

Заметки на полях

## КИНО БЕЗ ЛИТЕРАТУРЫ?

В прошлом году в варшавском еженедельнике «Культура» (№ 24) был напечатан материал, вызвавший немалый интерес читателей. Известный польский режиссер Анджей Вайда накануне завершения работы над очередным фильмом дал интервью. Уже само заглавие, под которым оно было опубликовано, останавливало внимание: «Хватит литературы!» Такая категоричность озадачивала, хотя бы потому, что из 20 фильмов, снятых режиссером для кино и телевидения, лишь четыре сделаны по оригинальным, специально написанным сценариям. Самое значительное произведение Вайды «Пепел и алмаз» (1958) — экранизация одного из крупных сочинений литературы Народной Польши. Многие критики связывают творческую эволюцию кинематографиста с переменами в его литературных пристрастиях. Ранний Вайда увлеченно переносил на экран послевоенную польскую прозу. Зрелый Вайда работает над национальной и мировой классикой («Пепел» по Жеромскому, «Березняк» по Ивашкевичу, «Свадьба» по Выспяньскому, «Земля обетованная» по Реймонту, «Макбет» для телевидения, проза Лескова и Булгакова), долгое время вынашивает, не решаясь осуществить, мечту пересказать языком кино Джозефа Конрада: в архиве кинематографиста нереализованный сценарий «Сердца тьмы». (Свободное переложение этой повести готовят в настоящее время к выпуску на экран американский режиссер Френсис Ф. Коппола под названием «Это апокалипсис».) Словом, Вайда — из числа художников, активно изыскивающих возможности средствами самого массового искусства распространять духовное богатство мировой литературы. Его поиски сродни опытам Орсона Уэллеса, перенесшего на экран пять «шекспиров», непреходящему интересу к литературным шедеврам Акиры Куросавы, экранизовавшего «На дне», «Расёмон», «Макбета», «Идиота», классическим прочтениям Лукино Висконти («Белые ночи» и «Смерть в Венеции»), работам Пазолини. Названные картины — не только известные фильмы, но произведения, способствовавшие «самоопределению» кинематографа как искусства, раздвижению его духовных горизонтов, усовершенствованию его образности. Здесь связь диалектическая. Сколь бы спорными ни были перечисленные киноверсии великой прозы, они возникли как интерпретация наследия, а это стало по плечу кинематографу лишь на определенном этапе развития.

Едва появившись на свет, кинематограф обнаружил претензии считать себя искусством и даже сверхискусством, чуть ли не искусством над искусством. Способность экрана свободно усваивать и, усвоив, объединять материал всех видов художе-



ственного творчества плюс экстраординарная широта бытования фильмов были осознаны рано, задолго до того, как реально, не только в эстетических мечтаниях, кино доказало свою причастность к сонму муз. Не успела еще новая техническая игрушка покинуть лабораторию лионских фабрикантов братьев Люмьер, как уже были проделаны опыты экранизации сначала спектаклей, потом и литературных произведений. Этот общеизвестный момент — не просто «страница истории мирового кино». Это спасительный импульс чрезвычайной важности, интуитивно найденный путь ускоренного развития, одоления тысячелетнего опоздания в сравнении с развитием старших искусств. Однако диалектика становления новой художественной дисциплины состояла в том, что из ярмарочного аттракциона кино превратилось в высокое искусство не благодаря фильмам — экранизациям большой литературы, а скорее наоборот — благодаря лентам, снятым по оригинальным сценариям или на основе творений второсортной словесности. Чаплин, Гриффит, Эйзенштейн, Штрогейм, Довженко не «обработали» для экрана ни одного классического текста. Лишь раз в своей творческой жизни обращались к классике Пудовкин и Ромм. В фильмографиях большинства современных кинематографистов нет постановок по литературным произведениям, или же они возникают как случай, отступление от правил, абсолютное исключение. Бергман бесцельно ставил на сцене Ибсена, Чехова, Стриндберга, а на киностудии лишь однажды работал не по своему сценарию: то была Моцартова «Волшебная флейта». Феллини снял «Сатирикон», но его фильм так отличен от романа Петрония, что кинематографист посчитал разумным избавить зрителя от недоумения, а критиков от напрасной сопоставительной работы. В заглавие картины он вынес свое имя: в оригинале — с полным на то основанием — фильм называется «Сатирикон Феллини». В титрах «Фотоувеличения» («Блоу-ап») Антониони имеется ссылка на Хулио Кортасара. Соотношение фильма и новеллы аргентинского прозаика «Слюни дьявола» исчерпывающе определены самим Антониони в коротеньком предисловии к итальянскому изданию сценария:

«Замысел «Фотоувеличения» возник, когда я прочитал маленький рассказ Хулио Кортасара. Меня заинтересовало не столько описанное в нем событие, сколько сам процесс фотографирования и обработки снятого. Я написал новый сюжет, в котором этому процессу придан иной вес и абсолютно другое значение».

Нетрудно назвать еще кинематографистов, избегающих полных экранизаций. У принципиальных «неэкранизаторов» много причин идти избранным ими путем. Одна из них состоит в стремлении к возможно более полной свободе воображения, к независимости от идей и образов других художников. Другая причина продиктована заботой о чистоте литературы. Ведь, по словам известного французского критика и теоретика кино Андре Базена, кинематограф в целом совершает «большое ограбление литературы».

Так называемое «другое кино» (cinema bis) — кино-неискусство — бесцеремонно втискивает в свои стереотипы (социологи приспособили для определения этой продукции термины «адаптация» и «снижение») Библию и Вольтера, Гомера и аббата Прево, Боккаччо и Томаса Манна, Шекспира и Гюго, Достоевского и Скотта Фицджеральда.

В выступлении Вайды делается попытка определить новый уровень взаимоотношений двух искусств. Осенью 1975 года он приступил к съемкам биографической повести Конрада «Теневая черта».

«Я вернулся к Конраду, сделал «Теневую черту», потому что невозможное, недостижимое всегда мучило, беспокоило меня, притягивало к себе. Хотелось помериться силами, испытать, проверить, что же наконец может из этого получиться?. В последние годы я перенес на экран много произведений очень разных писателей. И я понимал, что попытка экранизировать прозу Конрада поставит меня перед трудностями высшего порядка, что я иду на риск, какого до сих пор не знал».

Такое признание можно было бы принять за почитание суверенности литературы, если бы оно не принадлежало человеку, снявшему «Макбета» (разве Шекспир



«легче» Конрада?) и еще недавно грезившему перенести на экран «Бесов» (и Достоевский — «легче»?).

О многом говорит сам характер вайдовских экранизаций. Снимая произведения своих соотечественников и современников, он сосредоточивался на тех реальных конфликтах и характерах, которые в свое время заинтересовали и писателей. Он шел сквозь литературу к жизни. Из сопоставления кинематографического «Пепла и алмаза» с литературным видно, как властно, хотя и во внутреннем согласии с прозаиком, режиссер претворяет, делая своим, материал реальности — материал второй мировой войны. Он меняет местами героев — одних выводит в фон, других максимально приближает к зрителю, социально-политическую проблематику романа обогащает нравственными раздумьями, отвергает описательный, сугубо конкретный стиль писателя, предлагая плотный метафорический язык, прерывистую романтическую интонацию. «Пепел и алмаз» на экране — безраздельно вайдовский фильм, хотя ему и предшествовала популярная, вышедшая к моменту экранизации десятками тиражей книга.

«А что случилось теперь? Произошло странное явление, о котором я, может быть, и догадывался, но результатов которого все же до конца предвидеть не мог. Оказалось, что эта повесть («Теневая черта». — И. Р.) так кристально ясно построена, образует настолько единое, суверенное целое, что не поддается никаким преобразованиям, сопротивляется всяческому экранизаторским ухищрениям, не позволяет трактовать себя как «мотив» или повод представить личное отношение режиссера к адаптируемому сочинению и вышивать по его канве собственные узоры. А ведь именно так я поступал, реализуя «Пепел», «Свадьбу», «Пепел и алмаз».

Выход через литературу к породившей ее реальности — один из распространенных способов прочтения экранизируемых произведений. Таков, например, творческий генезис экранных изысканий Пьера Паоло Пазолини над Софоклом и Еврипидом, Боккаччо и Чосером, сказками «Тысячи и одной ночи». Пластическая и драматическая образность Пазолини — как бы «перевоссозданная» античная Греция, ренессансные Италия и Англия, ближневосточная архаика, претворенные художественным сознанием середины XX века. Сходный тип мышления обнаруживает и Феллини в «Сатириконе». Воспроизведение эпохи, фабулы и персонажей в новой образной структуре — возможно, наиболее творческий путь кино к литературе.

Есть и другой. Бывает, что кино заимствует у литературы не претворенную ею жизнь, а нравственный вывод — один вариант — или, вариант другой, сам способ претворения. Молодое искусство учится у старшего секретам его сложной художественности.

Вайда-экранизатор проделал и эту работу. В снятых им библейских фрагментах «Мастера и Маргариты» (фильм называется «Пилат и другие») предметом экранизации стала не извлеченная из слова историческая или, в данном случае, квазиисторическая действительность (фабула ленты развертывается на фоне... европейского города начала 70-х годов нашего столетия!), а психология и внутренние связи действующих лиц. Булгаков рассказал свою версию неравного поединка Христа и римского наместника, кинематографисту это дало моральное право предложить свою. А в «Свадьбе» экранизировалась сама поэтика Выспянского, его путь к метафоре, логика национальной символики, которой так насыщен «польский стиль», напряженная, даже избыточная полифония ритмов.

Обучение искусству — весьма плодотворный вариант взаимодействия кинематографа и словесности.

Третий способ, способ самый сложный, вырисовывается в интервью Вайды, опубликованном еженедельником «Культура».

Уже на ранней стадии оформления замысла «Теневой черты» в процессе написания сценария

«я почувствовал, что властно и неотвратимо подвергаюсь натиску произведения Конрада. Это выглядело так, будто автор «Теневой черты» вежливо, но реши-



тельно склонял меня к безоглядному подчинению тому, что написано, исходно исключая самомаleastшее отступление от литературного оригинала, делая невозможным хоть сколько-нибудь смелый прием, какую бы то ни было попытку деформации текста, перемену точки зрения, выражения собственного взгляда...

Я пребывал в противоречивом состоянии. Сопротивление матери конрадовской прозы вызывало нетерпение и беспокойство, и одновременно, чем дальше я увязал в этом деле (постановке картины.— И. Р.), тем чаще мое положение рисовалось мне решенным, тем чаще я испытывал чувство особого удовлетворения своей покорностью перед неколебимой силой конрадовского слова.

В конце концов я сделал фильм в точности по литературному оригиналу, слово в слово, точка в точку, запятая в запятую... Сегодня, когда для меня эта работа — пройденный этап, я думаю, что должен был пройти через все это, что, по-видимому, рано или поздно мне надлежало получить этот урок. Мне стало окончательно ясно то, о чем в глубине души я давно уже подозревал: литература, во всяком случае высокая литература, не может быть сырьем для кинематографа...

Вероятно, я должен был достичь такой крайней степени послушания требованиям литературного текста, чтобы сказать себе — нет! Хватит литературы; ни одного фильма без оригинального, специально для него созданного сценария».

Разумеется, высказанное Вайдой носит глубоко личный характер. Даже «поэтика» беседы — типично вайдовская: обезоруживающая искренность, патетика открытия, крайняя эмоциональность переживаемого состояния. И все же нельзя не услышать в словах польского кинорежиссера общезначимый смысл, сигнал приближения трудностей, которые завтра возникнут перед другими кинематографистами «литературного уклона».

Литература щедро помогла кинематографу — поставила ему несметное число сюжетов, научила емким образным структурам. Кинематограф за это распространил, сделал широко доступными фабулы, героев, мысли известных творений. Но как часто это происходило (и происходит) ценой упрощений, обеднения, если не просто опошления первоисточника! Доросло ли кино до диалога на равных с литературой?

Надо смотреть на вещи трезво: экран никогда не перестанет обращаться к литературе. Известный польский критик литературы и кино Александр Яцкевич весьма реалистически высказался на этот счет в книге «История литературы в моем кино»:

«Потребность увидеть литературное произведение так натуральна и так сильна, что экранизации будут делаться до тех пор, пока будет существовать кинематограф, хотя экранизация нередко и превращается в варварство».

Речь не о том, чтобы захлопнуть перед носом десятой музы двери в сокровищницу мыслей и образов великой прозы Вайда одним из первых подписал «охранную грамоту» литературе, которую следует понимать не как секвестр, но как строгий наказ художественной этики.

И. РУБАНОВА

