукового? А ценное как раз то, что не все на экране должно быть договоренным, не обо всем надо «сказать», вот это ценно. Получив же в свое распоряжение этот самый кинетофон, кино подчас забывает, что есть еще, помимо звука, жест, взгляд, ракурс, монтаж, наконец. Собственно, это и есть элементы кинопространства.

В фильмах по Астафьеву музыка призвана восполнить едва ли не все стилистические атрибуты прозы. И прежде всего — так называемые лирические отступления. Только какие же «лирические отступления» в астафьевской прозе? Скорее, вся она и есть некое лирическое отступление...

Может показаться, что фильмы, о которых идет речь, — сами по себе, а проблема экранизации — сама по себе. Как она существовала, так и будет существовать. Между тем это не так.

Проза не драматургия, в этом смысле с ней куда как сложнее найти контакт. На то и есть проблема соотношения киножанра и жанра прозаического, на то и существует самый «вопрос», причем открытый вопрос... Фильмы же по Астафьеву совершенно очевидно доказывают, что идет п р о ц е с с, причем идет он в определенном, думаю, верном направлении. Просчеты на этом пути неизбежны, но их непременно надо замечать, если уж мы хотим, чтобы кино постигало и выявляло свою самоценную природу. Подводя итог, скажем так: сегодня проза Астафьева получила на экране свое фабульное толкование; что же касается толкования стилевого, то вопрос этот пока остается открытым.