
# Сценарист

# выпуск 1

# Альманах

Коллеги, привет!

Журнал, который вы держите в руках (или видите на ваших мониторах) – это не журнал киносценариев. И не журнал о кино. Во всяком случае, мы не ставили перед собой задачу сделать журнал киносценариев или журнал о кино. Хотя, конечно, мы будем публиковать сценарии и статьи о кино. Но, надеюсь, все‑таки в основном мы будем писать о сценаристах и для сценаристов. О наших профессиональных проблемах, нуждах и чаяниях.

Работа у нас трудная, нервная, связанная с постоянным давлением на зону честолюбия. И довольно редко удается поучаствовать в интересном и глубоком разговоре на профессиональные темы, не скатывающемся в сплетни или жалобы на мерзавцев‑продюсеров. Ну вот мы и попробуем этот разговор начать.

Да, чтобы не забыть. У нас не будет главного редактора. Я буду заниматься изданием и координацией, а каждый следующий номер будет делать новый дежурный редактор.

Самому интересно, что из этого получится.

Ваш

А. Молчанов

© Альманах, 2015

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero.ru

## Форрест Гамп: книга, фильм и американский миф

**Александр Талал, сценарист («Белка и Стрелка», «Дневной дозор»), писатель («Влюбиться в эльфа и остаться в живых»). Сайт – alextalal.com**

Если вы до сих пор не смотрели этот фильм – спойлеры на вашей совести!

Уже не раз наблюдал, как «Форрест Гамп» всплывает в дискуссиях как пример сложного, незаурядного, «непонятно как написанного» сценария. Фильм, не поддающийся анализу. Фильм, который нельзя создать на основе существующих теорий.

Такой эффект бывает результатом успешной адаптации книги в киносценарий, ведь у литературного материала часто больше потенциал индивидуальности, нестандартности, проработанности, он не ориентируется на киношные тенденции и категоризации, не занимается погоней за трендом, не ставит цель «успеть еще в этом году, пока волна не спала». Автор романа вынашивает идеи или собирает материал годами, выражает взгляд, присущий только ему, рассказывает о самобытных персонажах и событиях, не похожих ни на чей опыт. Если эту благодатную почву мастерски переложить на язык кино – получается хит.

В общем, появилось желание рассмотреть этот сценарий, понять, как он устроен, и отдельно обратить внимание на исходный материал: как видоизменилось книжное жизнеописание Форреста.

Одна из коронных фраз Гампа в фильме: Life is like a box of chocolates. You never know what you gonna get («Жизнь – как коробка шоколадных конфет. Никогда не знаешь, что тебе достанется»). Где эта фраза в книге? Нигде, ее там нет. Вместо этого, первая же строчка романа заявляет обратное: Let me say this: bein a idiot is no box of chocolates («Вот что я вам скажу: жизнь идиота – это вам не коробка конфет»).

Почему это важно? С первого же момента задается тема, настроение, посыл. В книге: «сейчас я вам расскажу, как жизнь меня потрепала». И да, «мытарства» героя подаются под острым соусом сатиры, но посыл задан. Киношная же фраза говорит нам, что жизнь неожиданна, удивительна, привкус у событий разный, но все они в шоколадной оболочке, все они в красивой коробке с ленточкой. И в фильме много трагичного, но посыл задан.

Заодно эта запоминающаяся реплика готовит нас к необычной структуре фильма, скачущей по эпохам и событиям, не связанным, казалось бы, ничем, кроме самого героя. Но про структуру позже.

И тем не менее, дело не только в самой фразе. Она принадлежит матери Гампа, которая тоже очень отличается от книжной. В романе мама Гамп истерична, сумасбродна, она причитает как клуша, когда Гамп пишет ей из очередного своего приключения («Как же ты можешь такое вытворять со своей бедной мамочкой?!»), и настолько простодушна и темна, чтобы называть сына идиотом (соответственно, и сам он так к себе относится), хотя и периодически искренне гордится его достижениями. Фарсовые события, которые происходят с ней в отсутствие сына, тоже поддерживают ее имидж недалекой, полоумной мамаши из нижних слоёв общества (сгорает ее дом, она оказывается в богадельне, сбегает оттуда с каким‑то протестантом…) Вот как говорит Гамп про маму в одном месте романа: «Всё наилучшим образом, мама почти не вопит…» Прямого и глубокого душевного контакта в книжном сюжете у них немного.

Кинематографическая же мать Гампа, оставаясь в том же социальном классе, олицетворяет принятие, безусловную любовь, безграничную поддержку. В системе персонажей, она – его компас, его главный наставник, и именно она является темообразующей фигурой в жизни Форреста. Напомню, что и дом Гампов создатели фильма решили не уничтожать. Как вечный символ постоянства, очага, где постоянно поддерживается огонь. Маяк, к которому герой постоянно возвращается. Прибежище.

Для сравнения, контраста, в фильме фигурирует дом Дженни, к которому и она возвращается. Один раз. Этот дом связан для нее с детской травмой. Он заброшен, пришел в негодность, в нём никто не поддерживает порядок и тепло, потому что здесь никогда не было семьи, и теперь нет и подавно. И Дженни в бессильной ярости забрасывает его камнями, выбивая оставшиеся стекла. У нее нет проблемы Форреста, ее умственный аппарат в норме, она популярна и привлекательна, но очага, где всегда ждут, у неё нет, и нет семьи, которая окружит заботой и любовью. Таким образом, мать Гампа, ее дом и то, что ей удалось заложить в сына с детства, становятся основным ценностным набором героя. Из противоречивых ценностей и складывается тема фильма. Система персонажей отражает их набор.

Не только фигура матери, но и вся книга наполнена раблезианскими интонациями. Форест грубоват, мужиковат, подпускает матерка, в довольно ранней части книги (ему лет 17) кувыркается в постели с постоялицей в доме матери, соблазненный ею, а не доходя до середины книги уже и от Дженни ему перепадает. Разочарованная в мужчинах, покинутая бойфрендом, Дженни так и заявляет Форресту: «Я хочу, чтобы ты трахнул меня сейчас». Она выкатывает глаза, впечатлённая его размерами, и Форрест описывает их разнообразные кувыркания на диване – и так, и сяк, и еще вот эдак. Чуть позже Дженни бросает Форреста, застукав с девчонками (поклонницами группы, в которой играет Форрест), и хотя ситуация вроде как нечаянная – он вышел на крыльцо во время перерыва в выступлении, фанатки предложили косяк и оседлали обкуренного парня – но киношного целомудренного, обостренно‑чувствительного Гампа‑Хэнкса во всех этих перипетиях крайне сложно себе вообразить. Надо сказать, что и Дженни, несмотря на заявленную вольность ее половой жизни, читается в кино как персонаж намного более трагичный и романтичный.

Скабрезно‑комичный эпизод в фильме связан как раз с матерью Гампа – на что ей приходится пойти, чтобы сына приняли в школу. Но этому эпизоду не удается разрушить образ мамы; он лишь отмечает для нас, что она не святая – возможно, тем самым и возводя ее на самом деле в ранг святых.

Позже Форрест и Дженни воссоединяются в Индианаполисе, и их отношения продолжаются какое‑то время, пока Дженни снова не разочаровывается и снова не уезжает от Форреста. Здесь она и забеременела его сыном. Он узнает об этом в конце книги, когда случайно встретит Дженни, нынче замужем.

Что получается? Да, в обеих версиях Форрест всю жизнь любит Дженни, но в книге их отношения выстраиваются как у многих «нормальных» людей. Ухаживание, отказ, секс, отношения, разлад, у каждого свои романы, возвращение к отношениям, разлад, дружеская встреча. Что происходит в фильме? Секс у героев оттянут почти до самого конца фильма, и это придаёт ему ценность, весомость. Он объясняется заслуженным доверием, он становится кумулятивным результатом всех их ссор, перемирий, задушевных разговоров, неожиданных встреч и расставаний.

Любовная сцена происходит в момент, заряженный другим остро эмоциональным событием – смерть матери Гампа – и поэтому имеет синергетический эффект, превращая весь этот кусок фильма в кульминационный (следующий пик – сцена встречи с сыном, уже вне скобок рассказа Гампа на скамейке автобусной остановки). За счет близости двух событий, эмоция любовной сцены усиливается, а настроение ее – сладостное с горчинкой. Происходит эта сцена не где‑нибудь, а в том самом родительском доме Форреста, который символизирует его семейный ценностный оплот, его прибежище в бурном и непонятном мире.

Еще одно важное отличие. В книге у Форреста довольно много талантов. Во‑первых, он огромного роста, мощный человек‑гора. Именно из‑за этого его берут в американский футбол. Никто ему не помеха, в драке он легко может постоять за себя, и, в отличие от персонажа Тома Хэнкса, такие поступки, как спасение своего взвода при обстреле во Вьетнаме, даются ему легко, по крайней мере, физически. Во‑вторых, ненадолго попадая в колледж, Гамп открывает в себе неожиданную способность удивительно легко решать задачи из высшей математики. В‑третьих, он начинает дивно играть на губной гармошке, из‑за чего и попадает в музыкальную группу друзей Дженни и становится довольно популярным. Шахматы. Пинг‑понг…

Сценарий максимально фокусируется на одном таланте. Форрест очень быстро бегает. По ассоциации – вообще быстро двигается, когда надо (что позволяет включить сюжет с пинг‑понгом). И этот талант позволяет сконцентрировать фильм, отсечь ряд ненужных сюжетов из романа. Он превращается в мотив. Да, Run, Forrest, run – это именно киношное изобретение.

Форрест становится более ранимым, уязвимым. Если он и ввязывается в драку и надирает кому‑то задницу – этот кто‑то всегда является обидчиком Дженни. Он бежит пол‑фильма. Он бежит от хулиганов (книжный Форрест даёт им тумаков), он бежит на футбольном поле, по инерции убегая далеко за его пределы (слишком хорошо бежит: источник юмора), он бежит по джунглям Вьетнама, он бежит домой, узнав о болезни матери, он бежит через всю Америку в философском эпизоде, через который проживает свою потерю. И этот его талант – не врожденный. В фильме он приобретается через преодоление слабости, через необходимость улепётывать от более сильного противника. Сковывающие ортопедические скобы на ногах – очень верный визуальный символ ограничений героя. Он даёт возможность наглядного сюжета с преодолением, потому что основная проблема Форреста а) неразрешима, и б) плохо визуализируется.

При адаптации книжного текста для киноэкрана, мы сталкиваемся в первую очередь с необходимостью существенных сокращений, и тут встаёт сложнейший вопрос: а по какому принципу??? Такая корректировка персонажа отсекает справедливым лезвием Оккама целые куски романа (многие из которых еще и из‑за своей гротескности не попадают в тональность, заданную создателями фильма). Эпизод в абсурдном балаганном мире реслинга, где в роли борца по имени «Дурачок», в подгузниках и шутовской шапке, Форрест сражается с противником по имени «Какашка» (!). Большой кусок, в котором из‑за своего математического дара Форрест отправляется в космос (!) с астронавтшей и орангутангом (обезьяна далее часто сопровождает его), терпит крушение и оказывается среди каннибалов Новой Гвинеи. И т. д. Можете представить себе, что это было бы за кино.

Но теперь, когда все эти лишние приключения остались вне сюжета, необходимо восполнить их чем‑то, чтобы сохранить дух книги: Форрест как свидетель и незримый (более незримый в фильме, чем в книге), но влиятельный участник целого ряда ключевых событий американской истории. Так в фильме появляются (проходные и не очень) эпизоды: с Элвисом и Джоном Ленноном, роль Форреста в уотергейтском скандале, сюжет прошит пунктиром убитых и раненых политических деятелей. Форрест попадает на экран телевизора, оказавшись тем человеком, который поднял оброненный учебник первой афро‑американской студентки в белом университете (в книге Форрест несколько раз – без злого умысла, я полагаю – использует слово «ниггер», его взгляды на расовые разногласия не рассматриваются, а Бабба – белый). И, конечно, его «бессмысленный» («просто бегу») марафон по стране, резонирующий с потерей ценностных ориентиров у его последователей, американцев поздних 70‑х – ранних 80‑х.

В чём‑то, наоборот, роль Форреста преуменьшена. Например, в книге, в ответ на вопрос, что он думает о войне, Форрест говорит без обиняков первое, что приходит в голову: «Полное дерьмо». Происходит это в турне по вузам, где Форрест, как герой войны во Вьетнаме, помогает армии агитировать рекрутов. В Вашингтоне, на антивоенном митинге, Форрест швыряет свою медаль, отказываясь от нее, попадает в голову федеральному агенту и вырубает его, попадая под арест. Сравните со сценой из фильма, где ему выпадает роль вещать на военную тему: ровно в этом месте кто‑то вырубает микрофоны, и речь Форреста остаётся загадкой для нас. Зато именно в этой сцене именно это выступление становится причиной его очередной встречи с Дженни, на глазах у десятков тысяч людей. И Дженни он отдаёт свою медаль на прощание. Характер изменений довольно очевиден, да?

При переложении книги на киноэкран, некоторые главные тактики можно свести к «причесыванию» и «прихорашиванию» сюжета и персонажей, сглаживанию острых и нелицеприятных углов, упрощению и облагораживанию – всё то, в чем принято обвинять продюсеров, на прокрустовом ложе коммерческой машины превращающих смелый и яркий материал в однородную глянцевую жвачку. В самих тактиках нет ничего плохого. То привлекательное, что оценили в романе пусть даже миллион читателей, для продюсера является основанием для экранизации: книга на слуху. Теперь необходимо создать новое произведение, предназначенное для сотен миллионов.

Талант в том, чтобы угадать грань, и не отшлифовать всё до пустой, выхолощенной, поверхностной формы, в которой не за что зацепиться. Верность первоисточнику может оказаться губительной для фильма. В итоге общее настроение фильма оказалось более благостным и поэтичным, но в событийном ряду стало больше трагичного, чем в книге, где ни Дженни, ни миссис Гамп не умирают. Максимум эмоции, но не в одной тональности: усиление грустного, усиление светлого и возвышенного, расстановка этих событий в правильных местах сюжета.

\* \* \*

Почему запрятано высказывание Форреста о войне? У киношного Форреста нет политической позиции. Набор его характеристик и эмоциональная композиция очень точно составлены. Здесь мы подходим, пожалуй, к самому главному: как работает такой незаурядный герой, как Форрест, в контексте зрительских идентификаций.

Когда героем является человек с отклонениями, чаще всего авторам приходится немного обманывать зрителя. Если делать Декстера достоверным психопатом, зритель не поймет его, идентифицироваться не будет, а будет смотреть из‑за стекла как на феномен, и непонятно, когда перестанет. Чем меньше идентификационных механизмов, тем больше эффект «зверинца», что часто имеет место быть в интеллектуальном авторском кино. Так и Форрест. По сути, в чем‑то его персонаж приравнивается к архетипу простака вместо того, чтобы придерживаться достоверного умственно отсталого, а простака мы готовы принимать. Идиотизм Гампа сводится к тому, что у него отсечены заморочки. Если он любит девушку, он любит ее навсегда, несмотря ни на что. Если ее обидели, в нем вскипает гнев, и он накажет обидчика.

Другие аспекты, когда Форрест явно и разительно неполноценен по сравнению с нами, компенсируются тем, что оборачиваются нечаянной мудростью. Когда, по своей «глупости», Форрест не понимает, с кем и зачем воюет его отряд, то ненароком ставит вопрос о бессмысленности и абсурде этой войны, или войны вообще. Когда наступает в дерьмо и, пожимая плечами, простодушно бежит дальше, это становится уроком и рекламным слоганом для «прихожанина». Когда он нелепо «спасает» Дженни от любовника в машине, то на самом деле пытается оберечь ее от легкомысленных, плотских связей (как бы наивно это не звучало, но в итоге Дженни погибает от заболевания, передаваемого половым путем).

Все нужные ценности заложены в Форресте с детства, и не претерпели изменений под внешним влиянием (не политизировались, можно сказать, в век острых политических расколов). Его линия – не линия глубоких внутренних изменений, а линия столкновения его убеждений, его индивидуальности, с непринятием (и непонятностью) внешней среды. Он – единственный нормальный человек в безумном мире, и в этом мире ему предстоит выжить и завоевать место под солнцем.

Казалось бы, здесь не работает главная связка элементов (по теории Джона Труби), определяющая драматургический путь героя: потребность, желание, откровение. Желание связано с целью героя. Потребность – это внутреннее; то, чему герой должен научиться на своем пути, чтобы перестать вредить себе и/или окружающим. Желание и потребность нередко противоположны, и в любом случае – не идентичны. Сюжетное приключение, в которое приводят героя его желания, становится тем испытанием, в котором он эту потребность разрешает (или терпит крах). Точки преобразования героя (небольшие откровения) ближе к концу подводят к кульминации в финальном откровении – где герой понимает что‑то новое о себе, об устройстве мира и своем месте в нём, и делает выбор, закрепляющий его новое знание. Откровение героя вполне может происходить и при негативной концовке.

В фильме Земекиса эта связка одновременно усложнена – и упрощена. Во‑первых, внятные и традиционно построенные арки смещены на его союзников‑оппонентов (Дженни, лейтенант Дэн), которые берут на себя внушительную часть драматургического веса истории. Оба приходят к принятию Форреста и тех ценностей, которые он неосознанно несёт. Во‑вторых, и у Форреста есть потребность. Она неочевидная (и неочевидная или неосознанная потребность – на мой взгляд, инструмент высшей сценаристики), и заложена в нём тоже матерью. Буквально на седьмой минуте фильма она обращается к маленькому Форресту: пусть никто никогда не говорит тебе, что они лучше. Потребность Форреста: доказать, что он равноправный член общества, что он не хуже.

Проблема в том, что Форрест не может меняться. Он – не рефлексирующий персонаж. Его ценностный набор статичен. Мало того, ценностный набор дурака верен. Это окружающий мир вывернут наизнанку. Поэтому сюжетная линия Форреста – не столько линия изменений, сколько не так часто используемый вариант арки об усомнившемся герое. Это – герой, отправляющийся в сюжетное путешествие с набором ценностей и убеждений, который в течение середины фильма сталкивается с непринятием, с тем, что его убеждения не работают, не отзываются у других, и не приведут его к желанной цели. Но к концу фильма он получает подтверждение – в это стоит верить, и так стоит жить – и вновь обретает веру. (В этом контексте смерть матери становится особенным испытанием для героя. Умер не только ближайший человек, но и ценностный ориентир Форреста. Именно эту точку можно назвать дном сюжета.)

В случае Форреста формулировка «усомнившийся герой» не совсем точна, поскольку по своей природе Форрест не вполне способен на рефлексию, и вслух сомнения в своих ценностях не озвучивает. Но в событийном ряду он проходит именно по этой арке. И правда, весь фильм Форрест сталкивается с издевками, с отторжением, с собственной инаковостью. Но основные его трудности связаны с линиями его желаний: любовь и дружба. Не будучи как все, он хочет того же, что и другие. Его неполноценность мешает Дженни воспринимать его как любовный интерес, но к финалу Форрест обретает жену и сына. Возможно, потому что и Дженни принимает свою неполноценность (через её болезнь, через спад в американском обществе тех движений, которые олицетворяли ее идеалы).

Форрест пытается дружить, но война отнимает у него одного друга (Баббу), второй отвергает Форреста (лейтенант Дэн), но в итоге смиряется и со своим дефектом, и завязывает крепкую дружбу с Гампом.

Таким образом, персонажами, принимающими Гампа, становятся люди, тоже превратившиеся в забракованных членов общества. Но не значит ли это, что каждый человек в чем‑то неполноценен, не хуже и не лучше других? Или, по крайней мере, в любой момент жизни может стать или почувствовать себя таковым? Уязвимым? Неидеальным? Не это ли называется взрослеть?

Совсем второстепенные и проходные желания Форреста связаны с работой, бизнесом. Но поскольку для Гампа материальные ценности не так важны (в креветочный бизнес он идет ради памяти Баббы), и драматургической ценности здесь мало, фильм проскакивает их на удобной формуле «дуракам везет». Нестандартный (неумелый?) подход Гампа помогает ему добиться быстрого успеха. Немаловажно: еще ему помогает в этом обретенный друг, лейтенант Дэн.

Такое определение желаний и потребностей Форреста тоже способствует зрительской идентификации. Обрести любовь, найти друзей, стать равноценным членом общества, не изменяя своей индивидуальности – разве не этого мы все хотим? Несмотря на то, что между нами и Форрестом не стоит знак равенства, нас сближают общие стремления.

Выход фильма на экраны и его успех повлекли за собой серию дебатов в прессе относительно его политического посыла. Фильм обвиняли в консерватизме и демонизации либерального движения, негативные черты Форреста в романе переданы в фильме Дженни, хиппи и бунтарке, и так далее. На самом деле всё сложнее (ценностный набор героя, повторюсь, должен быть очень точно определен), иначе он не показывал бы голый зад президенту, не подавал учебник афро‑американской студентке, не ставил под вопрос смысл войны в своей самобытной манере, а Баббу можно было бы вполне оставлять белым персонажем.

Для начала можно признать, что каждому сильному общественному движению присущи свои перегибы, свои трагические изъяны. Бунт против господства элиты, милитаризма, перехлестов капитализма обернулся бунтом против родных, против привязанностей, нигилизмом, отрицанием общества в целом, и, как результат, ценностной дезориентацией и отчуждением. Очень пронзительно написал об этом явлении Филип Рот в романе «Американская пастораль» (Пулитцеровская премия).

Ценности Форреста – ценности вечные. На них обычно паразитируют реакционеры, и поэтому их так легко спутать. Он простодушно идёт воевать, потому что его отправили во Вьетнам, но совсем не понимает, что он там делает. Зато он очень хорошо понимает необходимость спасать своих товарищей по взводу. Он не преследует американскую мечту материального благополучия, хотя непринужденно и неосознанно раздает другим советы, позволяющие разбогатеть. Он примчится по первому зову матери, друга, любимой девушки. Его уверенность в том, что ад и рай существуют, не мешает ему видеть в людях людей, а не клеймить их ярлыком грешников.

\* \* \*

В статье разбора «Интерстеллар» я уже писал вкратце о мифической структуре, по мотивам теории Труби. Повторюсь и здесь, поскольку это очень мощный и очень непростой инструмент. Возможно, вы не сразу поймете, при чём здесь «Форрест Гамп», но я обещаю, это – не начало отдельной статьи, и связь есть.

Джон Труби включает миф в список жанровых форм, и, хотя большинство элементов мифа в той или иной степени и форме перешли в драматургию почти любого кино, у мифа осталось еще достаточно характерных признаков, которые позволяют ему оставаться отдельной категорией. Надо отметить, что вы не найдете фильма, в котором миф является единственным жанром; он всегда переплетен с другими: еще одна причина, по которой мифом непросто пользоваться и непросто определять его наличие в фильме.

Во‑первых, миф тяготеет к масштабности – размаху чувств, размаху расстояний, объему битв, ставок и концепций. Картина мифа рисуется, что называется, широкими мазками. Именно поэтому любители приземленного, «жизненного» кино, в частности драмы, зачастую не находят в мифических картинах удовлетворения. У этой зрительской категории есть потребность в деталях, в сложных и тщательно прорисованных персонажах, в проблематичных человеческих отношениях, в узнавании скорее, нежели в удивлении и полете фантазии.

Фильмы о супергероях фактически автоматом являются мифами. Это – наиболее буквальное проявление мифа. Богоподобные люди с богоподобными способностями и богоподобной ответственностью перенесены из древних мифов в сегодняшний мир. Также, чаще всего здесь присутствует еще один важный драматургический элемент: некий конфликт, или по крайней мере напряжение между божественным и человеческим в герое. Бэтмен Майкла Китона – непобедимый защитник города от преступности, но, завязывая отношения с Ким Бейсингер, он страдает неуверенностью. Бэтмен Вэла Килмера сомневается, сможет ли Николь Кидман любить Брюса Уэйна таким, какой он есть, а не за то, что он – супергерой. Вообще все Бэтмены травмированы гибелью родителей, и, собственно, выросли в то, во что выросли, из этой человеческой драмы. Человека‑Паука разрывает дилемма – любить и быть любимым, или отказаться от любви во имя возложенной на него миссии. И так далее.

В «жизненном» кино запрос зрителя: расскажите мне про меня и реальных людей, которых я вижу на улице. В жанровом, и особенно мифическом кино запрос зрителя: расскажите мне о потенциале меня, который я могу никогда не реализовать в действительности. Здесь больше опоры на архетипность персонажей. Глубокие страдания и психологические дилеммы, присущие фестивальной драме, здесь не всегда уместны, иначе они рискуют принизить героев. Возможно, именно такая попытка породила любопытный, но странный фильм «Хранители», 2009. Есть и более удачные примеры: такие, как «Железный человек 3», но заметим, что панические атаки и нервный срыв Тони Старка решены здесь с жанровой легкостью и юмором. Если бы он впал в депрессию, ходил под себя и в кризисной точке в соплях молил антагониста о пощаде… ну, вы понимаете.

Я ни в коем случае не хочу сказать, что мифических героев нельзя или не нужно наделять человеческими чертами, а мифические сюжетные повороты – драмой. Драма, на мой взгляд – жанр, который, как миф, распространился на все остальные. Моё определение драмы: как человек проживает серьезные, драматические события, и на какие поступки (реакция) идёт в результате этих событий. В этом смысле драма равно драматургия. И в той или иной степени драма присутствует во всех жанрах.

Второй главный элемент мифа: путешествие. Путешествие как скелет сюжета. Путешествие как инструмент изменения героя. Путешествие буквальное, соответствующее внутреннему пути героя. И в этом путешествии герой несколько раз встречается с ярко выраженными мирами и/или персонажами, которые так или иначе выражают грани проблематики сюжета (тема) и являют собой самостоятельные, полноценные главы/акты фильма, с цельным, можно сказать, притчевым взаимодействием героя с оппонентами. В каждом случае это – отдельное небольшое приключение, которое повлияло на персонажей определенным образом. Уже начинается сходство с любым другим сюжетом, но здесь важно, что это приключение завязано на определенную остановку в путешествии, уникальный мир/антураж этой остановки, или встречных персонажей и их мир, их особенности.

Falling DownRoad movie (или «дорожное кино») приближено к этой мифической форме, но одно не автоматически равно другое. Например, в таких фильмах‑путешествиях, как «Волшебник страны Оз», «С меня хватит», «Трасса 60» и «В пути» Сэма Мендеса, мифическая структура ярко выражена, а в таких, как «Тельма и Луиза», «Успеть до полуночи», «Путешествие» Майкла Уинтерботтома, дорожный хоррор «Тупик» (2003) и даже «Небраска» или «На обочине» Пейна – не особо или вовсе нет. В некоторых из этих примеров основным и единственным «встречным» оппонентом является попутчик, что превращает фильм в бадди‑муви. Именно этот жанр становится структурирующим.

Основная слабость такой структуры – ее эпизодичность, фрагментированность. Потенциальная слабость, насколько я понимаю, любого приключенческого фильма со сменой географических локаций. Соглашаясь на такой потенциально утомительный калейдоскоп обстановок и миров, зритель требует, чтобы ему заранее рассказали, чего ради. Четко сформулированная конечная цель путешествия помогает скрепить сюжет ожиданием зрителя. «Куда едем и зачем» становится ключевым вопросом.

Третий важный элемент – эволюция героев. Мощная, поэтапная эволюция, возможно, со связкой роста героя и судьбы страны, планеты, цивилизации, галактики: его уникальность, избранность, миссия. И этот элемент тоже легко спутать с нормальным драматургическим изменением героя в киносюжете. Но если вы вспомните размах и ставки, с которыми связан духовный рост Нео, Люка Скайуокера, Бессоновской Люси или Джейка Салли в «Аватаре»; уникальность миссии, возложенной на Купера («Интерстеллар»), Теодора Фарона («Дитя человеческое») и Фродо; практически любые истории становления супергероев, а также такие сюжеты в кино, как превращение Гэндальфа из Серого в Белого, – всё становится несколько понятнее.

Важно: вы не всегда найдете все элементы мифа в одной и той же истории.

Также, есть интересные варианты сочетания мифа с другими жанрами (запаситесь терпением, мы уже подбираемся обратно к Форресту). Например, драма‑миф может превращать буквальное путешествие в путешествие по жизни человека. Тогда речь идет о какой‑то более приземленной истории, биографической истории – но в рамках одной жизни ее события предельно важны для ее героя. Ставки не глобальны, и в то же время каждый поворот, каждый личный кризис или триумф для нас важнее войны миров и судеб вселенной. В этом смысле значимость событий фильма предельно подчеркнута. Мирами или главами сюжета могут становиться ключевые вехи человеческого существования: обстоятельства рождения, инициация во взрослую жизнь, первая любовь, брак, самореализация, и пр. Это и становится неким заземленным, драматическим вариантом эволюции героя: обыгрывание вечных, архетипических этапов, ритуалов бытия. Эти же этапы играют роль остановок на пути и встречных оппонентов.

Биографические фильмы страдают от той же слабости, что и мифическая структура. Часто они превращаются в пространное жизнеописание, небезынтересное, но без внятной идеи. В жизни человека крайне сложно обнаружить единое желание/цель, единую потребность, связующую тему. Ярким примером драмы‑мифа служит «Миллионер из трущоб». Каждый ответ на вопрос в викторине так или иначе привязан к этапу в жизни героя, и на допросе, пытаясь доказать, что выигрыш не подстроен, Джамал должен убедительно объяснить, откуда знает ответы. Натянутая предпосылка, если подойти придирчиво, но свою функцию она прекрасно выполняет.

Еще один замечательный пример – разумеется, «Форрест Гамп». Особенная придумка создателей сюжета: путешествие протекает не только по вехам жизни человека (преодоление болезни; взросление; любовь – первая, она же и единственная, тоже очень мифическая концепция; потеря родителя; появление ребенка; брак…), но и по вехам американской истории (мир вьетнамской войны, мир оппозиционеров, мир разочарованной Америки, масса других известных событий и фигур, которые пусть и не являют собой целостные, влиятельные столкновения с героем, но помогают придать истории размах и эпичность).

Это – путешествие маленького человека и огромного государства одновременно, бок о бок, сквозь время, сквозь исторические шторма и кризисы, из которых складывается будущее. Форрест – собирательный американец, «everyman», он – сумма обычных людей с их дефектами и недостатками, и в сумме они составляют один монументальный мифический архетип. Через присутствие Форреста на гребне исторической волны, всегда в гуще событий, но как бы не имея на них очевидного влияния; через реализацию героем своей непростой потребности – стать равноправным членом общества; через упрямую любовь к одной женщине всю свою жизнь – «обыкновенное» принимает форму уникального. Форрест перерастает в символ.

Конечно, сложно скрепить такой эпический сюжет, без единого для всех событий желания, и с такой неочевидной потребностью. Для этого здесь жанр любовной истории. Дженни выражает главное желание героя, связанное с его более широко сформулированной потребностью. Зримо или незримо, она присутствует на всем протяжении. Она присутствует и во время битвы во Вьетнаме, потому что именно Дженни сказала Форресту на прощание: «Обещай мне: если попадешь в беду – не будь героем, а убегай, беги прочь!» Позже, четко прорисовав для зрителя важность их связи, неслучайность их случайных встреч, фильм позволяет себе параллелить их жизни, даже когда они находятся в разных местах (Дженни уезжает с попуткой в Сан‑Франциско, Дженни нюхает кокаин и почти бросается с балкона). Форрест думает о Дженни, называет своё судно «Дженни», всю свою историю он рассказывает, ожидая автобуса, который отвезет его к ней. Их любовная сцена и появление маленького Гампа соответствуют кульминации истории. Слово «Дженни» используется в сценарии почти четыреста раз. (Для сравнения: «мама» и «миссис Гамп» в сумме фигурируют в тексте около 130 раз.) С момента появления Дженни в сюжете, не более восьми страниц сценария кряду обходятся без её упоминания.

\* \* \*

Анализ в одной статье вряд ли способен передать мастерство написания знакового фильма, и я не буду утверждать, что в точности понимаю, чем руководствовались и как создавали фильм его авторы. Конечный результат проекта – это всегда череда множества решений, от структуры до каждый сцены, каждой строчки диалога, и решения эти отталкиваются от всё тех же базовых вопросов. Как точно определить тему? Может ли поступить так мой герой? Играет ли эта сцена на сюжет? Как сделать ее яркой и удивительной? Как персонажам совершить неожиданное, оставаясь собой? Ставки. Мотивация. Психологическое состояние. Конфликт. Эмоциональные перепады. Где делать ставки на масштаб (мифическое), а где – на чувства (человеческое)? Где выпятить смысл на передний план, а где подзапрятать? Какой эпизод проскочить, а в какой погрузиться? Какие преимущества и недостатки у всякого добавленного элемента, и как он влияет на остальные?

Напоследок – вот как я вижу структуру этого фильма в кратком изложении его основных событий. Обратите внимание на общую динамику эмоционального графика фильма и на то, как перемежаются внутри актов «плюсовые» и «минусовые» по эмоции события. Я не упоминаю массу конкретных небольших сцен, но они тоже помогают поддерживать постоянный «контрастный душ» сюжета.

Акт I. В основном счастливое, беспечное детство, потерянный рай. Не без своих проблем, но в целом с динамикой преодоления, график стремится кверху. Форрест избавляется от скоб и хулиганов, Форрест встречает девочку «красивее, чем что‑либо на свете», он становится успешным спортсменом и благодаря этому попадает в колледж. Здесь заявляются его потребность, его основное желание, его ментор; заявляется проблема Дженни.

Акт II. Начинается прогрессия усложнений. Переход во взрослую жизнь, за пределами материнского дома, иной спрос, иные ответственности, мир политизируется, становится сложнее и непонятнее. Дженни отдаляется от Форреста: она выросла, у нее своя жизнь, ухажеры, а Форрест ничего в этом не понимает, он остался ребенком, он мешает ей, ему пора перестать за ней бегать. Даже трогательная сцена, где в общаге женского колледжа она почти соблазняет его, – одновременно об их близости и почти родстве, но и о невозможности для Форреста роли ее любовника. (Сцена эта гениальна потому, что, являясь по сути сценой об отвержении, в то же время рассказывает о том, как Форрест в общем‑то потерял девственность с Дженни!) Всё это – предвестники эскалации.

Армия. Форрест обретает друга. Встреча с Дженни. Расставание с Дженни не неважной ноте, она злится на него. Война. Форрест теряет друга. Длительный конфликт с лейтенантом Дэном. Встреча с Дженни. Дженни подхвачена волной политических убеждений. Она остается с оппозиционным лидером, который ее поколачивает. Расставание с Дженни на светлой ноте («Почему ты так добр ко мне?»). Дэн заводит с Форрестом крепкую дружбу. У Дженни – наркотики, депрессия, безысходность. У Форреста – успешный креветочный бизнес. Большая часть проблем осталась позади. Даже Дженни в сцене на балконе отступает от края.

Болезнь и смерть матери: кризис сюжета, его дно. Одиночество.

(Кстати, в линиях Дэна и Дженни – свои кризисы. Дно Дженни – сцена на балконе. Дно Дэна – Новый год. Заметьте, все смещены ближе к концу второго акта. В линии Форреста они исполняют функцию второстепенных эмоциональных перепадов.)

Акт III. Визит Дженни. Любовная сцена. Дженни уезжает. Форрест запутался, потерян. Отправляется в медитативный забег, квест поиска себя. Успокоение.

Откровение Форреста: у него есть сын, нормальный, умный мальчик. Откровение Дженни: Форрест и теперь готов взять ее в жены. Откровение Дженни: Форрест любил ее всю жизнь («Жаль, что меня не было там, с тобой» – «Ты была»). Откровение для обоих: «Я люблю тебя, Форрест».

Послесловие. Смерть Дженни. Начало новой жизни у маленького Форреста – да и у большого.

Гамп всегда любил Дженни, и всегда будет ее любить, только теперь он знает, что это взаимно. Он – отец и муж. У него есть семья. У него есть друг. Он потерял мать, но теперь ему самому есть о ком позаботиться. Он сумеет стать наставником для нового человечка в старом добром родительском доме.

## Идеальный сценарист

**Александр Молчанов, сценарист, драматург. Сайт – kinshik.ru**

Наверное, каждый сценарист мечтает стать идеальным. И наверное, каждый продюсер и режиссер хотел бы найти идеального сценариста. Но вот незадача – не получается ни у тех, ни у других. Почему так? Да потому, что хочется им одного, нужно им второе, а ищут они третье. А получают всегда четвертое.

Итак, чего хочется сценаристу от его работы? Наверное, прежде всего – свободы. Свободы творчества, финансовой свободы, свободы передвижения по миру, свободного графика работы. Работа сценариста этого дать не может ни при каких обстоятельствах. Свобода сценариста всегда ограничена – форматом, техническим заданием, вкусом режиссера и продюсера, дедлайнами и так далее. Нужна же сценаристу, как правило, стабильность и предсказуемость – заказчик, который обеспечит его потоком достойных заказов. А ищет он всегда того, кто потрафит его самолюбию. «Вы гений, мы вас очень ценим» – говорят сценаристу на первой встрече и затем делают с ним все, что хотят. Находят же они заказчиков, которые не ценят ни их самих, ни их работу и не могут обеспечить их заказами.

Продюсеры, особенно если верить их интервью, ждут от сценаристов новых идей и творческой индивидуальности. Хотят – стабильности и предсказуемости. Ищут всегда – людей, у которых уже есть успешные проекты, в надежде, что чудо повторится еще раз, а получают – нестабильных исполнителей, которые не способны выполнить элементарное ТЗ, постоянно срывают дедлайны и нетерпимы к любой критике.

Как видим, главная проблема во взаимоотношения сценариста и продюсера – это отсутствие внятной коммуникации между заказчиком и исполнителем. Результат – продюсеры хором поют, что у нас нет сценаристов, а сценаристы – что у нас нет продюсеров.

Кто в этой ситуации виноват? Конечно, продюсеры! Тьфу, не повернулась рука написать так, как запланировал, взяла свое черная сценарная сущность.

Давайте еще раз попробую. Кто в этой ситуации виноват? Конечно, сценаристы.

Бедные творцы никак не могут осознать свое настоящее место в индустрии. Да, они все это придумывают. Да. Они создают миры. Да, они работают больше всех. И почему‑то зарабатывают меньше всех. Актер‑звезда за одни съемочный день может получить столько же, сколько сценарист за весь проект. Почему‑то сценарист никогда не имеет права голоса по творческим вопросам в проекте, который сам же придумал. Наверное, у каждого сценариста есть в столе написанный сценарий о сценаристе, над которым бесконечно измываются продюсеры. Биография любого сценариста – это череда испытаний его честолюбия и унижений его человеческого достоинства.

Дело в том, что сценарист в кино или на телевидении, в отличие от писателя или драматурга, не является самостоятельной творческой единицей. Он очень редко принимает решения, важные для проекта. В этом смысле любой, даже самый захудалый режиссер или продюсер имеет на проекте больше прав, чем самый маститый и талантливый сценарист. И эта ситуация вряд ли изменится, пока за конечный режиссер полную ответственность несут продюсер и режиссер. Другое дело, что они иной раз пытаются эту ответственность с себя переложить на того же сценариста. Сами испоганят отличный сценарий – а потом у них «сценарист виноват».

Итак, что же делать сценаристу? Прежде всего – если у него есть яйца – не складывать их в одну корзину. Для тщеславия, самореализации и обкатки новых идей и техник сценарист обязательно должен иметь какой‑то второй фронт – театр, книги, преподавание. Какую‑то область творческой деятельности, где он царь и бог. Тонино Гуэрра говорил, что, когда заказчик приходит к сценаристу, он просто нанимает его на работу. Но когда он приходит к поэту, он просит об одолжении.

Какое же главное свойство должно быть у сценариста? Писательский талант? Структурное мышление? Широкий кругозор. Не то, не то. Главное, что должно быть у сценариста – это нечеловеческая, сверхъестественная чуткость. Он должен уметь не просто слушать заказчика. Он должен уметь слышать то, что заказчику никак не получается выразить. Это не просто эмпатия, даже не чтение мыслей, это чтение мыслей, которые могли бы у заказчика быть. Высказывание не просто невысказанного, но, возможно, даже еще не почувствованного.

Итак, я утверждаю, что идеальный сценарист – это сценарист, который способен не просто услышать заказчика, который говорит, что ему нужно, почувствовать, что заказчик хочет и понять, что ему на самом деле нужно. И дать ему то, что ему нужно, упаковав это так, чтобы это выглядело как то, что он на самом деле хочет. А то, что заказчик говорит – пропустить мимо ушей.

Пожалуй, за всю историю кино был лишь один идеальный сценарист, который вполне обладал этим свойством. Это, конечно, Тонино Гуэрра. Это был идеальный слушатель. Если вы не видели фильм «Время путешествия» – посмотрите. Это документальный фильм о том, как Гуэрра вместе с Тарковским путешествовали по Италии, выбирая натуру для фильма «Ностальгия». Самое интересное в этом кино – не виды Италии, а трудный, мучительный диалог между сценаристом и режиссером, диалог, который ведется ради одной‑единственной фразы, которая и запускает весь сценарий – «Надоели ваши красоты, сил нет». Именно эту фразу и ждет от Тарковского Гуэрра. Ждет терпеливо, как рыбак с удочкой. И едва услышав – подсекает и вытаскивает рыбу из воды.

Мы не знаем, как Гуэрра работал с Фелини, Антониони и Ангелопулосом. Но видимо, так же – изучал, прислушивался, присматривался. И вытаскивал из своего соавтора то, что не видел в себе сам соавтор. Недаром фильмы, которые сняли эти режиссеры по сценариям Гуэрры, несравненно лучше, тоньше и глубже, чем фильмы, которые они сняли по сценариям других сценаристов, а даже и по своим собственным. Потому что Гуэрра умел вытаскивать из них то, что они сами вытащить никак не могли – образы, сцены, реплики… и это были именно образы, спрятанные в глубине их души. Если сравнить «Вечность и один день», «Амаркорд» и «Фотоувеличение» – ничего общего. Ничегошеньки. А написаны все три фильма одной рукой. И в то же время это фильмы трех совершенно разных авторов.

И, если любопытно, почитайте книги самого Гуэрры – при всей их прелести, его собственный образный ряд весьма ограничен. Скажем, чуть ли не в каждом втором тексте встречается съеденная в концлагере бабочка. Слушателю от Бога трудно вести беседу в одиночестве.

Не помню уже, у кого в киношных мемуарах прочитал отзыв про Евгения Габриловича – «старик придумывать не любил, а вот записывал волшебно». На самом деле он не просто записывал волшебно. Он слушал волшебно. И умел услышать не только то, что говорится, но и то, что не говорится. И от этого у режиссеров, которые с ним работали, возникало четкое ощущение, что они придумали все сами, а он только записал.

Вот это и называется идеальный сценарист. Вот этому и нужно учиться сценаристу. Что же касается творческой самореализации, авторского тщеславия и прочих очень важных для самочувствия автора вещей – пишите книги, пьесы и стихи.

Как это делал Тонино Гуэрра. Уж он‑то точно знал, что делает.

## Психологические основы создания характера и арки героя

**Татьяна Салахиева‑Талал, гештальт‑терапевт. Сайт – tobealive.ru**

Содержание статьи:

О связи кино и психологии: нужно ли сценаристу знать психологию

Современные исследования социокультурных феноменов: в какое время с точки зрения психологии и психопатологии мы живем; как развивался зритель со времен Второй мировой войны до сегодняшнего дня; как это отображено в кинематографе

Как построить психологически достоверную, узнаваемую и резонирующую в широкому кругу зрителей арку героя

О связи кино и психологии: нужно ли сценаристу знать психологию

На мой взгляд, перед сценаристом, который собирается писать кино, востребованное у зрителя, стоит две задачи.

Сценаристу необходимо определить основные фигуры фильма – героя, конфликт как основу сюжета, ключевые переживания, концепцию – такую историю, которая будет резонировать у широкого круга зрительской аудитории. Для этого необходимо понимать актуальный социокультурный контекст и те ключевые фигуры нашего времени, которые актуальны для нынешних зрителей.

Важно владеть всеми сценарными инструментами по созданию такой формы истории, которая будет перекликаться с современными архетипами развития сюжета.

Фильм успешен тогда, когда вскрывает глубокий пласт конфликтов и переживаний зрителя и даёт ему определенную форму разворачивая этих переживаний. В этом смысле кино – это одна из форм психотерапии.

Разница в том, что кино может давать какой‑то выход из переживания, а может просто отображать актуальный контекст, отзеркаливать. Т.е. упрощенно, в фильме есть проблематизация, актуальная для зрителя, и есть решение (либо его нет). Без проблематизации не происходит узнавания, идентификации, эмоционального вовлечения зрителя в фильм. Это – обязательный этап.

Каждому историческому периоду соответствует определенное психическое расстройство этого времени, неразрывно связанное с культурными тенденциями этого периода. В этом случае отношения между психотерапией и обществом оказываются неразрывными. Аналогично неразрывны отношения между кинематографом и обществом, т.к. характер героя акцентуировано выражает социо‑культурный контекст своего времени.

Именно поэтому первая часть лекции посвящена анализу социокультурных феноменов с середины 20 века до наших дней. Я посчитала это важным, т.к. такая логика позволяет идти от зрителя, от того, что волнует его. Зритель хочет в фильме узнавать себя, свои актуальные проблемы, даже неосознаваемые, и проходить путь разворачивания этих конфликтов вместе с героями фильма.

Герой фильма – это концентрированное выражение актуальных проблем своего времени.

При обучении сценаристов мы всегда обязательно говорим про архетипы. На архетипах построены исследования Кемпбэла, которые Воглер концептуализировал в универсальный путь героя.

К сожалению, в России, насколько мне известно, отсутствуют исследования архетипов современного русского зрителя, которые продюсеры могли бы использовать для прогнозирования кассовости фильма. На Западе такие исследования есть, и я готова ими поделиться.

Современные европейские исследования социо‑культурных феноменов.

(в статье использованы исследования по материалам римских семинаров Маргариты Спаньоло Лобб и Джанни Франчесетти, а также исследования, приведенные в книге Дж. Франчесетти «Панические атаки»)

Что происходило с обществом и, соответственно, с кинематографом в годы Второй Мировой Войны?

Когда какое‑либо общество воспринимает неизбежную опасность, например, войны или голода, оно стремится к той форме отношений, в которой предпочтение отдается принадлежности к группе. При этом самореализация отдельного человека отходит на второй план (вначале – выживание, и лишь затем – самореализация). В этом контексте личная свобода каждого приносится в жертву для обеспечения потребности в чувстве защищенности.

Более того, человек начинает испытывать чувство вины при каждой попытке самоидентификации и дифференциации. Т.е. обществом правит идея о пользе единения для защиты от опасности, грозящей всем. К этому же добавляется потребность в авторитетах, в повиновении главному, тому, кто воспринимается как наиболее компетентный в деле спасения группы.

В обществе в этот момент возникает потребность в армии. Она создается из тех, кто для выживания группы приносит в жертву собственную уникальность. И если мы говорим о фильме, то героем, которого жаждет зритель в этот момент, является героическая личность, приносящая себя в жертву для общего блага. Мистика героизма всегда тесно связана с контекстом опасности. А антагонист, чтобы его ненавидел зритель этого общества, должен обладать противоположными чертами: трусость, а еще хуже – измена. Психические расстройства, выражающие симптом того времени, были связаны со страхом выхода из принадлежности и принятием ответственности за собственную уникальность (истерические неврозы, фобии, ОКР, ипохондрия и т.п.). Кинематограф того времени также отзеркаливает героя того времени, который приносит себя в жертву.

В поствоенные годы произошли изменения: как в общественной психологии, так и в кинематографе.

Когда группе больше не нужно выживать, в обществе быстро возникают устремления к персональной самореализации. Интересы человека направлены на собственную личность, с противостоянием и охлаждением ко всему, что касается принадлежности. И тогда человек со злостью, а затем с эйфорией, быстро восстанавливает ту свободу, которую он принес в жертву из‑за потребности в безопасности. «Делай сам» становится моделью познания и самореализации.

50–70‑е годы – это эпоха общества нарциссизма.

И кино того времени ярко отображает эту тенденцию. В этот период зритель хочет видеть героя‑одиночку, нарциссический идеал, который вопреки всем общественным правилам и устоям прокладывает собственный путь, бросает вызов миру. Отсюда всплеск популярности вестерна. В 50–70‑е общество испытывает потребность в становлении индивидуальности, отделенности от авторитетов, родителей, власти и т. д. Если мы говорим о драматургии, то это классический путь героя: Джеймс Бонд, отход Золотого века Голливуда к инди‑стилю о бунтарях, герои‑одиночки Бонни и Клайд, т. д. В то время основной была потребность сказать нет всем правилам, это эпоха бунта. И отношения были не так важны: на конец 1970‑х статистически приходится бум разводов. Потому что во главе угла стоит личная свобода.

Дети, рожденные и воспитанные на этих ценностях, несут нарциссический вектор в следующую эпоху, где они рожают и воспитывают своих детей. Выясним, что же происходит с людьми, рожденными поколением нарциссического общества. В какое общество попадают они сами, формируя свои психопатологии и свое кино, влияя на становление следующих поколений.

Как мы знаем, 70–90‑е – это время машин, технологий, это экономический бум, техническое общество.

Что же происходит в семьях? Нарциссические родители порождают нарциссические машины, которые могут добиться чего угодно. В этом мире эмоции не важны, эффективность важнее всего. И в таком обществе чувства заблокированы. В этом смысле родители для ребенка – обожествленные профессионалы, не совершающие ошибок. Но при этом между ними нет никаких отношений, нет интимности. Поэтому дети росли и воспитывались самостоятельно. А родители не поддерживали право ребенка на ошибку на этом пути.

И тогда у детей, рожденных в нарциссическую эпоху и у нарциссических родителей, возникает расщепление: с одной стороны, ребенок, вырастая, тоже должен быть богом, чтобы стать ближе к родителю; с другой стороны, себя он воспринимает как некий фейк, пустышку. У него синдром мыльного пузыря: снаружи нарциссический идеал, внутри – переживание собственной никчемности и самозванства.

Это расщепление легло в основу формирования эпохи пограничного общества: взрыв чувств и эмоций, много агрессии, много вопросов, связанных с выражением ярости, гнева.

И если раньше потребностью нарциссической личности было пройти свой личный путь, то потребность пограничного общества – это найти себя в отношениях, где возможна интеграция эмоций. Поэтому вся психотерапия этого времени фокусируется на эмоциях.

Именно в эти годы происходит бум зависимостей – алкоголизма и особенно наркомании. Так происходит потому, что наркотик позволяет почувствовать себя богом. Позволяет вернуться в рай и в то слияние с родителями, которого не хватило людям этой эпохи в детстве, потому что родители были эмоционально недоступны. И кружок наркоманов становится своеобразной группой и семьей, которая принимает тебя вместо родителей. И в фильмах того времени нередко можно встретить героя, чьей характерной чертой является наркотическая зависимость.

В целом, в этот период было много пограничных, психопатологичных фильмов: например, «Таксист» Скорсезе, «Пролетая над гнездом кукушки», «Разговор» Копполы, «Заводной апельсин», «Телесеть» и т. д.

Когда общество так трясет от психопатологий, пограничного расщепления, шквала неуправляемых эмоций, оно снова нуждается в ясных концептуальных моделях.

И в 1980‑е начинается век блокбастеров.

Блокбастер – это симптом, с одной стороны, потребности в ясной концептуальной модели, в понятном разделении на добро и зло, а с другой – пограничного взрыва эмоций. Яркие картинки, громкие звуки, взрыв чувств и красок, эпические схватки, выражение агрессии в масштабных бойнях, вызывающих восторг у зрителя того времени. По сути, это такое выражение проблем пограничного общества.

Дальше начинается наша с вами эпоха – с 1990‑х и по настоящее время. Это уже общество эпохи постмодерна и пост‑постмодерна. Это поколение liquid society – жидкого, текучего общества.

Если мы говорим про сегодняшний день, про современного зрителя и современные фильмы, то сегодня достаточно трудное в психическом плане время.

С одной стороны, в наш век глобализации вы можете получить любую информацию в интернете, можете легко попасть любую точку мира и купить все что угодно. С другой, это время телесной десенсибилизации и отсутствия значимых отношений.

Девайс (смартфон, планшет) стал как будто бы естественным продолжением нашего тела. Телесность человека настолько десенсибилизирована и анестезирована, что мы воспринимаем девайс как естественное продолжение руки.

Сейчас характерно уплощение эмоционального фона: если раньше вы писали романтическое письмо предмету своей страсти, и могли найти поэтические формы выражения эмоций, то сейчас достаточно зайти в мессенджер, WhatsApp, Viber и из готового набора смайлов выбрать тот, который примерно соответствует вашей эмоции.

С одной стороны, нам легко доступен любой человек в любой момент времени. И в то же время с ускорением коммуникации интимные и близкие отношения теряются, становятся все менее доступны людям.

Родители сейчас неспособны к телесному контакту с ребенком, так как сами нечувствительны к своим телесным переживаниям – у них в детском опыте этого тоже нет. Они неспособны к теплым объятиям, тактильности. Когда ребенок растет и сталкивается с большим неизвестным миром, это вызывает много тревоги. Раньше в этот момент он бежал к маме, и мама могла просто обнять его, давала телесный опыт защищенности и безопасности. Теперь же ребенок в момент тревоги идет в Google.

В наше время Google стал суррогатом матери – большим, холодным, безразличным. Он словно говорит: «Не переживай, не чувствуй. Лучше получай информацию – у меня её много».

Такие дети, вырастая, не могут никогда расслабиться до конца, и уровень тревоги так высок, что проще анестезировать свои чувства, притупить свою чувствительность. Одним из самых безобидных результатов такой нечувствительности является прокрастинация – распыление на внешние стимулы среды. Когда мы не заглядываем в себя, чтобы понять, в чем наша искренняя мотивация и потребность, мы просто сливаемся со средой, хватаемся за стимулы, которые нам подкидывают – фэйсбук, сериальчик, звонки кому‑то. И сейчас с проблемами с прокрастинацией ко мне приходит чуть ли не 70–80% клиентов.

А менее безобидным симптом нашего общества стали панические атаки. 90‑е годы породили всплеск панических атак, и это стало большим вызовом для психотерапии нашего времени.

Во многих обществах есть ритуалы инициации, взросления, перехода во взрослый мир. Такие ритуалы хорошо описаны у Кэмпбела и, соответственно, у Воглера.

В современном жидком обществе панические атаки стали своеобразным ритуалом инициации.

Причина выстреливания таких симптомов – раздробленный постмодернисткий фон, в котором невозможно найти опоры, в котором нет принадлежности, а есть высокий уровень неосознаваемой тревоги.

Также сейчас, помимо панических атак, достаточно много депрессий и заболеваний маникально‑депрессивного спектра.

И если раньше психотерапевты работали на становление автономии клиента, и фильмы того времени ясно выражают этот вектор, то теперь, в жидком сообществе, важно поддерживать принадлежность. Это нужда всего нашего общества – возвращение к корням, формирование безопасного фона.

Вы, как сценаристы, можете создавать героя, который просто отзеркаливает существующее сейчас положение вещей, и не находит выхода из этого, а можете давать для зрителя ролевую модель выхода из этой постмодернистской фрагментарности, т.е. укорененять героя в отношения. Этот выбор зависит от ваших ценностей и того смысла, который вы вкладываете в свою профессию.

Ещё одной характеристикой нашего времени является кризис ценностей. Если раньше люди верили в то, что делали, были общественные идеалы и ценности, то теперь в обществе постпостмодерна, ценности разрушены, смыслы потеряны, и человек создает идеальное «селф», образ себя как бога в социальных сетях и медиа. Это такой способ бороться с бесмысленностью, одиночеством и подавленной болью. И параллельно, постпостмодернизм характеризуется скепсисом к мета‑нарративам.

На данный момент существует острая потребность в исследованиях современных социокультурных феноменов на стыке наук – социологии, психологии, культурологии. В сфере кино это позволит разрабатывать новые формы сюжета, которые актуальны для современного зрителя.

Подводя итоги, резюмирую: нарциссическое общество было более интегрированным (несмотря на всё). Оно породило пограничное общество, где главный фокус – расщепление, зависимости и все вытекающие. И последнее, в свою очередь, породило современное текучее, жидкое сообщество. Резюме его главных характеристик:

Телесная и эмоциональная десенсибилизированность на фоне вседоступности и глобализации.

Отсутствие близких отношений при наличии массы внешних контактов.

Неукорененность, не на что опираться, много социальных связей, но человек не прорастает в отношения.

Потеря смысла и ценностей.

Идеальное «Я» – блоггеры, соц. сети, инстраграмы на фоне отрицания своей телесности и чувствительности.

И тогда потребность этого времени – не в проявлении агрессии, а в поиске корней и глубоких отношений, укоренении в отношения.

Способность к агрессии, к взрослению безусловно важна, но она придет позже. Сначала нужно понять кто я есть, затем понять чего я хочу, искать эту потребность и разрушать объект потребности для ассимиляции.

Что же происходит в России?

В России нет и не может быть таких ясных линий демаркации, т.к. после распада СССР все, что поэтапно развивалось в Европе и Америке, и что я описывала выше, хлынуло одним сплошным потоком на постсоветское пространство, и этот водоворот проявляется до сих пор. У нас параллельно развиваются феномены нарциссического, пограничного и текучего общества, и очень нужны исследования социокультурных контекстов современности.

Я могу судить только по своему непосредственному опыту, и ко мне массово приходят как клиенты с нарциссическими страданиями, так и с пограничным опытом, и с неукоренённостью, депрессиями и ПА.

Как построить психологически достоверную, узнаваемую и резонирующую в широкому кругу зрителей арку героя

Так на что же опираться сценаристам, которые пишут истории в наше время для российского зрителя?

С одной стороны, весь предыдущий мой рассказ делает ответ на этот вопрос невозможным. Но с другой, существует ясная модель сверки характера персонажа, которую я опишу ниже. Эта модель позволяет придать психологическую глубину вашему герою и узнаваемую достоверность его пути разрешения внутреннего конфликта, которая будет резонировать у зрителя.

Существует 3 уровня нарушенности психики человека: невротический, пограничный и психотический. И если вы не автор сурового русского артхауза, то ваш герой, точно так же, как и ваш зритель, как и подавляющее большинство окружающих вас людей – это обычный невротик.

Если же вы хотите писать психопатологическое кино, и вам интересен уровень пограничности и психопатии, то я отсылаю вас к замечательным источникам, где вы можете найти ясное описание любой психопатологии, взяв его за основу разработки характера вашего героя.

Есть 2 классификатора болезней: Европейский, использующийся и в России – это МКБ 10, раздел V «Психические расстройства и расстройства поведения». И американский – DSM IV. В них вы можете выбрать любое расстройство на свой изощрённый вкус, и подробно посмотреть характеристики такого героя, особенности его поведения и проявлений.

Я же больше обращусь к мейнстриму и расскажу вам о неврозе: о ядре невроза, как внутреннем конфликте вашего персонажа, и о пятислойной модели невроза, как об инструменте построения арки героя, неосознанно узнаваемой большинством зрителей.

Невроз в нашем обществе неискореним. Прекрасным примером тому служит творчество Вуди Аллена: из фильма в фильм переходит его классический невротический герой.

Фредерик Саломон Перлз, основатель гештальт‑терапии, в свое время описал портрет невротика, и в нем можно узнать любого героя Вуди Аллена и самого себя:

«Современный человек живет на низком уровне жизненной энергии. Хотя в общем он не слишком глубоко страдает, но при этом он столь же мало знает об истинно творческой жизни. Он превратился в тревожащийся автомат. Мир предлагает ему много возможностей для более богатой и счастливой жизни, он же бесцельно бродит, плохо понимая, чего он хочет, и еще хуже – как этого достичь. Он не испытывает возбуждения и пыла, отправляясь в приключение жизни.

Он, по‑видимому, полагает, что время веселья, удовольствия и роста – это детство и юность, и готов отвергнуть саму жизнь, достигнув «зрелости». Он совершает массу движений, но выражение его лица выдает отсутствие какого бы то ни было реального интереса к тому, что он делает. Он либо скучает, сохраняя каменное лицо, либо раздражается. Он, кажется, потерял всю свою спонтанность, потерял способность чувствовать и выражать себя непосредственно и творчески.

Он хорошо рассказывает о своих трудностях, но плохо с ними справляется. Он сводит свою жизнь к словесным и интеллектуальным упражнениям, он топит себя в море слов. Он подменяет саму жизнь психиатрическими и псевдо‑психиатрическими ее объяснениями. Он тратит массу времени, чтобы восстановить прошлое или определить будущее. Его деятельность – выполнение скучных и утомительных обязанностей. Временами он даже не сознает того, что он в данный момент делает.

…

Понимание человеческого поведения ради самого понимания – приятная интеллектуальная игра, приятный (или мучительный) способ убивания времени, но оно может не оказаться полезным для повседневных дел жизни. По‑видимому, многое в невротической неудовлетворенности собой и нашим миром происходит из‑за того, что, проглотив целиком многие термины и представления современной психиатрии и психологии, мы не разжевали их, не попробовали на вкус, не попытались использовать наше словесное и интеллектуальное знание как силу, которой оно могло бы быть.

Напротив того, многие используют психиатрические представления в качестве рационализации, в качестве способа продлевания неудовлетворительного поведения. Мы оправдываем нынешние трудности прошлым опытом, мы купаемся в своих несчастьях. Мы используем свои знания о человеке как оправдание для социально‑деструктивного или саморазрушительного поведения. Вырастая из детского «Я не могу с этим справиться», мы начинаем говорить: «Я не могу с этим справиться, потому что…», потому что мама отвергала меня в детстве, потому что я не умею обходиться со своим эдиповым комплексом, потому что я слишком интровертен и пр.

Между тем психиатрия и психология не предназначались для того, чтобы оправдывать невротическое поведение, лишающее человека возможности жить, осуществляя максимум своих способностей. Цель этих наук не просто в том, чтобы предложить объяснения поведения; они должны помочь нам обрести самопознание, удовлетворение и способность опираться на себя.

…

Человек может жить более полной и богатой жизнью, чем живет большинство из нас, человек еще даже не начал раскрывать тот потенциал энергии и энтузиазма, который в нем заложен.»

Фредерик Саломон Перлз.

Что же такое невроз и как вы, сценаристы, можете это использовать при написании сценария?

По сути, вы можете брать невроз как основу создания характера героя, а невротический внутренний конфликт, т.е. ядро невроза, взять за основу внутреннего конфликта героя, который он проживает во время фильма.

Невроз возникает тогда, когда человек оказывается неспособным изменить свои прежние формы реагирования, опирается на старые формы взаимодействия и теряет способность удовлетворять свои потребности. Происходит это потому, что невротик разучился или не умеет ясно видеть свои потребности, не в состоянии отличить себя от окружающего мира. Невротик – это тот человек, на которого слишком сильно давит общество, а невроз – это состояние, характеризующееся невозможностью выделить свое желание из кучи внешних потребностей, осознать его и приложить усилия для его удовлетворения, т.е. пройти тот самый путь героя. Очень важно (и в кинематографе тоже, я часто даю эту модель своим студентам) понимание невроза с точки зрения личности как композиции полярностей. Вообще концепция полярностей очень кинематографична и хороша, потому что, по сути, на этой концепции выстраивается система персонажей.

Что под собой подразумевает концепция полярностей?

Она говорит, что здоровый человек не расщеплен, он может быть разным: жестким, мягким, эмоциональным, рассудительным, злым, добрым в зависимости от ситуации и своего выбора. Невроз же – это жесткое проявление одной полярности, в то время как противоположное исключается. Например, я все время смелый и никогда не позволю себе быть трусом. Или человек не в силах проявить вообще ни одной из противоположных черт, потому что не может ничего выбрать, пускает происходящее на самотек.

Для сценариста это значит следующее: у вашего героя есть некое расщепление и отвержение каких‑то частей своей личности.

По сути, это и есть ядро его внутреннего конфликта, и тогда вся система персонажей должна строиться так, чтобы каждый персонаж выражал ту или иную отвергаемую часть самости героя.

Система персонажей в сценарии строится по принципу работы со сновидениями в гештальт‑подходе. Если З. Фрейд подходил к сновидениям с точки зрения анализа символов и их интерпретации, то гештальт‑терапия относится к сновидению как к форме проекции.

Например, ко мне приходит клиент и говорит, что ему снится сон, в котором он идет один по ночному городу. Этот город пуст, безлюден и тёмен. Он идет по темному пустому тротуару. В это время из‑за угла выходит девушка с рыжими волосами, идёт к нему навстречу, и у него возникает яркое чувство к ней. Они начинают друг к другу приближаться, и когда они становятся рядом друг с другом, он видит, как по ее лицу проползает некая тень, как будто бы она видит что‑то страшное за его спиной и как будто бы вот‑вот что‑то случится. Он поворачивает, а из‑за угла выбегает толпа зомби, и все бегут на него, и он начинает от этих зомби убегать.

Как работает гештальт‑терапевт с таким сновидением? Мы подразумеваем, что любая часть сновидения: зомби, девушка, ночной город, дорога, по которой идет клиент, – это проекция его какой‑то отвергаемой и неосознаваемой части. Т.е. есть какие‑то черты личности, переживания, какие‑то части самости, которую герой (клиент) может в себе подавлять, невротически запрещает их себе переживать. И во сне он наделяет объекты и персонажи своих сновидений этими частями своего внутреннего «я».

В гештальт‑терапии мы просим клиента отождествиться с каждой частью своего сновидения и прожить от его роли ту часть сна, которая ему достается. Вот там и случаются катарсические переживания по присвоению обратно себе своих проекций и по восстановлению своей интегрированной самости. Ровно по этому же принципу должна строиться система персонажей в сценарии.

В сценарии не может быть ни одной лишней детали: каждая гайка, каждый персонаж, каждое событие должно соотноситься с внутренним конфликтом героя и играть свою роль в его разворачивании.

Очень часто сценаристу без особого труда дается описание начала пути героя, его характеризация (а хорошим сценаристам и характер) и описание конца пути героя, то, к чему он пришел.

Вот точка А, вот точка Б, в которую он пришел, но сам путь, т.е. середина, провисает, и нет понимания того, как внутренний конфликт героя находит свое отображение во внешних препятствиях, в персонажах, как антагонист и другие персонажи отображают, выражают ядро этого внутреннего конфликта и какие этапы преодоления должен пройти герой, чтобы его внутренний статичный конфликт овнешнился в системе персонажей и динамике сюжета и привел его к какому‑то разрешению в финале.

Часто можно услышать от сценариста, когда он рассказывает свою идею, достаточно яркое начало, крутой финал, а на вопрос, а что же между, ответ – ну что‑нибудь придумаем. Вот это провисание в середине критично, потому что динамика фильма (а мы говорим про зрительское восприятие, про эмоции, про идентификацию) должна с каждой сценой накапливать напряжение, усиливать вовлечение, возбуждение зрителя, держать его интерес, чтобы в кульминации произошла мощная катарсическая разрядка переживаний.

И вот опорной моделью для разворачивания внутреннего конфликта в динамике сюжета, т.е. для построения той самой арки героя, может быть пятислойная модель невроза, которую я сейчас опишу.

Фредерик Перлз предположил, что невроз можно в целом рассматривать в виде пятислойной структуры и что рост личности и конечное освобождение от невроза проходят через эти пять слоев. При этом психологический рост – естественный, спонтанный процесс, который нельзя вызвать насильственно.

В этом смысле есть прекрасный фильм «День сурка» – манифест всех невротиков, потому что это идеальное описание застревания человека в невротическом тупике и невозможности выбраться из него, не пройдя эти пять слоев.

Слои невроза.

Первый слой невроза –

это этап клише, ролей, игр, масок и реагировании на других стереотипными и неподлинными путями. Это уровень, на котором человек играет в игры и теряет себя в ролях. Он ведет себя так, будто является личностью, которой на самом деле не является. Это те маски, которые мы на себя надеваем, когда проживаем не свою жизнь. На протяжении своей жизни большинство людей, по мнению Перлза, стремится к актуализации своей «я‑концепции» вместо того, чтобы актуализировать свое подлинное «я». Мы не хотим быть самими собой, хотим быть кем‑то другим, в результате – испытываем чувство неудовлетворенности. Мы с презрением относимся к своим истинным качествам и отчуждаем их от себя, создавая пустоты, которые заполняются фальшивыми артефактами. Мы начинаем вести себя так, будто мы в самом деле обладаем теми качествами, которых требует от нас наше окружение и которые в конечном счете начинает требовать наша совесть.

Задача сценариста – когда вы работаете с первым слоем невроза вашего героя, через события фильма поставить героя перед осознанием бессмысленности той жизни, которой он живет. Потому что там нет реального взаимодействия между людьми. События фильма и другие персонажи должны стать увеличительным зеркалом, в котором герой может видеть себя. Эти события прерывают привычное поведение героя, выбивают его из точки равновесия, приводят к фрустрации, помогая ему понять наличие маски или роли. Система персонажей или события фильма должны действовать как катализатор для героя, чтобы он перестал уходить от чего‑то. На этой стадии героя необходимо выбить из привычной жизненной позиции, которая позволяет ему прятаться от реальности. И тогда наступает второй слой.

Второй слой невроза – фобический, искусственный.

В этом слое человек начинает осознавать, что та жизнь, которой он живет, фальшива, что те маски, которые он надевает, и роли, которые он играет, не дают жизненной энергии. Тогда он чувствует эмоциональную боль. Он видит аспекты самого себя, которые раньше отрицал. В этой точке его сопротивления принятию себя у него появляются катастрофические страхи: если он признается, кто он на самом деле, общество и близкие его оттолкнут. Здесь возникает тревога от понимания фальшивости себя и своих масок, начинается манипулятивное поведение. Человек начинает манипулировать окружением, совершая поступки, которые должны избавить его от тревоги. Когда герой в «Дне сурка» понимает, что застрял в этом дне, он начинает предпринимать какие‑то специальные манипулятивные действия, чтобы выбраться из него. Но так он только поддерживает свой невроз.

Поэтому задача сценариста – дать герою отказаться от зова, продолжить забивать жизнь неподлинными событиями, чтобы понять, что это не работает. После этого события и персонажи должны усиливать эту тревогу, поддерживать страхи, дать герою столкнуться с отвержением. И тогда начинается самый сложный уровень – тупик.

Третий слой невроза – это тупик, антисуществование, мучительный слой.

Когда человек перестает играть несвойственные ему роли, он испытывает чувство пустоты и небытия. И так оказывается на третьем уровне – в ловушке, с чувством потерянности. Он переживает утрату поддержки извне, от старых способов существования, но новых у него еще нет. И он свои ресурсы еще не видит. В этой точке герой застревает в своем возмужании, уверен, что не выживает. Убеждает себя, что у него нет внутренних ресурсов, что выйти из тупика невозможно. Здесь так тревожно, что большинство людей, достигая уровня тупика, начинают глушить это состояние алкоголем, обезболивающими, седативными средствами, либо находить внешние развлечения в своей жизни, прокрастинировать, выходить обратно на второй и первый слои, возвращаться к старой жизни.

Перлз сравнивал тупик с мертвой, выжженной пустыней, где нет никаких форм жизни. Если же человек позволяет себе до конца его пройти, признать его, а не отрицать и убегать, то он достигает слоя смерти или имплозивного взрыва.

Это точка в сценарии «хуже некуда», и здесь задачи сценариста разветвляются.

Если вы работаете в парадигме классических сценарных структур, где герой достигает своей цели, справляясь с препятствиями, то ваша задача – дать герою пройти через точку «хуже некуда». Как это было в «дне сурка»: авторы фильма буквально погружают героя в невротический тупик, и не дают ему оттуда выбраться, пока он пытается делать что‑то специальное, искусственное, манипулировать средой вокруг себя. И только прожив точку отчаяния, он тем самым переходит на уровень имплозии и эксплозии.

Прекрасная сцена в «Индиана Джонсе: последний крестовый поход»: когда сценарист как будто лишает героя выбора, и вынуждает его шагнуть в пропасть, и только вера героя позволяет мосту через пропасть оказаться под его ногой – это символический проход тупика, переход в стадию Имплозии и Эксплозии.

И есть совершенно другой пример непрохождения стадии тупика – это «Сталкер» Тарковского, где мы знакомимся с героями уже на стадии фобического избегания, где они осознают фальшь всего вокруг и отправляются в зону. Зона является прекрасным символом этого тупика, дна, из которого как бы невозможно выбраться специально, искусственно.

Четвертый слой, который наступает после прохождения тупика, – это имплозивный взрыв.

Имплозия – это взрыв, направленный вовнутрь. Он наступает после максимальной фрустрации, когда человек понимает и принимает, что привычное поведение неискренне, манипулятивно и от него необходимо избавиться. В этот момент человек чувствует пустоту и беспомощность, ощущение, что нет выхода, потому что других способов у него нет, и тогда он взрывается переживаниями отчаяния и беспомощности.

Задача сценариста – погрузить героя в эти катарсические переживания. Это может быть точка «хуже некуда», финальное откровение героя, за которым последует внешний взрыв.

Внешний взрыв – это пятый слой, это эксплозия, взрыв вовне, это мощный эмоциональный выброс.

Это, по сути, финальная схватка. Здесь герои сходятся в кульминационной битве со всеми своими отвергаемыми частями личности (которые, как мы помним, отождествляет в себе антагонист).

В этой финальной битве герой должен понять, что выбор существует и принять ответственность за него. В результате этой схватки герой должен принять и признать те свои проекции, которые не позволял себе признавать, и тогда он интегрирует все отрицаемые ранее части своей самости и становится целостным, «властелином двух миров».

Ф. Перлз выделял несколько видов эксплозии:

Эксплозия печали – подразумевает проживание какой‑то потери или чьей‑то смерти, которые прежде не были ассимилированы. Ощущения внутреннего смятения и отчаяния на этом этапе может переживаться, как смерть или страх смерти. Это объясняется тем, что идет вовлечение больших энергетических объемов, связанных с разрушением старого и рождением нового.

Эксплозия перехода в оргазм у людей сексуально заторможенных, сексуальная активность которых длительное время задерживалась.

Эксплозия перехода в гнев, когда выражение этого чувства было подавлено.

Эксплозия перехода в веселье и смех, радость жизни.

И тогда по этой схеме герой проходит арку от первого слоя (маски, роли, отрицание и непонимание своих потребностей, обслуживание потребностей других) до интеграции в конце – аутентичность (подлинность) достигается при осознании человеком своей сути, собственной Самости.

Самость – это личность, которая интегрирует прежде заблокированные собственные части и начинает ощущать истинные желания и потребности, патогенные гештальты завершаются, человек становится открытым опыту, заново обретает себя в своих чувствах.

В конце статьи я хочу дать вам задание для самостоятельной работы, которое я обычно даю своим студентам. Вы можете выбрать свой любимый фильм и проанализировать его по пятислойной модели. Понять, какие слои невроза прошел герой этого фильма, все ли, или его метало между первым/вторым/третьим и обратно, и как это соотносится с жанром этого фильма. У фильмов различных жанров свои особенности: где‑то герой проходит все пять слоев, где‑то – застревает в тупике.

**Литература:**

**Франчесетти Джанни «Панические атаки. Гештальт‑терапия в единстве клинических и социальных контекстов»**

**Перлз Ф. «Гештальт‑подход»**

**Конспект лекций Маргариты Спаньоло Лобб и Джанни Франчесетти**

## Лиля Ким: «У меня ощущение после Москвы – что я в армию пошла»

## В провинциальной прессе этот жанр назывался «наш человек в Голливуде». Так или иначе, Лиля Ким переехала в Лос‑Анжелес, поступила там в киношколу и собирается стать американским сценаристом российского происхождения. По этому поводу у «Сценариста» есть к ней вопросы.

**Почему решила уехать? Уезжала «от чего‑то» или «к чему‑то»?**

Здесь может начаться нудная лекция о важности позитивных целей. Что бегать от чего‑то и за чем‑то – одинаково бессмысленно. Надо идти чему‑то навстречу. В Москве я работала с прекрасными людьми, многие из которых стали моими друзьями. Уезжать от них было очень тяжело. Но Голливуд для киношника сейчас – все равно что Париж для художника в начале ХХ века. Думаю, каждый европейский сценарист хоть раз обращал внимание на тот факт, что для своего личного удовольствия – он смотрит то, что сделано в Голливуде, будь то «Игра Престолов», «Сопрано», «Мэд мэн», «Во все тяжкие» или «Карточный домик» и «Оранжевый это новый чёрный», испытывая множество разнообразных чувств, одно из которых: я хочу такой уровень мастерства. Я хочу научиться ТАК рассказывать.

**Как решается языковая проблема? Реально ли взрослому человеку начать писать на чужом языке?**

Как любит говорить один мой знакомый – человеку нереально вырастить третью ногу. Всё остальное – вопрос интенсивности практики. Безусловно, писать живые, натурально звучащие диалоги, так чтобы каждый персонаж ещё и свой узнаваемый голос имел – это требует не просто интенсивной тренировки, а интенсивной тренировки в течении долгого времени. Которая включает в себя активное общение и слушание, обретение фрагментов жизненного опыта с разными людьми – чтобы через «зеркало» воспринять их манеру держаться и говорить, интенсивное чтение всего подряд – потому что письму мозг учится через чтение. Тем не менее я даже знаю людей, которым это удалось. Занимает 2–4 года.

**Есть ли успешные случаи, когда пишущему человеку удалось добиться успеха в западной киноиндустрии?**

Да. Правда, успех в американской киноиндустрии измеряется количеством лет, которое человек в ней продержался, имея любую работу. Русскоязычных второго поколения, которых родители привезли детьми – наверное, можно сказать – много. Приехавшие взрослыми и постепенно влившимися в систему тоже есть.

**Расскажи об образовательной системе. Сильно отличается от нашей?**

Они не практикуют плавание в пустом бассейне. Совсем. Никакой теории, истории, основ безопасности, этики плавания в отрыве от, собственно, навыка перемещения тела в водной среде посредством собственных усилий. В NYFA степень практической полезности учебного процесса максимально возможная, что выделяет академию даже среди американских киношкол. Например, вопросам тренировки самодисциплины и самоорганизации уделяется такое же пристальное внимание, как процессу написания своего материала, потому что материал сам собой, к сожалению, ни у кого не пишется. И вообще, зараза, не пишется, а переписывается. Эх раз, ещё раз, ещё много‑много раз. Бизнес‑вопросы – как взаимодействовать с индустрией. Как продюсировать себя. Потому что талант без навыка воплощения не имеет шансов. Такая позиция. Но при этом подчёркивается – что основа всего: гениальный сценарий. Сначала должен быть великолепный материал. Если человек в процессе понимает, что продвигать материал у него получается лучше, чем создавать – он без всякой психотравмы переходит в продюсеры и радуется, что нашёл себя.

**Удалось ли развеять какие‑то мифы об американском кинопроизводстве? Или подтвердить их истинную истинность?**

Первый миф – о том, что за питч (так тут называют нечто похожее на наши сценарные заявки) сразу платят, причём огромные деньги, по расценкам WGA, идеи не воруют, сценаристов не кидают, носятся как со священными коровами и т. д. Это, мягко говоря, не так. Простая арифметика. Чтобы вступить в WGA – нужно набрать 24 балла. 24 балла – это полнометражный фильм или, скажем, «Настоящий детектив», написанный лично и проданный с соблюдением всего положенного протокола американской кинокомпании, ассоциированной с WGA, строго через агента. Или накопить 24 балла за счёт работ помельче или получая по 1 баллу за каждый месяц работы в компании, которая аккредитована гильдией. В общем, все варианты требуют сильно напрячься. Как сценаристу продать свой сценарий самому, не будучи членом WGA, кинокомпании которая работает только с членами WGA – это вызов. Так вот из общего количества сценаристов, входящих в гильдию – количество сценаристов имеющих оплачиваемую работу, колеблется где‑то вокруг 23%. Плюс, минус.

Очень небольшое количество американских сценаристов имеет то, о чем так любят сокрушаться сценаристы у нас. Это авторы мировых хитов, за которые правообладатели (телесети) получают отчисления по всему миру. Вот тогда сценарист становится продюсером, ему начинают платить по 2–10 миллионов долларов в год просто за право первыми читать, то что он пишет. Однако и это не гарантирует, что купят и сделают. Могут и «pass» – и тогда даже настолько звёздный автор идёт делать питч на другие студии.

Для всех кто не Дэвид Шор и не Аарон Соркин – порядок следующий: написал что‑то – принёс своему менеджеру и агенту. Если они в это поверили – ищут продюсера. Допустим нашли. Продюсер продакшена ничего не платит за права на этом этапе. Но уже их получает, чтобы иметь возможность питчить на студиях – Дисней, Фокс и т. д. Допустим студии понравилось – студии несут питчить на телеканалы. И только если канал это купил – автор получит деньги. Звёздный автор может что‑то получить на этапе студии, чтобы права закрепились. Это сильно упрощённое описание происходящего.

И конечно – поскольку при каждой студии и каждой сети есть штат сценаристов на зарплате, то риск, что хорошую идею начинающего автора отдадут в разработку им – неминуем. Если автор будет хорошо себя вести – его тоже могут в команду пригласить. Посмотреть, как более опытные сценаристы будут развивать его идею и учиться у них. На практике – это все драматично.

Какой у этого смысл? Только так, в дикой конкуренции, с запредельно высоким уровнем требований к качеству сценария, со всеми мыслимыми входными барьерами в рай – создаётся то, что мы все смотрим запоем, день и ночь, глотая сезонами и делая перепосты фотографий «Сноу жив!». Разбираем потом эти истории по битам на семинарах, чтобы плакать кровавыми слезами – как же, блин, они это делают? Очень просто – своё гениальное озарение автор гранит потом до совершенства, радуясь (!), когда правки шлют всё ещё ему, а не другим сценаристам, решив, что бессмысленно на него время тратить.

Истинность про Голливуд – это то, что принцип «awesome – is a hard work» таки да, действительно работает.

Просто такая конкуренция предполагает, что должно быть все вместе – и способности, и дисциплина, и умение строить отношения, и навык держать жизнь в балансе, чтобы не выгорать на марафонской дистанции.

Как ни странно, для сценариста такие жёсткие рамки – спасение от обычной авторской эмоциональной суеты и маеты. Они помогают фокусироваться на задаче и весь эмоциональный пыл вкладывать в неё, а не вокруг.

У меня ощущение после Москвы – что я в армию пошла.

**Как выглядит твой обычный день?**

Я встаю в 4:00 – 4:30 утра, когда занятия начинаются в 9, и в 6–7 утра, когда они начинаются в 13:00. Душ, завтрак, прогулка быстрым шагом с собакой. Сажусь что‑то писать – какой‑то фрагмент сценария, который надо сдать. Чем ближе дедлайн – тем меньше отвлекаюсь на фейсбук. Везу Соню на её занятия, сама иду на свои. Два дня, когда мы с утра до вечера. Три дня на workshop, где мы в маленьких группах читаем и обсуждаем написанное. Дедлайны жесткие. Не сдал – потом нельзя. Плохо написал – все, поезд ушёл. Не пришёл на читку – минус балл. За языковые проблемы – минус балл, на работе, мол, это никого не будет волновать. Сейчас мы пишем примерно 30–40 страниц в неделю.

Прихожу из академии – гуляю с собакой, кормлю ребёнка, иду с ней в бассейн или в спортзал. Благо это все в нашем же здании. Если надо фильм смотреть – иду с ним на тренажёр, чтобы хотя бы педали крутить.

Параллельно возникают дела постоянно бытовые – вроде сдачи экзаменов на права, сбора документов на гринкарту, устройства ребёнка в школу и т. д.

За две месяца я постепенно научилась все успевать. Сейчас с удивлением вспоминаю, как в Москве было – если я пошла заниматься спортом – день пропал. Если меня кто‑то прервал – всё, обратно не сконцентрироваться. Тут же система очень способствует тому, чтобы делать правильные вещи. В последнюю неделю даже свободное время появилось. Стали в кино ходить, гулять, в гости.

**Появились ли местные друзья и нет ли желания найти других русских и сбиться с ними в стаю и петь «Калинку‑малинку»?**

Друзья здесь у меня уже были. И появилось много новых. За последние два года сюда переехали люди, с которыми я работала в Москве. И продолжают прибывать.

Фейсбук утоляет голод «поболтать». Американцы очень социальные и дружелюбные.

Проблем с социализацией нет. Не хватает людей, с которыми связывало что‑то «на порядок выше» или скорее глубже. Друзей детства. Или тех, с кем «многое пережил вместе». Это не тоже самое, что в Москву из Питера переехать. Иногда накатывает. Никакие технологии такого общения заменить не могут.

**Есть ли ностальгия? Или это миф?**

Нет. Сейчас же никто никуда не уезжает навсегда. Мы же знаем, что в Россию в любой момент можно поехать. Просто у нас тут задачи сейчас.

**Наверное, тут нужно спросить, останешься ты или вернешься, но мне кажется, что сейчас география – она в головах. То, где человек находится физически, менее важно, чем то, где он находится ментально. Есть люди, которые живут в Нью‑Йорке, а встают и ложатся с мыслью о, не знаю, Путине или Кобзоне. Так вот, где ты планируешь находиться ментально?**

Есть теория, что каждый – вне зависимости от принятых решений, где он будет находиться – всегда и везде находится внутри своей собственной головы. Ментально – я в своих историях скорее, чем где‑то географически. Конечно, мне очень хочется о себе думать, что я человек мира и все такое.

**Жванецкий в свое время хорошо сказал – сначала нужно закончить Одессу, потом Петербург, потом Москву. Ты закончила Питер, Москву, сейчас проходишь Лос‑Анжелес. Что дальше? Или ЛА – это и есть конечная цель?**

Я завтра поеду в магазин «Одесса» в Санта‑Монику за творогом и квасом, потому что ребёнок захотел сырников и окрошки.

Про цель – цель у меня не ЛА, а стать хорошим сценаристом по американским меркам. Для этого надо жить в ЛА. Сколько времени это займёт – буду ставить опыт на себе.

## Арсений Гончуков: «Пока я делаю кино, силы у меня есть»

## У меня на родине таких ребят, как Арсений называли – «Сам себе «Металлика». Сам пишет себе сценарии, сам снимает, сам монтирует, сам продюсирует, сам прокатывает. И делает это так, что все только диву даются – как у него это получается? Вот «Сценарист» и решил выведать – как же он это делает.

**Расскажи, откуда ты взялся такой дерзкий? Чему учила тебя семья и школа? Какие книжки читал, какое кино смотрел? О чем мечтал?**

Кстати, этот вопрос – откуда ты, черт побери, взялся, постоянно задают друг другу мои коллеги по киношному цеху. Некоторым мое появление невыносимо. ВГИК не заканчивал, с Тарковским не работал, а взялся отуда‑то и главный приз получил. Некоторые не могут с этим смириться и негодуя, доставляют мне массу наслаждений. Звучит это так: Кто такой этот Гончуков? Откуда он взялся? Взялся я с Поволжья, из провинциального города Нижнего Новгорода. Родился в семье инженеров, мама – математик и авиационный инженер, папа – строитель, тоже инженер. Я – сначала поэт и филолог, потом режиссер, брат у меня родной – художник. В общем, было сложно в семье очень, доказать, что у тебя нет пятерки по математике не потому, что ты баран, а потому что ты – гуманитарий…

Родители были очень образованные. У папы два высших образования, у мамы сплошь золотые медали и красные дипломы, она у меня очень образованная женщина, всю жизнь по театрам и в кино – детей своих, нас с братом, стала таскать с 10‑ти летнего возраста… В общем, все от родителей. Отец был настоящий эрудит с энциклопедическим складом ума. До сих пор, я признаю это, я умнее его не стал (смеется). Он был все‑таки сильнее, знал очень много, а я вырос уже в эпоху интернета. Хотя то, что я узнал, что такое интернет, уже после института, на меня повлияло положительно.

В детстве и в школе читал очень много. Обожаю классику. Перечитал почти всего Достоевского, Пушкина, поэзию серебряного века, Шолохова… Читал запоем. Все каникулы подряд. Очень любил, да и люблю, книги. Кино стал смотреть гораздо позже, но в огромных количествах. Были годы, когда смотрел по 800‑т фильмов в год, а то и больше.

Мечтал? Мечтал говорить о том, о чем думаю, чем счастлив, что болит. Сначала в стихах. Потом в кино… Моя мечта сбылась.

**Всегда ли хотел снимать кино? Чем занимался в 90‑е?**

В 90‑е я в школе учился, потом в институте. Многие друзья пошли на рынок DVD и джинсы продавать, а меня минула чаша сия, хотя тогда прибыльная была. Быстро друзья на старенькие BMW пересели. А мне мама сказала, – учись. И была права. Так что девяностых я не застал, хотя атмосферу времени помню, какие‑то воспоминания и плакаты «Перестройка» запомнил с детства… Еще отца спрашивал, помню: «Папа, а что такое перестройка? Это все дома разрушат и будут заново перестраивать?». Так и случилось, в общем‑то…

К кино в своих мыслях и мечтах пришел поздно, только когда в 28 лет переехал в Москву… Могу сказать, что раньше особых мыслей не было… Но, есть, правда, одно почти мистическое обстоятельство… Ведь в Нижнем ни школ, ни киностудий нет, вообще ничего, особенно тогда, что было бы связано с кинематографом, ничего не было… Я в десятом классе вдруг, ни с того, ни с сего, возмечтал поступить во ВГИК на операторский факультет и даже чуть не дошло до подачи документов… А ВГИК это было что‑то такое далекое совсем, по меркам той жизни, недостижимое… А спустя годы я узнал, что и мой отец в детстве мечтал стать оператором… Я был потрясен.

**Помню твою пьесу‑сценарий «Бывшая», который был показан на «Любимовке». Какое‑то время ты входил в театрально‑киношные круги и вполне себе мог превратиться одним из несчастных и никому не нужных авторов, зарабатывающих сериалами и пишущих никому не нужные сценарии и пьесы, которые читаются по ролям на фестивалях читок. Что произошло? Что стало толчком, который тебя направил по другому пути?**

В этом вопросе и ответ. Никогда не мечтал быть ненужным! А вообще, хоть и благодарен «Любимовке», куда в шорт‑лист попала моя первая, и последняя, если честно сказать, пьеса, но просто писать мне было бы скучно. Да и пьесу ту написать меня уговорила бывшая девушка, чувствовала, что получится, ну я и написал, поддался на уговоры. И так вот получилось. Просто писать – мне показалось слишком мало. Я производственник, я люблю что‑то делать ручками, и много, я быстро работаю, я люблю реальность, жизнь, съемки… В общем, я сразу пошел в производство кино, сначала в киношколу, потом вторым режиссером на площадку, потом стал снимать уже свое. В общем, ставил задачу более амбициозную перед собой, и у меня получилось добиться результата. Как мне кажется. В том смысле, что я занимаюсь производством кино, работая со своей командой как киностудия…

**Что было самое трудное при съемке первого фильма?**

Психология. Неуверенность, что все получится так, как задумал. Хорошо сидеть и мечтать и видеть фильм, каким он якобы будет… А когда твоя мечта реализуется здесь и сейчас, на грязной ночной площадке, на смене, вот тут становится страшно, как из этих всех кадров, объектов, реквизита, актеров получится то, что ты планировал изначально. Страх был сильный, все завалить, все сделать не так и получить что‑нибудь совсем непонятное… Но когда первый фильм на монтаже обрел форму и я поразился, как ожил мой сценарий, став фильмом, и даже чем‑то большим, все прошло. И дальше стало легче.

**Как ты осознавал переход от первого фильма ко второму? Понимал ли ты, что за вторым фильмом будет третий, четвертый? Начал ли беречь силы для следующих проектов?**

На самом деле, у меня в мыслях не было снимать второй, а потом и третий фильм. Второй фильм, это был «Полет. Три дня после катастрофы», я стал снимать как бы случайно… Снять его предложили коллеги‑киношники из Перми, предложение было ценным и я сразу взялся. А потом… Вообще была однажды такая мысль, что первую работу снял, призов наполучал, пора остановиться, расслабиться, отдохнуть, ну и пора посидеть подождать, пока продюсер ко мне постучится и все принесет в клювике…

А потом я очень быстро понял, что все это – глупость. Потому что плывет тот, кто плывет. Потому что ты получаешь от этого удовольствие. Потому что делать кино – это счастье. И почему я должен этого не делать? Что меня остановит? Ничего. И я понял, что эта стихия, в которой я живу, в которой вижу смысл, которая наполняет мою жизнь от и до… И было бы странно вдруг остановиться и поехать на всю зиму на ГОА. Зачем мне что‑то другое, если у меня уже есть рецепт счастья и роста? Кстати, это не просто слова. Режиссер должен снимать, только тогда он растет и совершенствуется. И это важно.

По поводу беречь силы, мысль хорошая. Но мне иногда кажется, что пока я делаю кино, силы у меня есть, как только перестану – сдуюсь как‑то… Чай не пил – какая слабость, чай попил – совсем ослаб! Смешно, но верно.

**Есть ощущение, что каждый твой новый фильм – это не просто другой фильм, но это другой автор с новым мировоззрением и новым киноязыком. Было ли это сознательное отталкивание (хочется попробовать по‑другому) или просто каждая история требовала нового языка?**

Просто я расту, меняется киноязык. Четыре полнометражных фильма и один короткометражный – это сложно. Но повторюсь, снимая, ты меняешься, а значит, следующий фильм будет совсем иным. То есть безусловно, каждый фильм требует своей концепции, своего решения, видения, каждая история решается по‑разному, но вот так чтобы специально как‑то продумывать, чтобы фильмы отличались, такого у меня нет. Я просто знаю, что этот фильм будет совсем другим. Что я перерос какие‑то вещи, что могу сделать иначе, лучше, что эта история требует от меня новых подходов и приемов.

Не знаю, правда, хорошо это или плохо, когда каждый фильм – нечто совсем иное, и будто это разные авторы (хотя, конечно, нет, есть что‑то единое, это замечают критики), но мне лично нравится такой «разброс», что фильмы разные. Мне это нравится и я к этому стремлюсь, к этим всегда новым горизонтам и решениям.

**Можно попросить тебя сказать два слова о каждом из твоих фильмов? Какие задачи ставил, что удалось, что не получилось? Чем они дороги?**

Все разные. Все надо смотреть. И думать. Фильм «1210» мой первенец и я его, каюсь, очень люблю. Пусть несовершенный, пусть сделанный не с тем качеством, как мы снимаем сейчас, но первый, эмоциональный, жуткий… Он навсегда останется моим самым любимым фильмом. Там очень много меня, очень личного. Я всегда рекомендую его посмотреть тем, кто мной интересуется. Он очень важен для моего космоса.

Ну и забавный факт, фильм был снят за 6 дней, и получил 7 наград. Плотность – более одной награды в день! (смеется)

Фильм «Полет. Три дня после катастрофы» – самый необычный фильм, без страшного финала, как часто у меня, фильм о любви, да, грустный, но все равно очень необычный, лиричный, трогательный. Уважаемый кинокритик Сергей Кудрявцев считает это фильм самым моим лучшим и крайне недооцененным. У него меньше всех призов (хотя есть), но больше всех фестивалей. Однако кинокритика как‑то обошла фильм стороной, называли неудачей. Но фильм «Полет» мне близок и важен. Кажется, то, о чем я сумел в нем рассказать, мне так и не удалось сделать в реальной жизни… Есть люди, влюбленные и верные этому фильму, кто его пересматривает, считает лучшей виденной картиной о любви… И это очень приятно.

Фильм «Сын» стоит особняком, как мне кажется, среди всех работ. Картина получилась самой резонансной, была в Монреале, в Германии, в Польше, фильм получил главную награду, Гран‑При кинофестиваля «Окно в Европу» в Выборге, что, безусловно, очень здорово. Председателем жюри был Игорь Толстунов. Затем фильм был показан на ТНТ, осенью будет премьера на телеканале Культура. Фильм вышел в прокат в компании «Парадиз», в сети кинотеатров «Пять звезд».

Кто‑то говорит, что для него это «идеальное кино», недавно услышал такое определение, кто‑то считает «Сына» моим лучшим фильмом… Мне трудно судить. Но для меня эта картина сама личная и самая жестокая. Непростой фильм, очень важный для меня, для моего детства, для понимания себя… Я рад, что его так приняли. И что он получил такое мощное движение.

Фильм «Последняя ночь» тоже и любимый, и личный, я буду повторяться. Но скажу, что с точки зрения бюджета, техники, и актерского состава для меня это совершенно иная картина, на другом качественном уровне снятая. Бюджет был крохотный, минимальный, но все равно в разы больше, чем раньше. Были великолепные объекты, но главное… Это очень взрослая история, со взрослыми актерами, и как мне кажется, это такой лиричный и главное, философский фильм… Он о любви, и о смерти. Тема для меня важная, значительная, очень внутренняя… Наверное, не буду дальше распространяться, смотрите кино! Скоро «Последняя ночь» выходит в прокат. А затем выфильм выйдет и на ТВ.

**Учишься ли ты чему‑то, снимая каждый новый фильм?**

Безусловно. Всему. И как профессионал, и как личность. Иногда мне кажется, что в фильмах я не столько отдаю, сколько – снимая тот или иной фильм – беру. То есть учусь, узнаю и познаю себя, что‑то открываю в себе. Это такой мощнейший инструмент. И да, в этом главная, пожалуй, загадка моего столь страстного и крепкого романа с кинематографом.

**У тебя репутация режиссера, который снимает безбюджетное кино. Тебя это устраивает или это вынужденная ситуация и хотелось бы снять кино с большим бюджетом и размахом?**

Я обычно говорю так: Устраивает. Но если что‑то изменится, будет еще лучше. То есть я снимаю кино без бюджета, тратя на него силы и здоровье, и личные средства, не потому, что мне не дают денег. Я не увязываю эти вещи. Я снимаю не потому, что не дают, а потому, что я никого не жду. Если придут и дадут – хорошо. Не дадут – я все равно сниму. Вот такая у меня логика. Не люблю сидеть и ждать. И надеюсь только на себя.

**Что в этом фильме нового для тебя? Было ли что‑то, что в этом фильме ты сделал впервые в жизни?**

Здесь могу добавить только то, что было очень сложно работать, когда актеры в твоем фильме, практически все, старше тебя на 10–15 лет, когда это совсем взрослая история, когда она даже больше, чем автор. Сложно тут объяснить, и мы в итоге справились, но это была реальная сложность. И конечно же это было новое. И оттого было еще интереснее работать.

И все же рекомендую посмотреть фильм. Он тоже необычный. И очень красивый. Как говорят первые зрители. И даже пишут, вот отрывок из одной из первых рецензий, лучше не я, а чужими словами: «Трагедия героя состоит не в несчастной любви, как может показаться на первый взгляд, а в счастливой жизни, которая так внезапно обрывается. Человеку свойственно цепляться за воспоминания, жить иллюзиями прошлого, упуская жизнь настоящую. Глубочайшую беду испытывает тот, кто на пороге смерти вдруг понимает, как был на самом деле счастлив с теми, кто всю жизнь был рядом, а не там где‑то, в недосказанном, недожитом, а исправить уже ничего нельзя, успеть бы сказать об этом… Наша судьба такая штука, очень непросто устроенная, не имеет случайностей, бесполезных встреч и дел… Иногда расстаться, это больше, чем прососуществовать под одной крышей». Что тут добавить? Я счастлив, что мой фильм вызывает такие эмоции и мысли. Ради этого мы и работаем, а я – живу. Вот и весь нехитрый секрет.

## Последняя ночь

**АРСЕНИЙ ГОНЧУКОВ**

**Сценарий полнометражного художественного фильма**

ПРОЛОГ

Сцена 1

НАТ. ПРОЕЗД НА КЛАДБИЩЕ, – УТРО

Зима. Много снега. Старый похоронный автобус, со специальным «коридором» в задней части, едет по заснеженной провинциальной дороге. Ухабы.

Сцена 1.1

НАТ. ПОХОРОННЫЙ АВТОБУС, – УТРО

Несколько человек, родственников, сидит впереди. Только один человек сидит у гроба – это мальчик лет 13‑ти – НИКИТА. Кажется, его никто не замечает. Он сидит и смотрит на открытый гроб.

В гробу лежит мужчина лет 50‑ти, ИВАН. Долгая дорога. В какой‑то момент мальчик снимает куртку. И укутывает ей покойника.

ЗТМ

Сцена 2

ИНТ. КВАРТИРА ДЕВУШКИ, – РАССВЕТ

Небольшая современная девичья квартирка. Молодая девушка, ПОЛИНА, лет 20–25‑ти, миловидная миниатюрная девушка с каштановыми волосами. Она в одних трусиках, вертя попой, приводит в порядок стол.

Мы смотрим на нее «субъективом» кого‑то находящегося в комнате. Девушка оглядывается, замечает взгляд, поворачивается и смеется.

ПОЛИНА

Чего ты на меня смотришь?

Она смущается. Хватает и одевает майку. Но продолжает убираться в трусах, вертя попой.

ИВАН

(за кадром, с усмешкой)

То есть теперь вот ты не смущаешься?

Девушка смеется

ПОЛИНА

Нет!

Сцена 3

ИНТ. КВАРТИРА ДЕВУШКИ, КУХНЯ, – УТРО

Девушка жарит яичницу. На сковороде аппетитно шипят сочные яркие желтки. Ловко сбрасывает их на тарелку. За столом в одних трусах сидит ИВАН. Это высокий статный красивый мужчина лет 50‑ти с благородными чертами лица, «герой любовник» в своем закате. В его некогда жгучей шевелюре проседи. Умное, немного ироничное, лицо скептика и человека интеллектуального труда. Не толстый, не плотный, среднего телосложения, но фигура уже немного поплыла.

ИВАН

Поля, скажи мне… Ну правда же, что яичница – самое вкусное блюдо на свете?

ПОЛИНА

Конечно, папочка!

Пауза

ИВАН

Фу! Все не привыкну к этому жуткому «папочка»…

Полина смеется, резвится, треплет его по коленке, игриво и со смехом залезая вверх по бедру.

ПОЛИНА

Утю‑тю‑тю‑тю, мой папочка насупился!

Иван явно смущен глупой ее выходкой

ИВАН

Хватит, давай поедим…

ПОЛИНА

Ага, тоже обожаю яичницу! Особенно когда так желток берешь целиком

(демонстрирует это, отчего начинает говорить с набитым ртом)

в рот, и так его надкусываешь и он разливается в рту… Мммм…

Полина закатывает глаза. Иван улыбается

ИВАН

Воооот, и я так люблю!

Пауза, едят

ПОЛИНА (Жует)

На пару опять опоздаю. Как всегда, когда ты приходишь!

ИВАН (Дежурно)

Что проходите сейчас?

ПОЛИНА (Жует и потому ничего не понятно)

«совокупность костей организма, пассивную часть опорно‑двигательного аппарата»

ИВАН (Смеется)

Чего?

ПОЛИНА

«пассивную часть опорно‑двигательного аппарата…»

Иван смеется. Полина тоже. Дожевывает

ПОЛИНА

Скелет, говорю, проходим! Совокупность костей!

ИВАН

Ну ты медик будешь!

ПОЛИНА (Снова жует)

Буду!

Пауза, едят. Иван, задумчиво

ИВАН

А ведь это жизнь

ПОЛИНА

Что – жизнь?

ИВАН

Желток – это жизнь. Цыпленок

ПОЛИНА

Ага. (жует)

Вкусная жизнь

Иван усмехается. У него звонит телефон, не берет трубку

Сцена 4

ИНТ. ОНКОЛОГИЧЕСКАЯ КЛИНИКА, КОРИДОР, – УТРО

Респектабельная онкологическая клиника с дорогим ремонтом

Входит Иван, заходит в кабинет с табличкой «Главный врач, доктор медицинских наук, Заслуженный врач России И. И. Барановский». В клинике пока пусто.

Сцена 4.1

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА, – УТРО

Иван заходит в кабинет. На часах 8.33, еще никого нет. Иван входит, бросает ключи на стол, осматривает кабинет, он очень задумчив.

На стенах кабинета его студенческие фотографии, фото из лабораторий. Много сертификатов и наград. На журнальном столике лежит газета с его интервью. Заголовок: «Рак побежден! Впервые в истории и – навсегда».

Здесь же, в кабинете стоит большой аквариум. В нем плавает одна золотая рыбка.

Иван подходит к аквариуму, долго смотрит на плавающую рыбку

ИВАН

Сдохли все твои соратники, Клава. Сдохли

Затем Иван сует в аквариум руку и пытается рыбку поймать. Но делает это как не в серьез, не желая ее поймать, а играючи. Рыбка уплывает от руки. Он ловит, а она уплывает. Так продолжается много раз. Иван улыбается.

Постепенно в коридорах начинают появляться люди. Иван, заметив первых приходящих, берет ключ, закрывает дверь, а сам садится на пол, прячется, и сидя наблюдает за людьми.

На часах 9.00. Иван открывает дверь и садится в кресло. Смотрит в окно.

Сцена 5

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА, – УТРО

К Ивану заходит секретарша. Это ДАША, девушка лет 25‑ти, классическая секретарша с ногами. Девушка видная, в мини‑юбке. Немного вульгарна, но чиста и наивна, как ангел.

Вся трепещет.

ДАША

Иван Иванович, добрый день. Кофе? Чай? Сэндвич?

ИВАН

(сурово, но вежливо)

Привет. Ничего. Спасибо. Из лаборатории есть что‑нибудь?

ДАША

Сказали, будет, минут через 10, я сразу вам принесу!

Даша уходит, Иван продолжает смотреть куда‑то в окно, будто находится в прострации.

Сцена 6

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА, – УТРО

Через стеклянную дверь своего кабинета Иван видит, как по коридору идет гендиректор клиники, АЛЕКСАНДР, респектабельный, хорошо одетый и подтянутый мужчина лет 40‑ка. Он говорит по телефону, но подходя к кабинету Ивана, смотрит на него и машет рукой. Иван на такое фривольное приветствие не отвечает.

Гендиректор заходит в кабинет.

АЛЕКСАНДР

Иван Иванович, здравствуйте!

Протягивает руку. Иван жмет и кивает

АЛЕКСАНДР

По командировке все в силе? Все хорошо у вас? Это очень важная конференция. Журналисты после публикации с цепи сорвались. Все утро звонят, у меня телефон по дороге из дома разрядился. Так что… Это важно. Для клиники, для всех нас… Все у вас в порядке.

Иван смотрит на него спокойным взглядом. И снова в ответ кивает.

Директор на секунду мешкается, но у него снова звонит телефон, он снимает трубку и убегает.

Сцена 6.1

ИНТ. КЛИНИКА, КОРИДОР, – УТРО

Гендиректор Александр идет по коридору, говорит по телефону

АЛЕКСАНДР

Нет, из нобелевского комитета еще не звонили…

(смеется)

Но мы ждем! Это реально! Такого еще не было! Это настоящий прорыв! Так что все реально, все!

Сцена 6.2

ИНТ. КЛИНИКА, КАБИНЕТ ГЕНЕРАЛЬНОГО, – УТРО

Александр, смеясь по телефону, заходит в свой кабинет, видит там ЧЕЛОВЕКА С КОСТЛЯВЫМ ЧЕРЕПОМ, страшновато‑мрачноватого на лицо, в костюме и с папкой. Тут же приходит в некоторое замешательство, кладет трубку. Здоровается. Делая это несколько подобострастно.

АЛЕКСАНДР

Вы из… из… администрации президента? По поводу статьи? Так все серьезно? Очень… рад… Очень приятно.

Дверь в кабинет закрывается

Сцена 7

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА, – ДЕНЬ

Кабинет Ивана. У него звонит телефон, он вздрагивает. Телефон звонит, он, разглядывая, кто определился, наконец‑то берет трубку. Говорит иронично, будто с давней и близкой подружкой.

ИВАН

Привет, Оксан! Привет! Как ты? Я хорошо…

Ну вот и ты туда же!

Ну я понимаю, что интересно, Оксана. И что ты журналист. Я все понимаю. Ты журналист. А я этот… Как его?

Смеется. Откидывается на кресло

ИВАН

Мое мнение? Ты, правда, его хочешь слышать?

Разве что не для печати, Оксан. Мое всегда не для печати!

(смеется)

Ну что тебе сказать. Честно говоря, я не понимаю, откуда такой ажиотаж…

Иван улыбается. ИВАН

Ну как… Ажиотаж у людей, и только потому, что теперь некоторые из них поживут подольше… Ну? Нууу что это такое?

(смеется)

Нет, я понимаю, да. Но в целом, в глобальном, так сказать, смысле… Ну, разве это важно? Прожить долго… М? Ну, блин, нет… Важно, Оксана, прожить достойно!

(смеется)

И не затягивать!

Нет, но все хотят подольше! Побольше! Еще! И еще! И вообще 20 лет! И чтобы слаще! Вкуснее! Жирнее! А? Ну? Ну глупость же!

Иван раскатисто смеется

ИВАН

Ну, разве я не прав? Ну что они все так это, цепляются? Стыдно же!

(смеется)

Ладно, ну я шучу, шучу. Просто нет ничего в этой разработке таково вот уж.

(становится серьезнее)

Ученые 20 лет к этому шли. Торпедировать раковые клетки, так сказать, на подлете… В самом начале, при их появлении… Да, оно и есть. Только теперь точнее и прямо в цель. Но все равно только на 1‑й, максимум, 2‑й стадии, тут ничего по поделаешь… Дальше все, «привет». Да…

На последних словах входит секретарша Даша. У нее в руках желтый пакет большого формата. Она странно себя ведет, очень напугана и вся дрожит. Иван замечает ее, смотрит, но продолжает балагурить по телефону.

ИВАН

Да, именно он… Ну да… И ничего такого…

Девушка медленно на подкашивающихся ногах идет к столу

ИВАН

Наномеханизм, нано‑робот, Ксюша… А ты погугли… Нано технологии и прочее. Стволовые клетки. Синтез… Вот его запускаем и он кушает клеточки… Ам‑ам‑ам…

Смеется, но Даша подходит к столу, она бледна, у нее дрожат губы. Иван, резко оценивая взглядом ее и пакет в ее руках, делается жестче

ИВАН

Подожди, минутку…

Иван резко прижимает трубку к груди

ИВАН

(строго, но будто со злой иронией)

Что такое? Что с тобой, Даша?

Пауза, глядит на нее

ИВАН

Ты положи и иди

Даша смотрит на него, в глазах у нее слезы, Иван замечает это, на секунду замирает, затем нагибается к ней и говорит шипя, холодно и злобно.

ИВАН

И сейчас же сходи в лабораторию и скажи Федоровой, что, если она хоть кому еще на этом свете скажет, я ее уволю и по судам затаскаю. Не отмоется. Никогда. Понятно это?

(почти кричит)

Понятно это?

На лице Даши застывает смесь ужаса и недоумения

ИВАН

Понятно?

(переходя на страшный шепот)

И тебя туда же закатаю. С волчьим билетом. Будешь поручни в метро протирать.

(кричит)

Понятно тебе? Понятно?

Секретарша в ужасе и слезах, быстро кивает и убегает. Иван на секунду останавливается, в глазах его жуткий блеск, но тут же делает усилие, переключается, отжимает от груди трубку и продолжает игривый разговор с Оксаной.

Сцена 7.1

ИНТ. КЛИНИКА, КОРИДОР/РЕСЕПШН, – ДЕНЬ

Даша выходит из кабинета, идет за свою стойку. Останавливается. Вдруг замирает. На ее лице жалость и ужас. И вдруг ее лицо перекашивает, она начинает хныкать и рыдать в голос. И тут же, чтобы скрыть рыдания, убегает.

Сцена 8

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА, – РЕЖИМ

Иван рассматривает на просвет рентгеновские снимки легких. Долго, подробно, но будто отрешенно. Видит понятные ему пятна.

Опускает снимки, смотрит в окно на закат. Насвистывает про себя. Затем вдруг громко, официальным докторским голосом.

ИВАН

Ну что я вам скажу, уважаемый пациент? Рачок! Долго вы гуляли. Ну и хватит.

Встает, резко собирается, уходит, с силой хлопая дверью

Сцена 9

ИНТ. РЕСТОРАН, – ВЕЧЕР

Иван сидит за столиком в роскошном ресторане, ужинает. К нему приходит мужчина, его лет, но невзрачный и глупого вида. Это его друг ПАВЕЛ. Они здороваются, друг садится.

ПАВЕЛ

Как ты?

ИВАН

Нормально

ПАВЕЛ

Завтра летишь?

ИВАН

Ага. (пауза)

Ты это, закажи себе чего‑нибудь

ПАВЕЛ

Ага, сейчас

Пауза, Иван ест, Павел читает меню

ИВАН

Пиво будешь?

ПАВЕЛ

Можно немного… Да я ел уже, может, и сразу… Что тут к пиву у них?

Иван дожевывает, кладет приборы, поднимает голову на него, смотрит и в лицо громко говорит.

ИВАН

Раки!

Иван начинает громко на весь ресторан смеяться

Сцена 9.1

НАТ. У РЕСТОРАНА, – ВЕЧЕР

Выходят на улицу, у ресторана, Павел открывает дверцу машины на пассажирском сидении, за рулем сидит ВОДИТЕЛЬ.

ПАВЕЛ

Точно со мной не поедешь?

ИВАН

Не, у меня вон Андрей стоит…

Жмут друг другу руки, неловкая заминка

ИВАН

Тут же наследственность еще, понимаешь, богатая… Они оба, да, и мама, и папа, – ушли от этой… заразы… Но там у отца еще Чернобыль был…

ПАВЕЛ

Ты говорил, я помню…

ИВАН

Но самое главное, Пашк, видишь, как оно вышло… Сам онколог… С мировым, блять, именем… И проворонил…

(смеется)

Как вообще такое может быть? Это же анекдот. Настоящий

ПАВЕЛ

Да уж… Но такое бывает. Не первый раз слышу… Правда. И это не смешно.

ИВАН

(перебивая)

Нет, ну я чувствовал, даже… эээ… я знал, но просто думал, хотел…

Резко останавливается, замирает, далее с напором

ПАВЕЛ

Чего ты сказал?

ИВАН

И главное, понимаешь, ну просто я ж молодой еще. И эти исследования… Я в них с головой… Надо было…

ПАВЕЛ

(жестко)

Погоди, Вань, чего ты сказал? Знал?!

ИВАН

Надо же было доделать… А возраст, ну какой у меня возраст…

Павел с силой захлопывает открытую дверь автомобиля. Жестко и резко, бросаясь на Ивана.

ПАВЕЛ

Погоди ты! Ты что, черт, такое говоришь, Ваня?

(почти кричит)

Что значит, ты – знал?!

Иван резко осекается, закрывает глаза, поднимает обе ладони. Павел продолжает напирать.

ПАВЕЛ

Нет, расскажи мне! Что значит, что значит, ты…

ИВАН

(перебивает)

Паша. Паша. Паша. Паша. Паша. Постой. У меня просьба…

Пауза

ПАВЕЛ

Просьба?

Иван говорит с закрытыми глазами

ИВАН

Серьезная. Очень серьезная просьба. Давай вот сейчас с тобой попрощаемся и ни слова, ни слова… об этом с тобой… не скажем. Никогда. Ни слова. А?

(пауза, жестко)

Хорошо?

Иван долго смотрит на Павла, который стоит с закрытыми глазами, немая сцена.

Павел разворачивается, будто уходить, но резко оборачивается и идет к Ивану. Чуть ли не берет его за грудки. Страшно шипит:

ПАВЕЛ

Да что ты Ваня за человек? Что ты, мать твою, за человек такой?

Берет за грудки. Иван вежливо отстраняет его, но не получается.

Ты. Ты! Ты! Ты вообще хоть понимаешь, что ты за человек?

Ты понимаешь, что ты придумал? Ты! Ты! Не кто то другой, а именно ты! Придумал! Открыл!

ИВАН (Почти издевательски, смеется, освобождается)

А что я такого придумал? Да это же лежало на поверхности! Каждый школьник это уже мог придумать!

ПАВЕЛ (Хватается за голову)

Что? Что? Что ты несешь?

ИВАН

Как колесо! Или паровоз! Кто их придумал? А?

Павел не выдерживает напряжения и выдыхает. Пауза. Иван смеется

ПАВЕЛ

Скотина ты, Ваня. Сволочь. И скотина

Павел смотрит гневно, но гнев сменяется на улыбку. Иван в порыве подходит и резко и очень крепко обнимает Павла. Тот отвечает крепкими объятиями.

ИВАН

Прости, друг. Прости меня

Павел обнимает Ивана, разворачивается и резко, и не оглядываясь уходит.

Иван улыбается Павлу вслед. Мимо проходит красивая девушка. Иван провожает ее взглядом.

Павел на улице садится в машину и уезжает

Сцена 10

НАТ. ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА

Иван долго гуляет по городу

Видит вдалеке зарево пожара

Сцена 11

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, КУХНЯ, – ВЕЧЕР

Богатая, хорошо обставленная, но при этом очень уютная трехкомнатная квартира.

На кухне за столом ужинают Иван, его жена, красивая молодая женщина лет 40‑ка, брюнетка, с благородными чертами лица, ее зовут ЛЕНА.

Тут же дети, мальчик лет 13‑ти, с умным и серьезным лицом, это НИКИТА, и девочка лет 18‑ти, АЛЯ. Все едят молча, спокойно, в тишине.

Девочка и мальчик доедают, чинно убирают тарелки в раковину. Отец приподнимается, целует дочь в щечку, треплет щеку сына.

ИВАН

Давайте спать, зайчики мои…

Долгим взглядом смотрим им вслед

ЛЕНА

Ты какой‑то…

ИВАН

А? Я? Какой?

Лена делает гримасу. ЛЕНА

Не знаю. Какой‑то. Ты завтра летишь?

ИВАН

Конечно

Лена гладит его по голове

ЛЕНА

Очень горжусь тобой, Ванька. Сегодня все газеты прочитала, даже по ТВ про тебя рассказывали… Мировая знаменитость. Даже неловко мне теперь!

ИВАН

Перестань! Видишь… Столько лет и все не зря.

Целует ее. ЛЕНА

Я тебе собрала сумку в дорогу. Покушать завтра утром положу.

ИВАН

Спасибо, родная

Целует ее еще раз. Смотрят друг на друга любяще и тепло.

Сцена 12

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, СПАЛЬНЯ, – НОЧЬ

Лена спит, Иван не спит, смотрит в потолок, глаза его блестят. Вдруг в коридоре включается свет, это сын идет на кухню.

Иван тоже встает и идет.

Сцена 12.1

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, КУХНЯ, – НОЧЬ

Сын на кухне. Немного спросонья пугается, когда внезапно видит отца.

НИКИТА

Ты что не спишь?

Иван подходит к сыну, гладит его по голове, и нежно обнимает. Мальчик немного в недоумении.

Отец берет его за лицо, смотрит

ИВАН

Я сплю. Просто. Хотел сказать, что люблю тебя очень.

НИКИТА

А… И я тебя…

Отец сидит напротив Никиты и долго на него смотрит. Никита сначала сонный, но потом будто постепенно просыпается и тоже смотрит на отца. Напряженный момент. Вдруг Никите становится страшно.

НИКИТА

Иди, ложись?

ИВАН

(Смеется)

Командир какой. Пойду…

Никита смотрит на отца с некоторым недоумением и замешательством

НИКИТА

Я пойду, до завтра… пап

Никита уходит. Иван откидывается, достает сигарету, мнет ее в руках. Вдруг слышит шорох, но не поворачивается.

В комнату входит его жена Лена. Входит и садится напротив, туда, где только что сидел Никита.

Муж и жена смотрят друг на друга.

ИВАН

Покурим?

ЛЕНА

Покурим!

Лена берет сигарету, но так же мнет ее в руках и смотрит на Ивана.

ИВАН

Что, не спится тебе, любимая?

ЛЕНА

Не спится, любимый

Пауза

Не знаю. Тревожно как‑то

В слове «любимый» слышна некая ирония. Иван реагирует на это.

ИВАН (Вдруг, энергично)

Лена… Слушай. Это… Слушай, какой я тебе на фиг любимый? Ты вообще любила меня когда‑нибудь? Хоть один день…

Лена не обращает внимание на его явную агрессию, она спокойна, смотрит на него.

ЛЕНА (Тихонько смеется)

Ну и вопросы у тебя в два часа ночи

ИВАН

Нет, ну правда…

ЛЕНА

Кризис среднего возраста вернулся?

ИВАН

Спасибо за комплимент

ЛЕНА (Неожиданно резко)

Любила, конечно. И сильно любила. И не день. Не два.

Пауза, Иван улыбается

ИВАН

И?

ЛЕНА

Что – И?

ИВАН

В смысле… И чем это закончилось?

ЛЕНА (Смотрит на него в упор, тоже берет сигарету)

Ничем

ИВАН

То есть сейчас – нет?

ЛЕНА

Сейчас – нет. И ты это знаешь

ИВАН

Знаю

ЛЕНА

Прости, так бывает. Была любовь – и нет любви. (Смеется)

Лена встает, наливает себе стакан воды

ИВАН

Но ты все‑таки живешь со мной? Почему ты живешь со мной?

ЛЕНА

Человек ты хороший. Ты же знаешь

Лена ставит стакан на стол и уходит

ИВАН (Вдогонку)

Думаешь, мне этого хватает?

ЛЕНА

Думаю, нет. Иди спать

Иван остается сидеть. Бросает сигарету

Сцена 13

ИНТ. КАБИНЕТ У КАМИНА, – НОЧЬ

Иван сидит у камина и смотрит на огонь

Сцена 14

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, КУХНЯ/КОРИДОР/СПАЛЬНЯ, – УТРО

Иван достает из холодильника еду, кладет ее в сумку, очень тихо одевается. Он заходит в спальню, смотрит на спящую супругу и уходит, тихо закрывая дверь.

Но Лена слышит последний щелчок, просыпается, встает

ЛЕНА

Ваня! Тебе уже пора? Ваня?

Лена выходит на кухню, смотрит на вешалку, подходит к двери, открывает ее и смотрит. Закрывает дверь. Стоит в коридоре одна и в недоумении.

Сцена 15

НАТ. У ДОМА ИВАНА, – УТРО

Глубокая осень. С деревьев падают листья. Иван сидит в машине, смотрит на листья, на деревья, смотрит на дом. Закуривает, уезжает.

Сцена 16

ИНТ. КАБИНЕТ ИВАНА В КЛИНИКЕ, – УТРО

Иван заходит в свой кабинет. Бросает сумку. Осматривает все

Собирает со стен фотографии, какие‑то сувениры, документы, все складывает в коробку. Замирает. Долго смотрит в окно.

Затем уходит, ничего с собою не взяв. На столе остаются полные коробки.

Сцена 17

НАТ. У АЭРОПОРТА, – ДЕНЬ

Машина Ивана останавливается неподалеку от аэропорта

Выходит Иван. Смотрит на аэропорт. Долго стоит. Видно, как улетают самолеты.

Сцена 17.1

ИНТ. АЭРОПОРТ, ВНУТРИ, – ДЕНЬ

Иван стоит возле стеклянной стены, задумчиво глядя, как проходит очередь на посадку.

ОБЪЯВЛЕНИЕ

Заканчивается посадка на рейс 44517, Москва‑Франкфурт. Пассажиров просим пройти к выходу номер 12.

Иван стоит, затем разворачивается и уходит

Сцена 18

ИНТ. ЛАБОРАТОРИЯ, – ДЕНЬ

В лаборатории, обставленная колбами, сидит и работает женщина‑врач, это НАДЕЖДА ФЕДОРОВА.

Входит Иван. Встает у двери. Федорова не сразу, но замечает Ивана, снимает маску, смотрит на него. Иван улыбается в ответ. Затем женщина одевается и выходит. За ней выходит Иван.

Сцена 19

ИНТ. РЕСТОРАН, – ВЕЧЕР

Иван сидит и пьет кофе. На столе остывает обед. Входит женщина лет 45‑ти, это НАДЯ, коллега Ивана из лаборатории. У нее уставший вид, и несмотря на ухоженность, выглядит она на все 55.

НАДЕЖДА

Ну что, умирать собрался?

ИВАН

А что в этом плохого?

НАДЕЖДА

Да, бывает

ИВАН

Дело такое. С каждым случается

Пауза

НАДЕЖДА

Не с каждым

ИВАН

Ну, я не зря прожил. Думаю…

НАДЕЖДА

А если зря?

ИВАН

Хахахаха! Смешно!

НАДЕЖДА

Впустую. Псу под хвост!

ИВАН

Под хвост? Ахахаха! Псу… Под хвост! Ахаха!

Пауза. НАДЕЖДА

Потратил жизнь. Зря! Всю! Коту под хвост!

ИВАН

Коту! Ахахаха! Теперь коту! Так коту или псу?

НАДЕЖДА

Вся жизнь зря! Вся! Зря!

Смеются, супокаиваются

ИВАН (Серьезно)

Не зря

НАДЕЖДА

А хорошая была жизнь. Хорошая. Добротная

ИВАН

Хорошая жизнь… Хорошая. Не обидели…

НАДЕЖДА

Так думаешь, не зря?

ИВАН

Конечно. Сколько людей вылечил. Сколько спас. Каждый ли спас столько, сколько я? М? Таких, как я, единицы, простите за скромность…

НАДЕЖДА

Это правда

ИВАН

Дети… Одеты, обуты, ни в чем не нуждаются. Родители… С родителями им повезло.

НАДЕЖДА

Верно говоришь

ИВАН

Друзья, знакомые, все меня любят, всем добро делал…

НАДЕЖДА

Есть такое. Знаю

ИВАН

Всем… Никто слова плохого не скажет… Никого за всю жизнь не кинул, не обманул.

(пауза)

Но главное – лечил, лечил, лечил, резал, спасал, вытаскивал с того света, и снова лечил, лечил, лечил… Тысячи их. И еще тысячи – будут… Даже после меня. Даже после себя… буду их спасать.

Пауза

НАДЕЖДА (Смеется)

Но все равно же – зря. Все – зря

Иван не отвечает

НАДЕЖДА

И ты знаешь, почему

Иван не отвечает

НАДЕЖДА

Верно? Знаешь?

Тишина

ИВАН

Я ничего не знаю. Правда

НАДЕЖДА

Вот в то‑то и дело, Ваня. (Пауза) Но ты живой. За то тебя я и люблю.

ИВАН

Ладно, хватит. Шуток… И философии

НАДЕЖДА

И правда что

ИВАН

Ну хорошо. А кто живет не зря тогда? Один из тысячи? М?

Кто имеет то самое, главное? М?

Кто, так сказать сумел. И что сумел? А?

А остальные?

А я – людей спасал, поняла? Поняла, ты!

Долгая пауза. Иван успокаивается

НАДЕЖДА

Прости. Мне просто очень жалко тебя. И твою жизнь. И тебя, как Ваню… И жизнь твою. Большую. Сильную! Будто… Будто это две вещи отдельные…

ИВАН

И я ее прожил. Достойно прожил. Разве этого мало? А?

Пауза

Слушай, у тебя же в Нижнем друзья есть хорошие, да? Серьезные люди из милиции. Дело к тебе важное есть. Поможешь?

НАДЕЖДА

Я поняла тебя. Помогу. Набери меня через пару часов. Пока найду…

Долго сидят

ИВАН

Жалко тебе меня, говоришь?

НАДЕЖДА

Ой, Ваня! Ну раз ты так решил, значит, пусть будет так.

ИВАН

И ты даже не будешь меня за это ругать? Останавливать, да?

НАДЕЖДА

А зачем?

ИВАН

Какая ты, Надя, жестокосердная…

Пауза. НАДЕЖДА

Нет, знаешь… Я тебе не жена, не любовница, даже не бывшая… А ты мне – даже не друг.

И потом, ты – решил!

ИВАН

Хм, а кто я тебе?

НАДЕЖДА

Ты мне, Ваня, человек. Хороший человек. С большой буквы. С огромной буквы.

ИВАН

Здесь должна быть шутка про высокие отношения

НАДЕЖДА

Ну я серьезно. Не буду же я тебя останавливать. И потом…

ИВАН

Что потом? Потом – будет поздно

НАДЕЖДА

Нет, я не про то… Мне что, милицию вызвать? Спецназ. Скрутить тебя. И заставить жить? В суд на тебя подать? И потом…

ИВАН

Потом – будет поздно

НАДЕЖДА

Я уважаю твое решение

ИВАН

Ахахаха! Ничего себе. Выкрутилась!

Успокаивается

Ладно, хватит. Надо идти. По клинике, по деньгам и семье сделай все, как надо, ладно?

НАДЕЖДА

Никогда ты во мне не сомневался, так и не начинай.

ИВАН

А может, и надо?

Пауза

НАДЕЖДА

В общем, как там говорится… Или не говорится… Не помню, кто про это писал, да кто только про это не писал…

Если любишь – то отпусти. Это трудно. Но если любишь…

Надя встает из‑за стола, подходит к Ивану, встает за ним и гладит его по голове, вороша волосы. Так продолжается некоторое время. Затем Надя целует его нарочито в лоб.

НАДЕЖДА

Ваня, главное – не бойся

Иван молчит

НАДЕЖДА

Слышишь? Все умирают. А ты – не бойся. Так будет лучше.

ИВАН

Я знаю

Надежда выходит из‑за стола

(Шутливо) А про то, что все умирают – это хорошая новость.

Спасибо, Надя

Надежда уходит. Иван остается

Сцена 20

ИНТ. ПОЕЗД, ТАМБУР, – ВЕЧЕР

Тамбур. Иван курит. В его кармане звонит, разрывается телефон, снова и снова. Рядом оглядывается курильщик. Иван достает телефон и отключает его. Смотрит в окно, высматривая небо.

Сцена 21

ИНТ. ПОЕЗД, КУПЕ, – НОЧЬ

Ночь, купе. Иван смотрит в окно, он не ложился. Поезд останавливается на станции. В купе входит девушка лет 20‑ти, это КРИСТИНА, она красива и в короткой юбке. Она вежливо здоровается, убирает сумку, садится. Обмениваются взглядами. Кристина будто немного не в себе, но трезва. Она дерзкая и на некотором внутреннем подъеме.

Иван останавливает на девушке долгий взгляд. Она смущается. Он осматривает ее всю, лицо, руки, ноги. Она перестает смущаться и как бы в отместку начинает смотреть на него – прямо в глаза, и улыбаться.

ИВАН

Это Владимир?

Девушка отвечает игриво

КРИСТИНА

А это (показывает на него)?

ИВАН (Усмехаясь)

Это – Иван!

Смеются

ИВАН

Из Питера?

КРИСТИНА

А вы как узнали?

ИВАН

Ясновидящий…

Кристина игриво смотрит на него. Подходит. Берет его лицо в руку и целует его взасос. Они начинают раздеваться и при этом продолжают беседу.

КРИСТИНА

Правда, ясновидящий?

ИВАН

Ясновидящие не могут врать

КРИСТИНА

Почему?

ИВАН

Потому что это магия, а магия это суровый дар.

КРИСТИНА

Высшие силы накажут?

ИВАН

Страшной карой и жутким проклятием. Ты даже не представляешь!

Девушка в одном белье. Иван берет ее и сажает на столик.

Поезд летит, рельсы стучат

Сцена 22

НАТ. ЧЕРЕЗ ЛЕС МЧИТСЯ ПОЕЗД НОЧЬ

Сцена 22.1

ИНТ. ПОЕЗД, КУПЕ, – НОЧЬ

Ночь, сидят, голые, Кристина вульгарно держит ноги на столике. Иван их гладит.

КРИСТИНА

У меня в поездах всегда башню сносит. Потому я на них езжу редко.

ИВАН

Надо же. Патология какая‑то?

КРИСТИНА

Да иди ты. Она перебирает пальцами на ногах. Пауза, едут

ИВАН

А вот скажи мне лучше, ты в реинкарнацию веришь?

КРИСТИНА

М?

ИВАН

В реинкарнацию. Инь там, Янь. Все дела

КРИСТИНА

Ну да… Верю

ИВАН

И в кого, думаешь, превратишься?

КРИСТИНА

Ой, у меня много вариантов…

ИВАН

Продумала все, молодец. (пауза)

А вот скажи мне… Если реинкарнация и правда есть, что мы так жизнью дорожим?

КРИСТИНА

А что ей не дорожить? Хорошо же. ИВАН

Вам, женщинам, все хорошо…

КРИСТИНА

(грубовато, с иронией)

А тебе что, плохо было?

ИВАН

Нет, я не про то… Чего дорожить, если все равно же родишься сразу кем‑нибудь… Что тут засиживаться? Тем более если не срослось…

Да и вообще, эта реинкарнация удобная штука. Думать, что ты превратишься в пушистого котенка…

КРИСТИНА

(Грубовато)

А у тебя что, не срослось?

ИВАН

В смысле? А… Ну…

Она усмехается

КРИСТИНА

Засиделся он!

ИВАН

Ну, как сказать…

КРИСТИНА

Нет, смотри… Ты же все равно наверняка не знаешь, в кого ты перевоплотишься. А вдруг неудачно? Ну, или кем‑нибудь… Рыбой какой‑нибудь станешь бестолковой…

Иван смотрит на нее с улыбкой

ИВАН

Рыбой?

Девушка смеется

КРИСТИНА

Ну, например!

ИВАН

Рыбкой в аквариуме. И назовет тебя кто‑нибудь – Клава.

КРИСТИНА

Почему Клава?

ИВАН

Ну а как еще рыбку назвать?

Сцена 23–24

ИНТ. ПОЕЗД, КУПЕ, – НОЧЬ

Светит луна. Кристина спит, она голая. Иван сидит и смотрит в окно. Вдруг ему что‑то мешает сидеть, он рукой шарит что‑то между сидениями, долго возится, но достает.

Это яблоко

Он поворачивает его, а оно наполовину гнилое

Сцена 25

ИНТ. ПОЕЗД, ТУАЛЕТ, – УТРО

Иван стоит перед зеркалом, смотрит на себя. Затем он расстегивает рубашку на груди. Смотрит на себя. Нажимает на различные участки на груди. Странно улыбается.

Сцена 25.1

НАТ. НАСЫПЬ, – УТРО

Поезд летит вдаль по огромным русским просторам

Сцена 26

Виды города без героя

Сцена 26.1

ИНТ. КАФЕ, – УТРО

Иван завтракает в кафе с хорошим видом на вокзал

Рядом сидит Кристина и уплетает завтрак. Иван смотрит в окно, потом на нее. Она доедает.

КРИСТИНА

Телефонами обменяемся?

ИВАН

Зачем?

КРИСТИНА

Ну, мало ли… Тебе же было хорошо?

ИВАН

Первый раз – всегда хорошо. А потом скучно. До зевоты.

КРИСТИНА

Фу, какой ты грубый…

ИВАН

(еле заметно зверея)

Да, я такой. На самом деле

Пауза. Кристина жадно пьет кофе. Увидев, что настроение у Ивана несколько ухудшилась, улыбается, паясничает и нежно щебечет.

КРИСТИНА

А вдруг я в тебя влюбилась? М? Ты об этом подумал? А? Вааанечка…

(тянет к нему пальчики)

ИВАН

(смотрит на нее лицом, ни единый мускул не улыбается)

Слушай. Кристина. Да пошла ты. Шлюха

Иван встает и уходит. Кристина остается в полном недоумении. Она чуть не плачет.

Сцена 27

НАТ. ГОРОД, – УТРО

Вид на город. Волга. Виды города с верхних точек без героя.

Сцена 27.1

НАТ. ГОРОД, – УТРО

Иван приезжает

Он осматривает город. Вид на Волгу

Сцена 28

НАТ. ГОРОД, У РЕКИ, – ДЕНЬ

У реки Волги. Иван

Сцена 28.1

НАТ. МОСТ НАД РЕКОЙ, – ДЕНЬ

Иван проходит по мосту. Останавливается на середине, закуривает, смотрит и идет дальше.

Сцена 29

НАТ. ГОРОД, ТРАМВАЙ, – ДЕНЬ

Едет в трамвайчике, стоит у окна, жадно рассматривает улицы города.

Сцена 30

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – ДЕНЬ

Иван в небольшой гостинице. Достает из сумки контейнеры с салатиками и макаронами жены, ест.

Включает телефон, 110 неотвеченных вызовов. Ложится, лежит. Сцена 31

НАТ. ГОРОД, НАБЕРЕЖНАЯ, – ДЕНЬ

Иван приближается к ДЕТЕКТИВУ, они перекидываются беглыми приветствиями, которых не слышно из‑за порывов ветра.

Детектив передает Ивану папку с бумагами и дисками. Иван заглядывает в папку, бегло просматривает содержимое. Среди бумаг мелькает фотография Натальи.

Закрыв папку, Иван достает из кармана конверт с деньгами и передает детективу. Тот принимает конверт. Они еще о чем‑то говорят, но ветер задувает их слова.

Сцена 32

НАТ. ГОРОД, НАБЕРЕЖНАЯ «ТЕАТР», – ДЕНЬ

Иван ходит, осматривается. Осматривается он не совсем обычно. Будто ищет «метки» прошлых событий.

Он ищет не только детали, но и ракурсы, с которых смотреть на эту «культовые» места. Он пытается восстановить свое зрение, кадры, театральную постановку, как все это было.

Он повторяет ракурсы и – движения. Стоит, будто ждет кого‑то, сидит, будто сидит не один. Смотрит на несуществующие предметы. Его взгляд погружен глубоко внутрь себя.

Сцена 33

НАТ. ГОРОДСКОЙ СКВЕР, – ДЕНЬ

Сквер в центре города. Небольшая лавка, Иван подходит к лавке. Осматривается, садится. Но вдруг замечает девушку, которая идет с планшетом в руке, и читает.

Иван отходит от лавочки

Девушка садится, он смотрит на нее долго и изучающе. Будто встраивая ее в свой невидимый кадр, примеряя ее к картинкам из прошлого.

Сцена 33.1

НАТ. ГОРОДСКОЙ СКВЕР, – ДЕНЬ

Иван смотрит на детей – двух девочек‑близнецов. Они обе одинаково одеты, на одинаковых самокатах. Он начинает плакать.

Сцена 34

НАТ. ГОРОДСКОЙ СКВЕР, – ВЕЧЕР

Небольшой провинциальный осенний неубранный парк – много листьев, практически нет людей, запустение.

Иван сидит на лавке, ест сыр из упаковки, разворачивая треугольнички. Мимо идет молодой парень, торжественно одетый, в руке у него почти пустая бутылка шампанского. Это СЕРЕГА. Он неуверенно подходит к скамейке, Иван осматривает его беззлобным и доброжелательным взглядом. Подсаживается.

Иван протягивает Сереге сырок. Серега берет и жадно ест его.

СЕРЕГА

Че, не местный?

ИВАН

А что, так заметно?

СЕРЕГА

Ну какой‑то ты не такой…

Иван улыбается. Поворачивается, осматривает его

ИВАН

А ты такой что ли? Ты откуда? Со свадьбы сбежал.

СЕРЕГА

Да! А ты как узнал?

ИВАН

Что, серьезно!

СЕРЕГА

Да! Со своей

Серега смеется. Иван смеется и осматривает его

ИВАН

Жених?

СЕРЕГА (Недовольно)

Да я шучу. Не хочу… Об этом… Говорить…

Сидят, едят. Серега дожевывает сырок, запивает глотком шампанского, мнется, как бы не решаясь спросить.

ИВАН

Гордый что ли?

Серега хмыкает. Иван тоже

ИВАН

А сырок сожрал!

Иван достает деньги, дает мужику

ИВАН

На, возьми, пару, что ли… Я тоже буду

Серега берет деньги

СЕРЕГА

Ого!

Серега уходит, возвращается, достает две бутылки водки, пару пива, стаканчики и лимон. Открывает. Пьют.

Серега из стаканчика, Иван прямо из горла, как воду.

СЕРЕГА

Ну а что у нас забыл?

Иван не отвечает

СЕРЕГА

С Москвы сам‑то?

Иван не отвечает. Пауза

СЕРЕГА

Разговорчивый ты… Не быть тебе таксистом!

ИВАН

Неа, наоборот теперь мне только в таксисты…

Пауза, сидят, пьют. Иван, после того, как выпивает всю бутылку.

ИВАН

Знаешь, как римляне говорили?

СЕРЕГА

Кто?

ИВАН

Римляне древние, ну, в доспехах которые ходили и мир весь завоевали…

СЕРЕГА

Ну, помню таких… И что говорили?

ИВАН

Старая любовь – что рак

СЕРЕГА

Хм, красиво…

ИВАН

Не то слово!

СЕРЕГА

А что, рак уже при римлянах был?

Иван переводит на него глаза, смотрит заинтересованно

ИВАН

Хм, и правда? Но… Мне кажется, был, он всегда был…

Долго сидят, смотрят вдаль

СЕРЕГА

Рак это плохо. От него смерть

ИВАН

Ну, смерть это нормально…

СЕРЕГА

После бутылки залпом – особенно!

(смеется)

Слушай, а ты вот никогда не думал, ну вот о том, о чем будешь думать перед смертью?

ИВАН

Хм… И правда, а о чем я буду думать?

СЕРЕГА

Ну? О чем?

ИВАН

У нас что, вечер творческой интеллигенции?

Серега смеется. Пауза

СЕРЕГА

(задумчиво)

А я вот думал. Но так и не придумал ничего по делу‑то…

ИВАН

(насмешливо)

Будет тебе сюрприз…

СЕРЕГА

А ты? Ты думал?

Повисает пауза

ИВАН

А я – чулки вспомню

СЕРЕГА (очень удивленно)

Чулки?

Долгая пауза

ИВАН

Красные… и запах. Запах…

(резко, будто очнувшись, встает, качнувшись)

Ладно, бывай

Иван уходит. Серега смотрит ему вслед. Правда, недолго. Продолжает жрать сырок.

Сцена 35

НАТ. У ДОМА НАТАЛЬИ, – НОЧЬ

Стандартная жилая девятиэтажка. Подходит Иван, останавливается и долго смотрит на одиноко стоящее здание.

В темноте у дома проходят какие‑то люди сомнительной внешности, и снова наступает тишина.

Иван опускается на лавку, глядя на темную стену дома, в которой горит одинокое окно.

Сцена 36

НАТ. У ДОМА НАТАЛЬИ, – УТРО

Из подъезда выходит женщина, ей лет 50, она красива и ухожена, в ярком плаще, это НАТАША. Она немного ждет. За ней выходит мужчина, чуть моложе ее, лет 45‑ти, с выправкой, подтянутый, в кожаной куртке, МУЖ НАТАШИ. Затем выходит молодой парень лет 20‑ти, СЫН НАТАШИ, машет ей рукой и уходит к своей неподалеку стоящей машине.

Наташа и мужчина так же садятся в машину, уезжают

Мы видим, как эту сцену издалека наблюдает Иван. Когда машина с женщиной уезжает, Иван отходит и тоже садится в машину, частное такси, на пассажирское сидение. Машина резко отъезжает.

Сцена 37

ИНТ. ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР, – ДЕНЬ

Идет Иван, следит за идущей впереди Натальей. Она в красивом плаще. Наталье идет с подругой, переговариваясь о чем‑то.

Иван ходит за ней, но очень осторожно, стараясь не быть замеченным.

В какой‑то момент он теряет ее из виду в толпе. Он пугается, немного паникует, бежит. И вдруг оказывается прямо рядом с ней, за спиной.

Опасаясь быть раскрытым, он резко убегает

Сцена 37.1

НАТ. У ВХОДА ВТОРГОВЫЙ ЦЕНТР, – ДЕНЬ

Иван стоит, курит недалеко от входа в торговый центр. Выходит Наташа, в руках у нее пакеты из салонов одежды, она садится в подъехавший автомобиль и уезжает.

Иван долго смотрит ей вслед, курит. Возвращается в торговый центр.

Сцена 38

ИНТ. ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР, – ДЕНЬ

Иван играет в игровой аппарат, где железная рука хватает предмет, но почти никогда не доносит его до цели.

Снова и снова, просаживая деньги, Иван играет. Но тщетно. В последний момент игрушка всегда падает мимо.

Сцена 39

НАТ. ОТКРЫТОЕ КАФЕ, – ДЕНЬ

Наталья сидит в кафе с ПОДРУГОЙ. Они мило и эмоционально болтают, пьют кофе. За ними с улицы, спрятавшись за колоннами, наблюдает Иван. Он нервно курит, у него жесткий напряженный взгляд.

Сцена 40

ИНТ. САЛОН КРАСОТЫ, – ДЕНЬ

Салон красоты в торговом центре. На приеме, у зеркала, сидит Наталья.

Неподалеку стоит Иван, он пристально рассматривает ее лицо

Наташа решает с парикмахером, где подравнять, они говорят, Наташа рассматривает себя в зеркало. У нее озабоченное лицо. Это происходит достаточно долго. Парикмахерша начинает работать.

Иван смотрит. Через какое‑то время Наталья нечаянно, – через зеркало – бросает взгляд в сторону Ивана. Сначала она скользит взглядом, не узнавая. Затем возвращается и всматривается…

Иван улыбается. Наташа всматривается еще и еще… И вдруг она вздрагивает. И смотрит, смотрит на Ивана долгим взглядом…

ЗТМ

Сцена 41

НАТ. У ВЫХОДА ИЗ ТОРГОВОГО ЦЕНТРА, – ДЕНЬ

Из торгового центра выходит Иван, он останавливается и закуривает

Затем, через некоторое время, быстрым шагом выходит Наталья

Увидев Ивана, она на секунду приостанавливается, но не идет к нему, а бежит прямо через дорогу, где небольшой сквер и детская площадка.

Сцена 41.1

НАТ. СКВЕР, ДЕТСКАЯ ПЛОЩАДКА, – ДЕНЬ

Небольшая безлюдная детская площадка, на фоне движется и летит дневной город.

Наталья идет медленно. Иван на отдалении следует за ней. Наталья останавливается у лавочки. Сзади медленно подходит Иван. Он останавливается за ее спиной.

Так они стоят некоторое время. Наташа смотрит куда‑то вперед, на ее лице борются недоумение, недовольство, злоба, жесткость, и вместе ей хочется зарыдать.

Иван подходит еще ближе. Она чувствует это. На лице Наташи проступают слезы. Она резко поворачивается к нему. На ее лице злобная усмешка.

НАТАША

Как ты вообще посмел?

Наташа идет на него

НАТАША

Как ты вообще посмел? Приехать, прийти… Как?

Лицо Наташи искажается, усмешка переходит в ярость, она начинает изо всех сил бить Ивана руками и сумкой по лицу.

НАТАША

Зачем? Зачем? Зачем ты явился, сука! Зачем?!

Ее ярость срывается в беспомощные рыдания. У него разбит нос и течет кровь.

Наташа обессилено садится на лавку, плачет. Иван стоит. Наташа плачет, но быстро успокаивается. Бросается к нему.

Наташа суетливо и смешно роется в сумке, достает оттуда салфетки.

НАТАША

Что же я сделала? Что… Что я наделала? Ваня, прости, прости! Да что же это я на самом деле, а…

Салфетки падают, она вытирает ему лицо, пальто, Иван улыбается и смотрит на нее.

НАТАША

Прости, прости, прости меня…

Наташа вытирает кровь с его лица и плаща. Ее руки дрожат. Иван улыбается, она тоже начинает улыбаться.

НАТАША

Прости, Ваня, да что же это такое со мной… Ужас…

Наташа вытирает все. Они оба смотрят друг на друга и улыбаются. Иван смеется, она тоже начинает беззвучно смеяться. Смеются оба. Смех становится веселым, громким, общим…

Сцена 42

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – ВЕЧЕР

Иван лежит на кровати. Вдруг тихий стук в дверь. Он не шевелится. Еще раз стук. Иван смотрит на дверь. Затем дверь открывается. Входит Наташа.

Она осматривается, смотрит на него. У нее очень серьезное и напряженное выражение лица. Иван смотрит на нее, не вставая. Их взгляды встречаются, они смотрят друг на друга, не отрываясь.

Наташа отворачивается. Бросает на пол сумку.

Медленно снимает пальто, бросает на пол. Затем кофту, юбку, наконец, раздевается полностью, до гола, поворачивается к нему. Она стоит обнаженная, без смущения, с опущенными руками.

Мы видим немолодую, но красивую обнаженную женщину. У нее мягкий проникновенный и любящий взгляд.

Иван встает, подходит к ней, и обнимает ее, нежно и как будто по‑братски, нежно‑нежно. Так они застывают.

Сцена 42.1

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – НОЧЬ

Иван и Наташа лежат голые на кровати. Они держатся за руки и смотрят в потолок.

Сцена 43

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – НОЧЬ

Наталья моется в душе. По ее лицу текут слезы, но слезы ли это – трудно понять из‑за струй воды.

Сцена 44

ИНТ. ГОСТИНИЦА, РЕСТОРАН, – НОЧЬ

Ресторан в гостинице

Сцена 44.1

ИНТ. ГОСТИНИЦА, РЕСТОРАН, – НОЧЬ

Выходит на крышу, смотрит на город, горящий тысячами огней

За ним, кутаясь в плащ, выходит она. Они стоят рядом и смотрят вдаль. Затем Иван начинает говорить, сначала тихо, затем по нарастающей, перемещаясь по всей крыше.

ИВАН

(задумчиво, тихо)

Знаешь, Наташ… А я вот иногда думаю… Вообще, какое‑то новое ощущение появилось, чувство, в последнее время… Вот будто я в аквариуме, и воздух такой тягучий, и вот я плыву, будто я не в жизни, здесь, а в какой‑то книге, или в кино… Ну… Как бы тебе это объяснить? Как будто не я это вовсе, как будто я отказываюсь от себя…

Порывисто, увлекаясь, немного сам с собой, нарцисиично

ИВАН

Вот понимаешь, вот у меня чувство, очень острое, будто действительно, изначально, где‑то там была душа, ну, капелька, какой‑то кусочек света, и вот он раз и появился здесь… В этой тяжелой жизни, в этом пространстве… Упал сюда.

Он родился, вырос, оброс этим телом, умом, сердцем, и всем вот вокруг… Это все появилось, как плоть, наделось, наросло на меня и вот я целый артефакт, своей истории, достижений, чувств, вот ноги мои, руки, вот моя жизнь, люди, любовь, и я несу это все, словно рюкзак… Вот эта эфемерная капля, которая вдруг стала живым человеком из мяса и мыслей… И столько накрутилось, наросло…

Задумчиво

ИВАН

Этот гвоздик во мне торчит, вбитый в невидимую стену, в небо, я и есть гвоздик, а этот человек это такой рюкзак… Я это или нет – я иногда даже не знаю… То, что получилось, когда обросло…

Но я несу все это в нем, и мне тяжело, но и жалко бросить, ведь столько нажито, прочувствовано, понято, придумано, даже отболело сколько, и – обжито, обжито все это… Мое… Мое… И не очень‑то мое на самом деле… И так жаль это все терять, будто из дома выгоняют, знаешь, будто из родного дома, где ты родился, вырос, всю жизнь прожил и где у тебя каждый угол, заусенца, половичок, веточка за окном, луч света в спальне после семи вечера, где у тебя все, и вот тебя забирают… Приходят какие‑то холодные люди и забирают тебя из твоего дома, навсегда.

Но ты всего лишь гвоздик… Кусочек света, и все это, каким бы не было ценным, личность, ум, сознание, твоя чертова любовь, все это такой на самом деле – прах… И я чувствую, что это очень несправедливо! Такое положение дел! Несправедливо! Жестоко! Ненадежно как‑то… Неужели это вот все так, а? И так пройдет. Бесследно… Вникуда… Как так? Как?

Так не должно быть… Это неправильно… И… очень страшно…

Пауза

ИВАН

(искренне, жизненно)

Ну а вот даже что у нас с тобой произошло. Не было ни дня все эти годы, чтобы я не думал об этом, о тебе, о нас… А ты… А ты вообще стала у меня какой‑то моей… сиделкой какой‑то, ты всегда рядом, ты всегда здесь, в маленькой комнатке будто, где‑то в моей голове… И ты есть, ты сидишь тут, и смотришь на меня с улыбкой… Разная, всегда разная, в разной, какую я только помню у тебя, одежде… Ты улыбаешься, а я с тобой говорю… И я так уже привык, что это часть меня, живая часть… Может быть, самая живая моя часть…

Пауза, затем живо и размахивая руками, иногда смеется

ИВАН

Так вот у нас же это все, что было у нас с тобой, – это же какая‑то жуть, Санта‑Барбара, мексиканские страсти, ну, правда, правда ведь… Помнишь? Да ты все помнишь… Такое не забудешь! Это же Вторая мировая война практически! И зачем, и как это все… Боже, черт, что это вообще было, а? А может, мы вообще и не заметили за всем этим любовь, а? Может, сожрали ее… Сами. А? Растерзали и выкинули и остались со своими треснувшими этими… корытами…

Пауза, ходит, машет руками

ИВАН

Ведь всего это продолжалось года три, да? Три года и вся жизнь… Черт… Понимать это… Как это понять? Я же студент, только женился, у меня появился сын, потом умер отец… Потом я встречаю тебя, потом разводы эти страшные, сначала твой, потом мой, а у меня голова не на месте, у меня в душе каждый день как в мясорубке… Я был болен. Я был очень болен… Болен. Тобой. Отцом. Сыном. Болен… Я был просто болен. И невменяем. А ты просто… Ни разу… Не пожалела меня… Нет…

Пауза

И наши с тобой битвы. Поспешная дурацкая свадьба. Скандалы. Развод! (Смеется) Дети! Жуть какая‑то! Несуразица!

Господи, как стыдно‑то!

Что это вообще все было? Разве это любовь? Жизнь? А? Наташа!

И потом ты убегаешь ночью, просто убегаешь, просто… И я ищу тебя, до рассвета, бегаю по всему городу… И потом… Мы не видимся месяц, я уезжаю, а ты…

А я…

Мы… Которого так и не случилось. Этого мы.

Сколько мы прожили? Месяц, два? Но мы же любили друг друга… Или нет?

Что это все было?

Пауза. После которой говорит холодно и резко

И потом ты… Тапочек! Тапочек не сносив! (Смеется) выходишь замуж за этого… Какого теперь у тебя по счету? Второго тогда? Сейчас третий или какой уже? А? Наташ… Ну ладно, прости, прости, я не буду, ладно, дело не в этом…

Зачем ты? Зачем ты так? Тогда. Мстила? А?

И через год у тебя появляется… ребенок… О котором я мечтал, столько мечтал, плакал, хотел, он снился мне, мы придумывали ему имя… И оно уже было. Нашего ребенка… (Беззвучно смеется)

Пауза, встает на край крыши

ИВАН

И в итоге ничего, ничего, ни черта! Ни черта не получилось! Самые простые вещи! Которые есть у всех! Люди вон, нормальные, плодятся выводками! А у нас что? У нас ноль! Ноль! Мимо! Ничего не смогла наша такая великая любовь! Ничего не смогла! Родить, создать, а? Семью там, да хоть какую, а? Как это могло произойти? А? Все мимо… Все…

Пауза. Возвращается, подходит к ней

ИВАН

(тихо)

Ладно… Ладно… Прости меня… Я не хочу упрекать… Глупо все это так. И странно… Очень странно все это…

Садится у ее ног. Пауза. Поднимает на нее глаза

ИВАН

Так была любовь? Или нет? Или только разлука была?

Была? Или нет?

А что такое любовь?

Пауза, сидит, смотрит вдаль. Наташа тоже стоит, не шелохнувшись, смотрит вдаль. Они замерли. Иван резко встает на ноги.

ИВАН (Серьезно, по‑деловому)

Прости меня, ради бога

Подходит к ней, говорит тихо и как будто тепло

ИВАН

Я просто хотел сказать… про новое, новое ощущение вот это странное… Просто теперь, недавно совсем, ты ушла… Насовсем, ушла из моего уголка… Тебя не стало. Ты ушла… Вдруг. Я искал тебя, искал… Но ты ушла. И я потерял тебя… И я… Но вот появилось что‑то другое…

Темное, беспросветное что‑то, пустое… Даже не тяжелое, а тоскливое какое‑то, это, и уже, знаешь, уже не больно… Оно только тихонько так ноет, скребет, как по сухому горлу… Как дождь вот идет и небо серое и ты понимаешь, что дождь будет идти вечно, серый, бесконечный, самый долгий на свете дождь… Какой‑то потусторонний… что ли… И ты вот сидишь на остановке, и уже ничего не ждешь и только знаешь, что будешь сидеть там вечность…

Иван внезапно останавливается. Он смотрит на Наталью, которая никак не реагирует на его слова. Он подходит к ней, пауза, смотрит туда же, куда и она, вдаль.

Затем берет ее за плечи, поворачивает к себе, она смотрит на него пустыми отрешенными глазами, находясь где‑то неизмеримо далеко и глубоко в себе.

ИВАН

Ты не слушала меня

Она молчит. Он нежно пытается расшевелить ее за плечи, улыбается.

ИВАН

Ты совсем не слушала меня, Наташа… А? А? Натааааша!…

Она молчит. Он улыбается, потряхивая и заглядывая ей в лицо.

ИВАН

Черт… Наташа… Наташ!

Наташа вдруг «возвращается», оборачивается, Иван отскакивает и смотрит на него в упор. Затем медленно и спокойно говорит ему:

НАТАША

Да пошел ты, Ваня… Дурак

Наташа медленно уходит. Иван идет за ней

Сцена 45

НАТ. ГОРОД, – УТРО

Иван и Наташа долго гуляют по городу. Ходят по набережным. Иван, изображая молодого человека, покупает ей мороженое. Обнимает ее, пытается укутать в свой плащ от ветра.

Они говорят, мы не слышим, о чем и что, они смеются.

Они проходят мимо загса. Встречают невесту и жениха

Они счастливы. Им хорошо друг с другом

Сцена 46

ИНТ. КАФЕ, – ДЕНЬ

Небольшое уютное кафе. Перед Иваном и Наташей стоят чашки кофе, они нетронуты. Они смотрят в разные стороны. За окнами движется город.

Наташа усмехается

НАТАША

Заметил, да? 20 лет не виделись, а сидим, будто 20 лет женаты.

Иван ухмыляется

ИВАН

Куда‑то провалились эти 20 лет

НАТАША

Только дети выросли

ИВАН

И те не наши

НАТАША

Ну, знаешь, Ваня… Есть любовь, а есть жизнь… Как оказалось.

ИВАН

Куда‑то провалились…

Пауза. Иван поворачивается к ней, пристально смотрит на нее, затем откидывается на сидение.

ИВАН

Так и не смог я тебя разлюбить. За 20 лет. А ты говоришь.

Она, не оборачиваясь к нему, глядя куда‑то вдаль, вдруг прищурившись, как будто победно и немного зло.

НАТАША

А я ничего не говорю

Пауза. Она отпивает кофе

НАТАША

(спокойно‑равнодушно)

Думаю вот все, когда ты снова начнешь прощения просить

ИВАН

(улыбаясь)

Прости меня, Наташа

Наташа поворачивается к нему с улыбкой, но видит, что его лицо серьезно. Смотрит на него.

ИВАН

Правда, прости

Наташа в порыве гладит его по голове

НАТАША

(спокойно и мягко)

За что? За то, что ушел?

ИВАН

Я – ушел?…

НАТАША

Ну или я. Это уже не важно…

ИВАН

(с легкой грустной усмешкой)

Уже ничего не важно

НАТАША

(грустно и с тихим вздохом)

Уже не важно, Ваня… Жизнь прошла. Без нас

Оба отворачиваются. Долгая пауза, в которую они сидят и смотрят в окно на проезжающие машины и людей.

НАТАША

Расскажи, как ты вообще живешь‑то? Ничего о тебе почти не знаю. Разве интервью всякие… Публикации…

ИВАН

Да как‑то живу. Все нормально на самом деле. Все. Нормально.

НАТАША

Жена, дети, работа… Понятно

ИВАН

Ну да. Все есть

ИВАН

(расслаблено и на автомате)

А ты?

НАТАША

Я тоже. Нормально

ИВАН

Я рад…

Вдруг Наташа реагирует на последние слова и резко оборачивается

НАТАША

(резко)

Я тоже рада за тебя!

Но тут же осекшись, переключается, оживляется, оглядывается по сторонам, находит ОФИЦИАНТА.

НАТАША

Простите, а где тут?

Официант показывает рукой

Наташа берет сумку

НАТАША

(Ивану)

Я на минутку. Носик припудрить. Сейчас приду

Наташа быстро и энергично уходит, Иван смотрит ей вслед

Сцена 47

ИНТ. КАФЕ, – ВЕЧЕР

Иван сидит и смотрит в окно, где догорают сумерки. Смотрит на часы.

К нему подходит официант

ОФИЦИАНТ

Простите, вы не могли бы рассчитаться. А то мы закрываемся через 20 минут, кассу закрываем.

Иван, резко, очнувшись

ИВАН

Да, да, конечно. Извините

Он отдает деньги и продолжает сидеть, глядя вдаль на город.

ЗТМ

Сцена 48

НАТ. ВИДЫ НИЖНЕГО НОВГОРОДА, – НОЧЬ

Виды ночного города

Сцена 49

НАТ. ТРАССА, ПРИДОРОЖНОЕ КАФЕ, – НОЧЬ

Небольшое грязное кафе для дальнобойщиков на трассе, по которой летят фуры. Они же стоят рядом на стоянке.

Сцена 49.1

ИНТ. ПРИДОРОЖНОЕ КАФЕ, – НОЧЬ

За столиком в одиночестве сидит Иван. В кафе в глубине сидит пара дальнобойщиков. На столе у Ивана много пустых бутылок из‑под пива, почти выпитая бутылка водки, на тарелке разгромленная курица гриль.

Иван сидит, опустив голову на руки

К нему подходит официантка. Молодая ТАДЖИЧКА в фартуке. Она с трудом и коряво говорит по‑русски.

ТАДЖИЧКА

Будете еще что‑нибудь заказывать?

Иван поднимает голову.

ИВАН

Я что, в Москве?

ТАДЖИЧКА

Нет, нет. Не Москва. Еще будете что‑то?

Иван открывает один глаз

ИВАН

Вот послушай меня, Гюльчатай, вот послушай

Девушка не уходит, слушает

ИВАН

Я однажды фильм смотрел, зарубежный какой‑то, так вот там главный герой как сказал? Он говорит такой, представляешь, Гюльчатай, так и говорит: «Человеку дается только одна жизнь. И только одна любовь.» Представь?

Таджичка улыбается, но видно, что ничего не понимает. Иван продолжает.

ИВАН

Вот. А я…

(сильно кивает головой, чуть не падая)

а я, получается, проебал и то, и другое?… Да? Да?

Иван поднимает на замешкавшуюся девушку голову и всматривается в ее лицо своими пьяными обезумевшими глазами. Таджичка улыбается.

ТАДЖИЧКА

Будете еще что‑нибудь?

ИВАН

Нет

Сцена 50

НАТ. ТРАССА, ПРИДОРОЖНОЕ КАФЕ, – НОЧЬ

Улица у придорожного кафе. Из дверей кафе выходит очень сильно пьяный Иван. Спотыкается и падает со всего размаха прямо в грязь.

С огромным трудом поднимается, пытается идти, но снова падает. Мы видим его субъектив. Он тяжело дышит, оглядывается, будто пытаясь понять, где он, но не может подняться и снова падает.

Иван пытается вновь подняться, но у него не получается. Он засыпает прямо в канаве.

Сцена 51

НАТ. ТРАССА, ПРИДОРОЖНОЕ КАФЕ, – НОЧЬ

Иван лежит на освещенной фонарем «лужайке». Мимо медленно едет автомобиль. Из него играет шансон. Автомобиль проезжает мимо, но вдруг останавливается. Из него выходят ДВОЕ. Они закуривают, оглядываются, и потихоньку, будто незаметно, подходят к Ивану. Пока идут, из кафе на секунду выгладывает таджичка, и обменивается знаком с одним из бандитов.

Один из них приседает у лежащего Ивана. Шарится в карманах. Иван поднимает голову. Второй, который стоит, вытаскивает из рукава газовый ключ.

И тут вдруг мимо проезжает мотоцикл, на котором сидят ПАРЕНЬ и ДЕВУШКА, они кидают в машину коктейль Молотова. Машина вспыхивает. Двое с матюгами бегут к ней. Но машина горит уже вся целиком.

Из кафе выбегают люди, пытаются тушить автомобиль

Иван просыпается, приподнимается, его лицо в грязи. Он смотрит на пожар, его отблески играют на его лице. Он улыбается.

ЗТМ

Сцена 52

НАТ. У ДОМА НАТАЛЬИ, – УТРО

Там же, за деревом, стоит Иван. Его пальто, брюки, рубашка – все в высохшей грязи. Лицо страшно опухло, волосы в разные стороны. Он смотрит в сторону подъезда.

Из дома, вместе с подтянутым мужчиной в кожаной куртке, выходит Наталья. Наташа быстро проходит и садится в машину. Мужчина за ней. Однако машина не уезжает, стоит.

Через некоторое время из автомобиля выходит мужчина и идет прямо по направлению к Ивану. Он идет быстро и решительно. Иван прячется за дерево, но через секунду мужчина подходит к нему.

Это видный рослый крепкий мужик лет 40–45‑ти с жестким лицом. Он подходит к Ивану почти вплотную, на небольшом расстоянии. Брезгливо морщится, достает из кармана красные корочки с гербом, сует в нос Ивану.

МУЖ НАТАШИ

(злобно шепчет)

Слышь, ты… Еще раз я тебя здесь увижу, у тебя прямо здесь килограмм героина найдут и после этого молись присесть на 10 лет и случайно не умереть на допросе.

Пауза

МУЖ НАТАШИ

Ты понял? И научная общественность тебе, блядь, никакая ни хуя не поможет. Осознал? И она,

(кивает в сторону дома)

чем все кончилось, даже не узнает. Осознаешь, падаль? А? Давай быстро отсюда ускакал.

(кричит)

Слышал?!

Иван медленно оборачивается, закидывает голову вверх и уходит

Сцена 52.1

НАТ. ДОРОГА РЯДОМ С ДОМОМ НАТАЛЬИ, – УТРО

Он идет прямо через дорогу, сигналят машины, Иван останавливается и вдруг понимает, что ему нечем дышать.

Иван делает вздох, но воздуха нет, он делает еще судорожные попытки, но не может дышать, и вдруг начинает страшно, с хрипом и клокотанием кашлять. Кашель ломает его пополам, он кашляет страшно и громко, и не может остановиться. Его чуть не сбивают проезжающие мимо сигналящие машины.

Иван кашляет, его рвет на асфальт собственной слюной

Сцена 53

НАТ. ГОРОД, МАРШРУТКА, – ДЕНЬ

Едет в раздолбанной характерной маршрутке с симпатичной кондукторшей

Сцена 54

ИНТ. МЕТРО, ПЕРЕХОД – ВЕЧЕР

Немного шатаясь, Иван идет по переходу в метро. Проходит мимо женщины, которая продает букетик цветов, ПРОДАВЩИЦЫ. Останавливается рядом.

ПРОДАВЩИЦА

Молодой человек, купите букетик! Всего сто рублей!

Иван смотрит на женщину, достает тысячу рублей, протягивает, берет букетик. Женщина ловко забирает тысячу, лезет за сдачей.

ИВАН

Не, не надо. И это, девушка… А можно я его вам подарю, а?

ПРОДАВЩИЦА

(игриво)

Ой, мне? За что?

ИВАН

За вашу нелегкую женскую долю…

(смеется)

М?

Иван торжественно отдает ей букет, она берет, улыбается

ПРОДАВЩИЦА

Ой, спасибо! Дождалась принца!

Иван уходит, продавщица смотрит ему вслед, и не уходит. Она снова, уже новым прохожим, продает этот же букетик.

Из‑за угла вновь появляется Иван, подходит к ней.

ИВАН

(укоризненно)

Эх ты, мать!

Но женщина вдруг смотрит на него зло

ПРОДАВЩИЦА

А ну ка пошел отсюда! Пошел отсюда, пьянь! Пристал к женщине! Ну ка пошел!

Иван усмехается и уходит

Сцена 55

ИНТ. МЕТРО, – НА ПЕРРОНЕ

Иван стоит на перроне. Там стоят люди. Иван начинает кашлять. Кашляет долго и сильно. На него начинают смотреть люди. Иван перестает кашлять.

Поднимает голову, смотрит на людей. И вдруг начинает кричать им.

ИВАН

А что вы смотрите? А? Что вылупились? Что, думаете, здесь остаться? Да? «Мы остаемся здесь! А ты – вон отсюда, больной никчемный урод?», да? Да?

У меня для вас плохие новости… Очень плохие! Вы тоже все сдохнете! Все! Вы! А то расселись, разжились, медицина вам, комфорт, скоро жить вечно будете! Ляжки расставив, расселись! Бессмысленные животные! По своим домикам, по своим норкам…

А вот хрен вам всем! Сдохнете! Все! И не надейтесь!

Он закашливается. Шум прилетевшего на станцию поезда заглушает его слова.

Сцена 56

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – НОЧЬ

Иван сидит перед телевизором в своем номере с пультом в руках. На экране прокручивается видео, полученное от детектива – наблюдения за Наташей.

В кадре она счастливая общается с мужем

В следующем кадре она смеется. Муж снова рядом с ней.

Иван выходит на крышу. Смотрит на город

Сцена 57

ИНТ. ГОСТИНИЦА, – УТРО

Иван выходит из ванной, достает из сумки и распаковывает большие пакеты. Обрывая бирки, он одевается в новую одежду. Белая рубашка, брюки, ботинки. Достает новый плащ, надевает его.

Берет сумку, осматривает номер. Гасит горящий днем свет. Немного подумав, бросает сумку в центр комнаты и выходит из номера.

Сцена 58

НАТ. ЖИЛОЙ ДОМ

Сцена 58.1

ИНТ. ЛИФТ, – УТРО

Иван едет в лифте. Его лицо расслабленное, усталое и пустое, без выражения. Двери лифта открываются, Иван выходит.

Сцена 58.2

ИНТ. ЛЕСТНИЧНАЯ ПЛОЩАДКА, – УТРО

Иван на лестничной площадке. Долго осматривает площадку, двери, и особенно одну дверь и звонок. Хочет звонить, но долго не решается. Усмехается, звонит. Голос пожилой женщины из‑за двери.

БАБУШКА

Кто там?

ИВАН

Здравствуйте. Извините, пожалуйста, это сосед сверху. Я на минутку.

Дверь открывается. На пороге появляется БАБУШКА, осматривает Ивана, но он резко вламывается в квартиру.

Сцена 58.3

ИНТ. КВАРТИРА БАБУШКИ, – УТРО

Иван проходит в квартиру, быстро проходя по всем комнатам, будто кого‑то ищет, все внимательно и быстро осматривает. Кричит бабушке.

ИВАН

Марья Васильевна, что же вы опять топите нас? А? Ну как не стыдно?

Бабушка в растерянности застыла в коридоре

БАБУШКА

Вы… Вы… Вы кто такой? И я… Я… Я не Марья Васильевна! Вы обознались!

ИВАН

Понятны ваши отговорки! Топите нас опять зачем? А?

Иван ходит, бабушка приходит в себя

БАБУШКА

Ну‑ка, тебе что здесь надо? А? Горлопан какой! Я сейчас милицию вызову!

Иван, ходит по квартире, кричит

ИВАН

Понятно! Все с вами понятно, бабуля! Я не я, корова – не моя!

БАБУШКА

Ах ты бандит! Бабуля! Уголовник! Я сейчас, я сейчас…

Бабушка подходит к телефону в коридоре, снимает трубку, тут появляется Иван, берет ее руку в свою, смотрит ей в глаза сверху вниз, бабушка пугается и замирает.

ИВАН

(полушепотом)

Бабуля, прости!

(серьезно и вкрадчиво, легонько трясет ее за руку)

Простите… Простите, пожалуйста. Я просто… Я тут жил. Давно… С мамой…

(пауза)

Вы меня не знаете, но я… я тут жил. Мы жили…

(улыбается)

И вот. Просто зашел. Простите. Я больше не приду. Еще раз… Извините… Что вот так…

Иван очень быстро исчезает, закрыв за собой дверь. Бабушка стоит с трубкой в руке.

Сцена 59

НАТ. МОСТ НАД РЕКОЙ, – ВЕЧЕР

Иван стоит на мосту, по которому летят машины. Иван смотрит вниз, под мост, там раскинулась и блестит широкая Волга.

Иван выпрямляется, берет телефон, включает его. Ему приходит сотня смс. Набирает номер.

ИВАН

Привет… Привет… Прости. Прости. Тысячу раз прости. Я тебе все объясню. А? Да я знаю. Знаю. Предполагаю. Инфаркт? У него?

(смеется)

Лена, да он молодой еще, пусть не врет! Знаю… Лена, Лена… Лена… Ленка! Ничего не случилось! Ничего! Я потом все тебе объясню… Прости. Это очень долго рассказывать.

(пауза, выслушивает)

Как Никита? Все хорошо? Ну, все… Перестань… Все, все объясню, ничего, нет, все нормально… Все хорошо… Прости. Прости меня. Все. У меня зарядка кончается Все, все, все, Лена, пока…

Иван кладет трубку и выбрасывает телефон в речку

Сцена 60

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, СПАЛЬНЯ, – НОЧЬ

Лена сидит на кровати с телефоном в руках и смотрит перед собой. Ее лицо заплакано. Затем встает и идет в ванную.

Сцена 60.1

ИНТ. КВАРТИРА ИВАНА, ВАННАЯ, – НОЧЬ

Никита очень тщательно и с серьезным лицом чистит зубы. Входит мама, у нее грустное лицо, она смотрит на себя в зеркало. Никита смотрит на нее.

НИКИТА

Мама, ты опять не будешь спать сегодня?

Лена вздрагивает, как очнулась

ЛЕНА

Ну, все? Почистил? Вот и молодец. Умничка!

Гладит его по голове, заворачивает пасту, убирает щетку

ЛЕНА

Пойдем, пойдем спать… Пошли баиньки…

Выходят из ванной, встречают Алю. Мама обменивается с дочерью тревожными взглядами.

Гасят свет

Сцена 61

ИНТ. КВАРТИРА НАТАЛЬИ, КУХНЯ, – ВЕЧЕР

Наталья включает свет на кухне. Видит, что там сидит ее муж. Она смотрит на него. Он на нее.

Наталья проходит к холодильнику, достает оттуда кастрюлю. Ставит на плиту. Зажигает газ. Стоит рядом с плитой. Пауза.

НАТАЛЬЯ

Суп будешь?

Муж смотрит на Наталью. Она не оборачивается. Он встает и выходит.

Мы видим, как у Натальи подергиваются плечи в беззвучном плаче.

Сцена 61.1

ИНТ. КВАРТИРА НАТАЛЬИ, КОМНАТА МУЖА

Муж идет в комнату. Останавливается. Упирается головой в стену

Сцена 62

НАТ. АЭОРОПОРТ, – НОЧЬ

Иван стоит у ларька с пирожками. Жадно ест один пирог и сразу второй. Он смотрит на вокзал.

Идет к зданию, но вдруг останавливается и поднимает руку. Рядом с ним останавливается такси.

ЗТМ

Сцена 63

НАТ. ПЛЯЖ У МОРЯ, – УТРО

Пустынный песчаный берег моря. Пасмурное осеннее утро, ветер, высокие волны. Мы смотрим на море чьими‑то глазами.

Вдали у кромки моря идут детишки, доносятся обрывки фраз, дети что‑то бурно обсуждают с явным южным акцентом.

На песке у моря сидит Иван. Он сидит и не моргая, смотрит в морскую даль. Его взгляд серьезен и сосредоточен.

Вдали, в море, – корабль. Сначала он большой и виден на горизонте. Но постепенно исчезает. Исчезает еще и еще… Становится маленькой точкой. Исчезает еще… И вот уже его почти не видно… Он еле‑еле заметен… Вот он на грани видимости. Вот почти нет его. И наконец, он исчезает совсем…

ЧЕРНЫЙ ФОН

ЭПИЛОГ

Сцена 64

НАТ. КЛАДБИЩЕ, – ДЕНЬ

Зима. Занесенное снегом небольшое кладбище. Свежая могила с деревянным крестом и горой венков. Фотография улыбающегося Ивана Ивановича, временная табличка.

У могилы стоят Лена, к ней прижалась грустная дочка Аля, чуть в отдалении сидит сын Никита.

На кладбище никого больше нет. Но вдруг на дорожке, идущей вдоль ряда, появляется женщина, у нее в руках цветы. Она останавливается. Лена и Никита оборачиваются на нее. Но женщина, заметив их, немного мешкается и, сделав вид, что перепутала, проходит дальше… Это – Наташа.

Наташа проходит чуть дальше, скрывается из поля зрения семьи у могилы Ивана, останавливается у дерева. Облокачивается на него. Стоит с букетом и смотрит вверх. Из ее рта идет пар.

ФИНАЛЬНЫЕ ТИТРЫ

Автор сценария – Арсений Гончуков, 2014 г.