

# СЦЕНАРИИ

КИНОФИЛЬМОВ  
АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА



МОСКВА  
2020

УДК 821.161.1-293.7

ББК 85.374

С92

*Тексты публикуются в авторской редакции*

С92 Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева / [Андрей Звягинцев, Олег Негин, Владимир Моисеенко, Александр Новотоцкий]. — М. : Альпина нон-фикшн, 2020. — 360 с.

ISBN 978-5-91671-991-8

В книге собраны пять реализованных сценариев к кинофильмам Андрея Звягинцева — «Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь». Сценарии дополнены авторскими комментариями режиссёра, которые дают возможность увидеть рабочий процесс создания кинофильма.

Андрей Звягинцев и его соавтор Олег Негин — обладатели таких престижных наград, как «Золотой лев» Венецианского кинофестиваля (2003), приз Каннского кинофестиваля за лучший сценарий (2014), «Золотой глобус» (2015) и премия французской киноакадемии «Сезар» (2018) за лучший фильм на иностранном языке.

УДК 821.161.1-293.7

ББК 85.374

*Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу [nylib@alpina.ru](mailto:nylib@alpina.ru)*

ISBN 978-5-91671-991-8

© Андрей Звягинцев, Олег Негин, 2019  
© Владимир Моисеенко, Александр Новотоцкий, 2000  
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие Андрея Звягинцева</i>	5
<i>Предисловие Олега Негина</i>	13
<i>Предисловие издателя</i>	16
ВОЗВРАЩЕНИЕ	19
ИЗГНАНИЕ	87
ЕЛЕНА	153
ЛЕВИАФАН	199
НЕЛЮБОВЬ	297
<i>Благодарности</i>	358



## ПРЕДИСЛОВИЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА

На творческих встречах у меня довольно часто спрашивают: «Каким должен быть сценарий, чтобы он заинтересовал вас?» Можно предположить, что любопытно это исключительно профессионалам — писателям и сценаристам, но я встречал похожий интерес и в аудиториях самых широких, не обязательно в условиях специализированных мастер-классов. Такое обстоятельство побуждает меня предположить, что вопрос этот занимает не только специалистов.

Именно по этой причине и чтобы ответить на вопрос публики о сценарии: «Каким же он должен быть?», я и согласился на предложение издательства о публикации книги. Нужно оговориться, речь здесь идёт только о том, каким вижу сценарий именно я, а если шире — каким видим его мы с моим постоянным соавтором Олегом Негиным. Есть разные мнения о том, что должно быть в сценарии, чтобы «продать его за миллион»; какие истории нравятся продюсерам и почему; как должно быть устроено драматическое повествование и каким оно не должно быть ни при каких обстоятельствах. Все эти споры и частные мнения кажутся пустыми. Человека нельзя научить рассказывать истории, если он не призван это делать. Максим Горький не учился в институте, который носит теперь его имя. Если у автора есть дар рассказчика, он чувствует *сам*, как нужно строить сюжет, он *сам* чувствует, что тот или иной канон необходимо разрушить, чтобы найти новое выражение. Он чувствует сердцем — средоточием своего таланта, — как и о чём следует говорить. Обучением ремеслу можно и, наверное, нужно заниматься; кому интересно, пожалуйста. Вот только научить таким образом можно исключительно ремесленным «прихватам», «приёмам», «трюкам» и прочему бараклу,

которому место в индустрии, но не там, где обитает искусство. Уверен, сценарий может быть любим. Годару вовсе не нужен был сценарий, фильм «торчал» у него в голове. Помню, по его завету я вышел на съёмку своей первой короткометражки «Выбор» с двумя страничками А4 и робкими заметками в них от руки. Все, кто говорят, что сценарий должен быть непременно таким или этаким, водят вас за нос, продают то, чего не знают сами. Сценарий нужен: продюсеру — чтобы знать, во что он вкладывает деньги; режиссёру — чтобы контролировать происходящее на площадке и ясно помнить, что уже снято, а что только предстоит снять.

Сказанное выше только на словах звучит радикально. На практике всё обстоит так — текст сценария записан на бумаге: а) чтобы актёры могли выучить свои реплики заранее и б) чтобы у группы была возможность подготовиться к необходимости иметь на площадке нужный реквизит, костюм и прочие элементы кадра. Когда у всей группы в руках единый текст, в котором заранее согласованы детали материального мира, легче работает всем цехам. Это вовсе не значит, что я не ценю огромную внутреннюю работу над замыслом и общей конструкцией сценария, в полной мере проделываемую автором, я говорю лишь о способе записи результатов этого труда, я предпочитаю держать в руках текст, который назвал бы технической записью.

Такое отношение к предмету можно назвать странным, но для меня сценарий не обязательно должен обладать достоинствами, отличающими хорошую литературу. В этом мы солидарны и, можно сказать, давно и совместно выработали общий язык с Олегом Негиным, моим соратником и другом, который написал четыре сценария из пяти, представленных здесь. Текст

рассматривается нами, безусловно, как принципиально важное и первостепенное, но между тем промежуточное звено на пути к экрану. Мы согласовываем только общую канву сюжета, драматические узлы, какие-то значительные или незначительные детали. Остальную работу Олег ведёт самостоятельно. Это правильно ещё и потому, что, даже обсудив предварительно план, заранее зная сюжетную схему, я всегда читаю первый вариант как сюрприз, это всегда новая реальность для меня и всегда — волнующая. Крепости нашим творческим отношениям придаёт тот немаловажный факт, что мы со встречным доверием относимся к идеям друг друга и без обиняков, смело рассматриваем предложения по сокращениям или изменениям в диалогах или в общей композиции. Ну и, как правило, за месяц до выхода на съёмочную площадку всегда наступает такой момент, когда мы садимся за текст вдвоём и чистим его уже набело, внося коррективы или даже значительные изменения.

Не хочу спорить с иными мнениями, потому что знаю, есть и те, кому нужен текст, поднимающийся до высот большого литературного стиля. Чья-то творческая фантазия и режиссёрская мысль воспламеняются от подробного описания, включающего в себя множество прилагательных форм, живописующих происходящее или атмосферу событий, подробные ремарки, детализирующие внутренние переживания или состояния героев. Олег уходит от этих элементов письма, потому что у нас нет в них нужды. Имена существительные, глагольные формы и, разумеется, диалоги — вот материя и плоть наших текстов. Наши персонажи «встают» или «салятся», «входят» или «выходят», «закрывают» или «открывают» и всё реже «смотрят исподлобья», «смущённо прячут глаза» или «меланхолично покачивают ногой».

Строго говоря, почему я затрагиваю тут тему свойств или достоинств именно литературного качества сценарного текста и не нахожу для себя в них необходимости? Да просто потому, что в конце концов завершающие нюансы характеров или обстановки, состояний персонажей или ландшафта со всей неизбежностью будут продиктованы самой натурой: природным ли даром актёров, цветовым или световым наполнением интерьера, мизансценическим решением эпизода, силой и полнотой ветра, что будет гнать по небу кучевые облака или чёрную мрачную тучу. Одним словом, всё, что по плечу литературному дару автора, в конечном итоге будет вписано в белое полотно экрана не пером писателя, а самой реальностью, собранной воедино рукой автора фильма. И это не значит, что таковым я объявляю режиссёра. Все, кто сделали фильм возможным, являются его соавторами: сценарист, оператор, художник картины, художник костюма, композитор, актёр, гримёр, монтажёр — все они полноправные авторы того, что мы с вами видим на экране.

В этой книге пять полнометражных сценариев, но сказать несколько предваряющих слов я хочу только о первых двух, поскольку три последних сценария — это наши с Олегом самостоятельные тексты, не опирающиеся ни на какие литературные источники, созданные исключительно по воле вдохновения и в лоне нашего творческого союза, другими словами исключительно авторские вещи. История их создания, возможно, когда-нибудь будет описана авторами, но не в этом сборнике. Два других текста — каждый имеет свою историю, и будет правильно поделиться здесь некоторыми деталями этих историй.

«Возвращение». Сценарий, по которому был снят фильм, носил название «Ты» и написан был Владимиром Моисеенко и Александром Новотоцким. Прочёл я его в январе 2001-го, но решил взять за основу своего первого фильма только летом, спустя полгода. Тогда-то мы с ними впервые и встретились. Работали вполне слаженно и плодотворно; оба автора с лёгкостью принимали мои предложения по переработке сценария. Я называю это творческой отзывчивостью — увидеть в чужих идеях смысл, впустив их в пространство своего замысла. Помню реплику Володи Моисеенко: «Андрей, если вдруг этот фильм не будет снят, позволишь нам оставить твой вариант финала?»

Однажды, уже весной 2003-го, не без волнения и трепета я пригласил их впервые посмотреть готовую картину к себе домой. Выяснилось, что всё это время мы с Новотоцким жили по соседству. Тогда я обитал в Большом Сухаревском переулке. Он жил на той же улице, буквально в сотне метров от моего дома, на противоположной стороне.

Володя умер 22 марта 2011 года, когда ему было всего 48 лет. Три года спустя, в 2014-м, и так же в конце марта, 25-го числа, ушёл и Александр, ему исполнилось 55.

За время совместной работы у нас не возникало неразрешимых противоречий, что, на мой взгляд, является несомненной заслугой ребят. И только после выхода фильма в прокат, когда в прессе появился ряд статей, авторы которых по-своему интерпретировали то, что являлось материалом моих интервью, между нами пробежала искра недоверия. Ребята позвонили мне и выразили недовольство тем, что пресса описывает сценарий как «гангстерский триллер», который был «существенно

переработан режиссёром и превращён в притчу». Доказать, что я не произносил таких слов или по меньшей мере не так прямолинейно высказывался на этот счет, было невозможно, и потому я предложил им опубликовать оригинальную версию сценария. Так мы и поступили. В первом номере журнала «Киносценарии» за 2004 год был напечатан вариант текста, который впервые попал мне в руки.

В память о них я и в этом сборнике решил предложить читателю оригинальный текст.

Там даже имена героев другие: Андрей и Иван в фильме — в сценарии названы были Арчилом и Давидом. Кстати, это тот пункт, за который авторы держались, что называется, обеими руками. Это можно понять — за время работы над текстом их герои сроднились со своими именами накрепко, навсегда. Я знал определённо, что имена нужно менять, но решился поговорить с ними об этом только за день до отъезда в экспедицию. На моё счастье, они вдруг с лёгкостью согласились с моим предложением.

В 2004 году публикацией в журнале наш пустой конфликт мы разрешили, но именно тогда я сформулировал для себя, что киносценарий — плод вдохновения, таланта и труда сценариста — является промежуточным звеном между замыслом и тем, что в результате будет являть собой готовый фильм. В этой связи можно было бы сказать, что режиссёр — такой же автор своего фильма, как сценарист — автор своего сценария. Однако всё не так. И режиссёр, и сценарист — если это не одно лицо — как сиамские близнецы, оба и есть авторы фильма.

«Изгнание». На титуле публикуемого здесь текста только две фамилии: Олега Негина и моя. Имени Артёма Мелкумяна, с которого всё началось, в книге нет, хоть оно и значится в титрах фильма. А история такая. Как-то весной 2004-го мне передали сценарий кинооператора Артёма Мелкумяна, который назывался «Запах камня». Это был волнующий, замечательный текст адаптации произведения Уильяма Сарояна «Что-то смешное. Серьёзная повесть». Артём сам написал сценарий по мотивам этого произведения. Когда мы с ним вскоре встретились, он сказал, что доверяет мне полностью, потому что видел мой фильм «Возвращение».

Я знал, что материал ждёт доработки и, кроме того, требует собственного взгляда на историю, рассказанную в повести Сарояна. Поскольку мы с Артёмом совсем не знали друг друга, а для того, чтобы сотрудничать, нужно было бы потратить немало времени, чтобы сблизиться, почувствовать общие интенции в отношении кино как такового, другими словами стать соратниками. Такое сближение не гарантировано и, кроме потраченного времени, обязательно потребует усилий с обеих сторон. Мне было комфортнее работать с Олегом, с которым у нас уже было в запасе несколько собственных идей, понимание друг друга и желание двигаться дальше совместно.

Мы с Олегом сели за стол и зимой — летом 2005-го перерабатывали сценарий.

Спустя два года, в мае 2007-го, фильм был готов и на показ для съёмочной группы я пригласил Артёма Мелкумяна. К сожалению, картина ему не понравилась, притом настолько, что теперь, когда впервые встал вопрос о публикации сценария, он

предпочёл снять свою фамилию с титула. Я решил, что об этом необходимо сказать здесь, в предисловии к публикации.

Мне досадно, что фильм не был принят человеком, который стоял у истоков его рождения. Жаль, что я обманул доверие автора, но это лишний раз доказывает, что все мы разные и что даже один и тот же текст воспринимаем часто совершенно по-разному, притом будучи уверенными, что понимаем друг друга вполне. Посмотрев фильм, Артём примерно так и сказал с интонацией досады в голосе: «Там ведь совершенно другая история». Это обстоятельство лишний раз ставит вопрос о понимании как таковом: мы смотрим на один и тот же предмет, но видим в нём каждый своё.

Знаю, предисловия несут исключительно вспомогательную функцию — часто эти страницы так и остаются не читанными, — и всё же не могу оставить этот текст без финала.

Почему я не говорю тут о главном? Что есть замысел? Что есть идея? Откуда, из каких эмпирей спускается эта неожиданная, но так жадно призываемая гостья? Каким огнём обожжена та сила, что побуждает высказаться?.. Дело в том, что это и есть главное, с чего начинается любой фильм, любой творческий акт; то, чему никогда и никто тебя не научит; что нельзя выразить, потому что это сама поэзия. Есть только факт творчества, он всегда переживается изнутри, как сон, который не скажем — никто не увидит его таким, каким он явился тебе. Это тот зов, который просвечивает сквозь строки текста, та божественная глина, которой склеен скелет сюжета. Другими словами, тайна творчества, о которой невозможно сказать ничего, кроме того, что она существует.

МОСКВА, 2018

## ПРЕДИСЛОВИЕ ОЛЕГА НЕГИНА

*Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка!  
Не проси об этом счастье, отравляющем миры!  
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,  
Что такое тёмный ужас начинателя игры!*

Киносценарий — не самостоятельное литературное произведение. В этом мы с Андреем сошлись как-то сразу, с первых минут знакомства. Да, текст сценария — это основа, своего рода документ (он скорее подобен карте, которую составляет первооткрыватель, — по ней потом пойдёт основная группа), в нём есть своя красота, стройность, но, по возможности, из него убрано всё излишнее, в нём, так сказать, нет автора, он обезличен — но, увы, не *совершенно* — своеобразная манера изложения всё-таки присутствует, не боги горшки обжигают.

Режиссёр, оператор, художник, звукорежиссёр, художник по костюмам, монтажёр, писатель — все мы соавторы фильма. Творцы. Звягинцев — это не один, а три Андрея, и ещё Михаил, Олег и две Анны как минимум. А как максимум — это ещё и постоянная команда продюсеров и ассистентов режиссёра: по актёрам, по реквизиту, по поиску объектов...

Но начинается всё с идеи.

*Когда я ночью жду её прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске,  
Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой гостью с дудочкой в руке.*

Она приходит из ниоткуда. И сразу в сердце. И это в чистом виде работа вдохновения.

Несмотря на то что в нашей системе ценностей киносценарий не является самостоятельным литературным произведением, «муки творчества» при работе над созданием текста абсолютно такие же, как и при написании, скажем, какого-нибудь толстого романа: осмысление общей концепции, работа по сбору материала, сотворение персонажей, проработка сюжетных линий, мизансцен и диалогов, напластование смыслов... — сомнения, бессонница, радость неожиданных открытий, созвоны с соавтором в любое время дня и ночи... — но главное — вдохновение. Не только идея, но и сам процесс построения текста должны быть инспирированы свыше — и не с продюсерских заоблачных высот, не из администрации президента и даже не из кабинетов всемогущего Госдепа — «когда б вы знали, из какого сора...» — из сфер иных приходят эти звуки. И надо их уметь ловить, настраиваться, прислушиваться уединённо, отвечать на вызов, облекать в слова. Это называется — получить «права демиурга». Есть коннект, есть эффект. Иначе не стоит и пытаться.

Надо отдать должное Звягинцеву — он умеет слышать. Умеет ждать. Позволяет «помучиться» от души, потрудиться вволю. Это крайне редкое свойство для кинорежиссёра. И это касается не только писательского труда. Все цеха, все Творцы наделены свободой творческого действия (в рамках замысла, конечно). В этом залог успешного движения, смысл соавторства, суть коллективной работы, без которой настоящего кино не бывает. Как сказал однажды Константин Лавроненко: «Вот оно, настоящее кино!»

Банально сравнивать режиссёра с дирижёром, а творческую группу с оркестром. Но не так банально, когда дирижёр,

помимо прочего, ещё и композитор, ибо в этом случае он не только, что называется, одухотворяет партитуру новыми смыслами, но и практически воспроизводит себя. Я счастлив, мне повезло быть соавтором этой музыки, этой симфонии световых пятен, проецируемых на экран.

И хотя наши киносценарии не предназначены для чтения публикой, в их публикации, несомненно, есть толк.

*...Мальчик, дальше! —*

*здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ!*

*Но я вижу — ты смеёшься, эти взоры — два луча.*

*На, владей волшебной скрипкой, загляни в глаза чудовищ*

*И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!*

Батуми, 2018

## ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ

### *Эффект наблюдателя*

Текст сценария возвращает нас в то время, когда фильма ещё не было. Погружаясь в этот момент, хочется увидеть не только окончательную редакцию, которая легла в основу киноленты, но и как менялся этот текст, что думал режиссёр в начале пути, с чем соглашался, а что исправлял. Совместная работа сценариста и режиссёра всегда остаётся за кадром. А ведь эти моменты невероятно интересны.

Работая над книгой и размышляя над её композицией, мы поняли, что нам самим хочется увидеть, как рождались фильмы Звягинцева. Идея «заметок на полях» показалась удачной. Дело оставалось за малым — узнать, как же всё было. Мы могли попросить комментарии у Андрея и Олега. Но тогда на выходе получили бы воспоминания, идущие из дня сегодняшнего, и не факт, что точные — скорее интерпретации. Это же не байки со съёмок вспоминать — здесь всё сложнее, да и воды сколько утекло. Важно было собрать заметки именно того времени, когда фильма ещё не существовало. Зафиксировать момент рождения произведения из вихря идей и образов.

Нам нужны были заметки на салфетках, записки, скетчи, снимки, обрывки бумаги, метки на полях сценариев. В результате мы отсняли 750 страниц рукописных текстов из личного архива режиссёра. Конечно, бóльшая часть сомнений, споров, альтернативных сюжетных линий и характеров не попадает на бумагу. Они остаются в головах создателей кино, в спорах за столом и на съёмочной площадке, после чего принятые решения навсегда фиксирует камера оператора. Но кое-что добыть нам удалось. Где-то заметки носят более технический характер, где-то это размышления, ремарки, идеи. После компоновки Андрей прошёлся по всем комментариям, чтобы

удостовериться, что все они находятся на своих местах. Эти комментарии стали органичной и важной частью книги, обогатили её и дали возможность читателю заглянуть через плечо автора.

На просьбу побывать на съёмочной площадке Андрей часто отвечает тезисом из квантовой физики: «Наблюдение за электроном меняет его траекторию». Теперь у нас с вами появляется редкая возможность стать наблюдателями творческого процесса и одновременно увидеть результат — фильм и то, что происходило за секунду до.

МОСКВА, 2019

EN FILM AV ANDREY ZVYAGINTSEV

# Återkomsten



**GOLDEN GLOBE  
NOMINERAD**  
BÄSTA UTLÄNDSKA FILM 2004

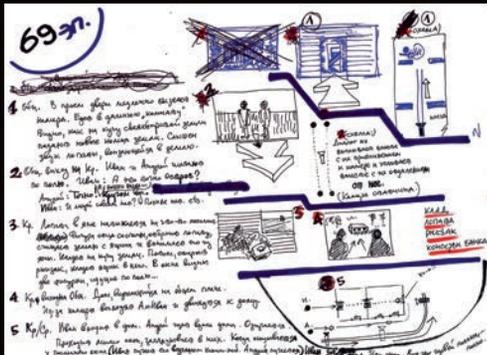
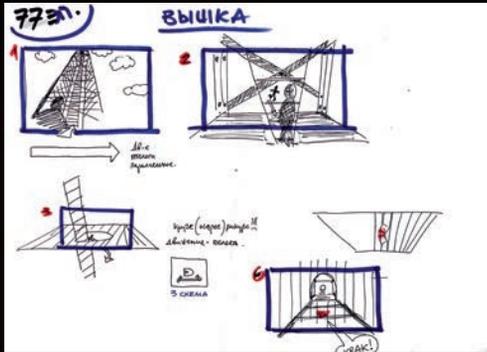
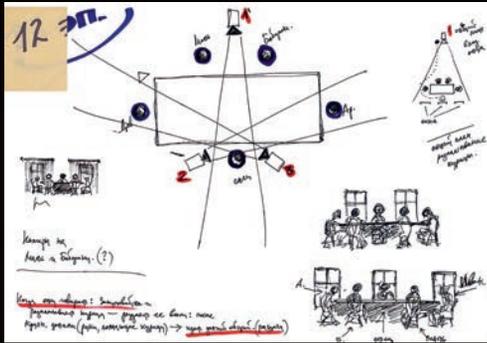
RYSSLANDS BIDRAG TILL  
**OSCAR®NOMINERINGEN**  
BÄSTA UTLÄNDSKA FILM 2004



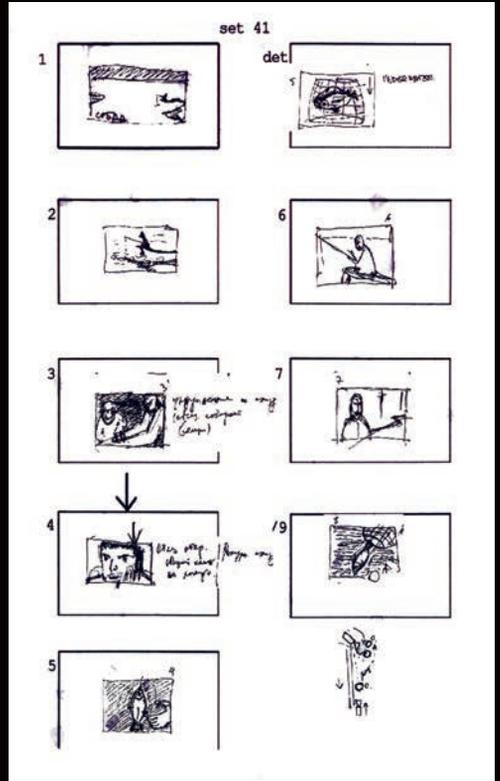
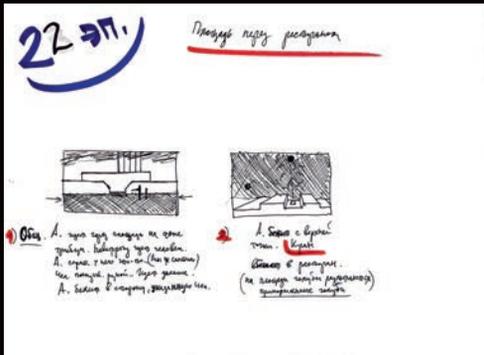
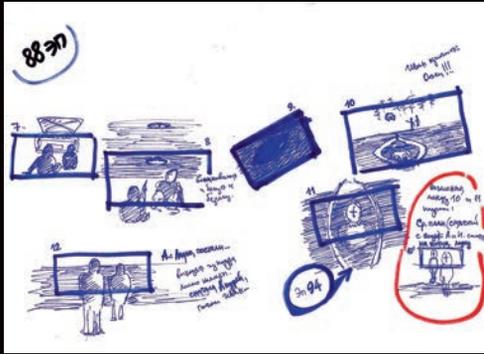
ATLANTIC

Film © 2003 Ken Film / Interchemia Art Agency. Alla rättigheter förbehållna. Design © 2004 Atlantic Film AB. Alla rättigheter förbehållna. Importerad med stöd av Svenska Filminstitutet.

# ВОЗВРАЩЕНИЕ



Аугуст Мюленберг.  
"Аугуст Мюленберг"  
1480



ВЛАДИМИР МОИСЕЕНКО  
АЛЕКСАНДР НОВОТОЦКИЙ

*«Ты» — оригинальная версия сценария  
кинофильма «Возвращение»*

2000

Ты.

Произнеси это слово, и ничего не произойдёт!

Ты — ни голоса, ни лица. Ты — темень.

Нет, вернее, между нами, которые тут, и тобою, который где-то там (а где?..), — бездонная пропасть слоистой вязкой тьмы, через неё не пробиться...

Твои фотографии — картинки про ничто.

Неохотные рассказы матери — ложь.

Твои письма, написанные быстрым и понятным почерком, — пожухшие цветы чужой осени.

Воспоминания?..<sup>1</sup> А что теперь вспомнишь?..

Я не помню, кто — ты...

Может быть, я ещё помню, что — ты?..

Ощущение жёсткой руки на влажных, мягких от пота волосах. Ощущение руки, только что остановившей бесконечную беготню моего детства.

Что она, эта рука?

Прикрывает она мою голову или клонит к земле?

Отпусти!

Отпусти, тебе говорю!

Я не хочу сидеть у тебя в ногах перед телевизором, в котором бегают футболисты!

Я хочу бегать сам!

А ты?!

А ты...

Слоистая вязкая тьма, через которую не пробиться<sup>2</sup>.

Папа! Боже мой! Я никогда тебя даже отцом не называл! Я так хочу к тебе!

Но как мне через эту тьму?!

Может быть, если сказать это тяжёлое слово «отец», мир вывернется, и я пробьюсь к тебе.

**Голос Арчила** (немного заплетающимся языком). Ну, ну, ну, толстый...

**Голос Давида**. Не называй меня так... Ты на себя посмотри...

<sup>1</sup> Под титры — изображение, стилизованное под домашнее 8-мм любительское кино. Отец и два мальчика: одному года три, другому — полтора. (М. б., в финале это изображение они вдвоём просматривают — но отца уже нет).

<sup>2</sup> Подводная панорама. Изгнившая, истлевшая лодка на дне водоёма. Тело мальчика вонзается в воду тут же над лодкой. Пространство-время слепилось в одной точке, в единственное время и пространство. «Алеф» Борхеса. Сегодня они ныряют в воды, в которых некогда утонул их отец; тот, кого они увидят впервые только завтра (!)

**Арчил.** Ладно-ладно, прости, братишка. Давай, Давид, скажи, что ты помнишь? Самое первое, ещё до той поездки?

**Давид.** Самое первое, да?.. Арчил, поверь, не место сейчас этим воспоминаниям. Когда-нибудь потом, хорошо?

**Арчил** (с пьяным упрямством). Давид, я хочу, чтобы ты сказал! Сказал сейчас!

**Давид.** О Господи! Да сиди ты! Хорошо... Самое первое? М-м-м... Сколько мне было тогда?.. Думаю, года три... Где это было, не знаю. Мы шли по какому-то бесконечному песку, как в пустыне...

День. Пустынное место. Толстый мальчик лет трёх, Давид, разомлевший, потный от жары, идёт по жёлтому мелкому песку. Не сам по себе идёт. Его тащит крепкая мужская рука, из которой не вырваться. Давид приседает время от времени с намерением сесть на этот песок и хоть ненадолго перевести дух. Рука рывком ставит его на ноги. Лицо Давида, и без того нерадостное, сморщивается в трагическую гримасу, за которой должен последовать горький оглушительный рёв. Но Давид ограничивается двумя-тремя прерывистыми всхлипами.

**Давид** (пищит). Пить хочу...

Никакого ответа. Рука тащит мальчика. Ещё один безнадёжный всхлип и тяжёлый вздох. Плач не поможет.

**Давид** (оттопыривает от обиды нижнюю губу). Домой хочу... к маме...

Молчание.

За декоративной чугунной решёткой, ограждающей территорию дома отдыха, стоит мужчина в промасленной спецовке и кепке. Он наливает из эмалированного бидончика воду в крышку с отбитой по краю эмалью. Протягивает её сквозь решётку Давиду. Мальчик хватается крышку, жадно пьёт.

**Мужчина.** Вкусно?

**Давид** (не отрываясь от крышки). Угу...

**Мужчина.** Родниковая... Не спеши. Холодная. Ангину можешь схватить.

Давид (*не отрываясь от крышки*). Угу...

А тяжёлая безжалостная рука лежит на его хрупком детском плече. Рука дарит покой...

Тьма... Звуки застолья. Давид продолжает вспоминать.

**Голос Давида.** Вода была холодная. Скулы сводило, но вкусная!.. До сих пор помню этот вкус...

**Голос Арчила** (*разочарованно*). Всё, профессор? А я? А я что помню?.. Ехали куда-то... на велосипеде, что ли... У меня было сиденье на раме...

Через поле идёт ухабистая просёлочная дорога, покрытая потрескавшейся глиной. По ней, тарахтя, едет велосипед с моторчиком. Мальчик Арчил лет трёх сидит на прикреплённом к раме сиденье, отчаянно вцепившись в руль маленькими ручками рядом с большими мужскими руками, которые управляют велосипедом. У мальчика развеваются от встречного воздуха волосы. Он явно испуган, но всё равно кричит:

— Дай мне порулить! Дай мне!

Мужские руки исчезают с руля, и малыш сам несколько мгновений ведёт велосипед. Он захлёбывается в счастливом крике...

Тьма<sup>3</sup>. Вновь неясные голоса, из которых выделяются два голоса.

**Голос Давида.** А я где был?

**Голос Арчила.** Тебя тогда вообще не было...

Давид. А ещё у него была фланелевая китайская рубаша. В синюю и красную клетку... Нет, серую... Не помню точно.

<sup>3</sup> М. б., литографии в книге, библейские сюжеты: Авраам, Иаков — ветхозаветные сюжеты. «Ветхий днями», восседающий на сфере. Авраам приносит в жертву Исаака. С ножом, занесённым над головой. Искать. Доре или Карольсфельд (??)

Хорошо утоптанная площадка перед домом. За площадкой — сад. От тополя, что растёт у забора, к крыльцу дома протянута верёвка. На верёвке висит фланелевая рубашка в крупную зелёную и серую клетку. Ветер шевелит рубашу. Она, как живая, поднимает то один свой рукав, то другой. То раздувается, наполнившись ветром.

**Голос Давида.** Хорошо помню её на ощупь... Ощущение — мягкая. И запах...

**Голос Арчила.** Запах машины.

**Давид.** Ага. Точно. Она пахла машиной...

Во дворе, у самой кромки сада, стоит новенькая «Волга».

**Давид** (*продолжает*). Откуда она у него взялась?

**Арчил.** Давид, братишка, ты путаешь! Это уже было перед самой поездкой! Вспомни!

**Давид.** Перед самой поездкой?.. Да, да, да! Точно! Машина появилась перед самой поездкой... Выходит, так...

**Арчил.** Выходит, так, толстый!..

**Давид.** Арчил!..

**Арчил.** Ладно, профессор, не сердись! Дай я тебя поцелую!

На бельевой верёвке сушится чужая фланелевая рубашка. Во дворе — чужая машина.

Двое мальчиков — беленький десятилетний Давид и худой черноволосый двенадцатилетний Арчил — стоят во дворе<sup>4</sup>. Они только что подрались. Следы битвы слишком явные. Оба перемазаны в пыли. У Давида разбита нижняя губа. Из неё сочится кровь. Давид непрерывно сосёт её. У Арчила с мясом вырван карман на зелёной офицерской рубашке.

**Арчил.** Гости приехали... Вот достанется тебе, жирный! Посмотри, что с рубашкой сделал!

**Давид.** Ты губу мне разбил!

**Арчил.** За губу тебе ничего не будет, а вот за рубашку!.. Ещё гости приехали...

Мгновение, и мальчики напрягаются, как два гончих пса. Они видят, как с террасы в сад выходит мать<sup>5</sup>. Одновременно срываются с места. Бегут изо всех сил, чтобы опередить друг друга, подбежать к матери первым. Подбегают одновременно. И одновременно начинают орать.

**Давид.** Мамочка, мама! Он мне губу разбил — вот!

<sup>4</sup> Титры разбивают повествование на дни недели. С воскресенья по субботу. С первого до седьмого дня.

<sup>5</sup> Мать выходит из подъезда с зажжённой сигаретой. Становится возле перил. Курит. Гасит сигарету, потому что сзади бегут дети, оборачивается.

Давид оттягивает пальцами раненую и намеренно непрерывным сосанием растравленную губу.

**Арчил.** Мамочка, зачем ты его слушаешь! Врёт всё, скотина жирная!

**Давид.** А! Он обзывается!..

**Арчил.** Рубашку мне порвал...

**Мать** (*строгим шёпотом*). Так! А ну-ка, тихо оба!

Давид начинает всхлипывать.

**Мать.** Тихо, я сказала!.. Отец спит!..

Глаза мальчишек становятся круглыми от удивления. Челюсти отвисают. Куда девались обида и злость? Заворожённо смотрят на мать.

**Арчил** (*шёпотом*). Кто?..

**Давид.** Кто спит, мамочка?

**Мать.** Отец.

И только сейчас эта парочка бандитов замечает, что мама, человек, роднее которого не было и нет, стала какой-то другой — немного чужой, красивой женщиной с загадочной светлой улыбкой на губах.

Мальчишки входят в дом<sup>6</sup>. Скованные, испуганные, словно дом уже не принадлежит им в полной мере, как раньше, а возможно, и вовсе не принадлежит. Словно они забрались в чужие владения и в любой момент из-за угла может выскочить истинный хозяин. И что тогда? Тогда, как обычно: ноги в руки — и спасайся кто может.

Комната. Стол накрыт празднично. Будто Новый год наступил<sup>7</sup>. Вино на столе.

Бабушка сидит за столом, подпирая голову рукой. Платок сбился набок. Из-под него торчат жидкие седые волосы. Что-то шепчет, глядя в пространство, которое никто, кроме неё, не видит<sup>8</sup>. Всегда так сидит, когда доведётся выпить лишний стакан вина. Однако всё видит вокруг. Видит внуков. Прикладывает палец к губам, чтобы не шумели. Грозит кулаком. Получат оба, если будут шуметь.

Мамина спальня. Крохотная. Шкаф, где висят мамины платья. Зеркало-трюмо. Кровать.

<sup>6</sup> Дети уходят в дом. Мы остаёмся на матери. М.б., мать не погасила сигарету, а пристроила её на перилах крыльца, а когда дети пошли в дом, вернулась к сигарете... (?)

<sup>7</sup> Стол был накрыт празднично. Теперь, после застолья, он выглядит немного разорённым. Недопитое вино.

<sup>8</sup> Звук радио. Возможно, «Орфей». Что-нибудь из Моцарта... Профиль бабушки  $\frac{3}{4}$  на фоне печки и углей тлеющих. В извечной позе «заботы», как страж, как скульптура. Она смотрит в пустоту прямо перед собой. Машинально собирает ладонью «несуществующие» крошки со стола. Медленно, именно что машинально... В конце сцены оборачивается на дверь, выйдя из сосредоточенного оцепенения, и не видит детей в проёме дверном — они уже ушли. Тлеющие угли крупно. Requiem. «Benedictus Domine». Из радиоприёмника. Едва слышно.

<sup>9</sup> Ракурс взгляда: Андреа Мантенья «Мёртвый Христос». И ракурс, и «длиннофокусная оптика» как в оригинале. Источник света — справа. Простыня. Поворот головы.

<sup>10</sup> Меч на фоне крыльев. Меч и крылья. Не нож, так как нож — инверсия символики меча. Нож для убийства. Меч — для битвы. Меч европейской, но не восточной формы!!! Прямой, обоюдоострый с рукоятью, означающий религиозное очищение, соединение.

<sup>11</sup> В интерьере, может быть, один или два очень изящных стула.

<sup>12</sup> Камера всегда на уровне Арчила и Давида!

На кровати лежит незнакомый мужчина<sup>9</sup>. Чужое лицо. Рука свесилась из-под одеяла. На огромном правом бицепсе татуировка — обоюдоострый кинжал с крылышками<sup>10</sup>.

**Арчил.** Такие десантники колют...

**Давид.** Десантники-спецназовцы.

**Арчил.** А то я без тебя не знаю, умник!

Сзади бесшумно подкрадывается бабушка. Они замечают её присутствие только тогда, когда её сухие сильные пальцы хватают их за уши.

**Давид и Арчил (хором).** Ай! Пусти!

**Бабушка (шёпотом).** Идите отсюда! Пусть спит!

Прогоняет детей. Закрывает дверь в спальню. А мужчина ничего этого не видит. Он спит. Непроницаемый. Недоступный. Изваяние с синими, гладко выбритыми щеками.

Арчил и Давид сидят за столом. Их заставили вымыться, причесаться. Заставили надеть нарядные белые рубашки, школьные чёрные брюки с острыми, как бритва, стрелками. Заставили обуться в нестигаемые школьные туфли на резиновом ходу. Стол убран и накрыт вновь. Постелена свежая белоснежная скатерть. Разложено старое серебро. Мама и бабушка сидят по бокам, как конвой<sup>11</sup>.

И вот выходит он. Отец. Голый по пояс. Хмурый после сна. Садится за стол. Наливает себе вина, не глядя ни на кого.

Мальчики смотрят на него во все глаза<sup>12</sup>.

А вот и его первый взгляд. Жёсткий, пристальный, острый, как нож, брошенный из-под нависших бровей. И тут же смягчившийся. И жёсткие тонкие губы расплзлись в подобие улыбки.

**Отец (матери).** Налей им вина.

Никаких возражений. Мать наливает вино. По полстакана каждому. Разбавляет его водой.

**Отец (Арчилу и Давиду).** Ну здравствуйте.

**Давид.** Здравствуйтесь.

**Арчил.** Здравствуй... папа.

**Отец.** Выпьем.

Пьёт. Медленно пьёт, не спеша, одновременно следя за ними. Арчил пытается ему подражать, а Давид давится, будто пьёт противное лекарство. А отцу смешно. Смеётся, поставив на стол опустошённый стакан. Треплет Давида по мягким белым волосам.

**Отец (Давиду).** Ничего. Молодец. Вкусно?

**Давид.** Не очень.

**Арчил.** А мне понравилось. Ма, можно ещё?

**Отец.** Хватит. Закусывайте.

По-хозяйски разрывает руками жареную курицу<sup>13</sup>. Делит на всех. Маме и бабушке достаются крылышки. Давиду и Арчилу ножки. Остальное берёт себе. Впивается крепкими зубами в куриную грудку.

**Арчил.** Твоя машина во дворе?

**Отец.** Моя.

**Арчил.** Прокатишь?

**Отец.** Конечно. Мы с вами на машине в поход поедем. Завтра.

**Давид.** Ух ты! Правда?

**Отец.** Правда. Поедем завтра утром.

**Давид (матери).** Правда, мам?

**Мать.** Правда, сынок...

**Давид.** Ух ты! Здорово! А рыбу будем ловить?

**Отец.** Конечно, если нравится...<sup>14</sup>

Свет уже погашен. И не слышно голосов взрослых за дверью. А мальчишки не спят. Лежат, каждый в своей кровати, с открытыми, блестящими в лунном свете глазами<sup>15</sup>.

**Арчил (шёпотом).** Толстый! Толстый!.. Жирный!

**Давид (шёпотом).** Чего тебе?

**Арчил.** А грузила положил?

**Давид.** Положил... Ты сам положил.

**Арчил.** А! Точно!.. Видал, какой он?.. Здоровый! Качается, наверное...

**Давид.** Наверное... Откуда он взялся?..

<sup>13</sup> Руками отец преломляет курицу. Не хлеб, нет. Вино разливает детям сам? Или просит мать сделать это? Мать (?) наливает. Бабушка разбавляет (смягчает концентрацию) водой. В кувшине прозрачном — вода. Мизансцена — строгая, классическая. Окна как источники света за силуэтами старшего, отца (в центре) и младшего. Три просвета. Или только два? Мать поправляет волосы младшему. Он уклоняется от её нежности и заботы.

<sup>14</sup> Думать. Вставить эпизод (60–70 сек.). Общий план. Отец чинит машину. Лай собак.

<sup>15</sup> Весь эпизод решить двумя точками. Но двумя крупностями.

Пример освещения: «Пианистка» (Ханеке). Сцена ночью в спальне, истерика И. Юттер на груди у матери. Тёмная сцена. Видны только глаза. «Матовое» освещение. Свет луны (!!!)

**Арчил.** Приехал... А ты не рад, что ли?

**Давид.** Рад. Мама говорила, он лётчик. Что-то не похож на лётчика.

**Арчил.** Почему?

**Давид.** Ну, лётчики, знаешь... Форма. Фуражка...

**Арчил.** Если он в отпуск приехал, чего он будет в форме расхаживать? Она ему небось надоела уже...

**Давид.** Может быть... А ты леску мою положил?<sup>16</sup>

**Арчил.** Положил. И тетрадь взял.

**Давид.** Уроки делать собрался?

**Арчил.** Дурень! Дневник будем вести, каждый день. День ты, день я. Понял?

Мать входит в комнату<sup>17</sup>. Неожиданно, так, что они не успевают притвориться спящими.

**Мать.** Вы чего болтаете? Почему не спите?

**Арчил.** Всё, мама. Спим.

Повернулись на бок. Подложили ладони под щёку. Зажмурили глаза. Такие примерные. Мать кое-как сдерживается, чтобы не рассмеяться. Видит их рюкзаки, набитые под завязку. Приподнимает их.

**Мать.** Что это вы в них напихали? Кирпичи?! Куда столько? Завтра вечером уже дома будете!

Оба так и подскочили.

**Давид.** Там всё нужное!

**Арчил.** Снасти. Мы же рыбу собираемся ловить!

**Мать.** Ладно. Спите. *(Собирается уходить.)*

**Давид.** Ма, откуда он взялся?

**Мать.** Приехал... Спи, сынок. Завтра рано вставать.

Утро. «Волга» мчится по шоссе.

И вот они уже едут<sup>18</sup>.

Выехали рано утром. Солнце только-только вставало, а сейчас оно уже висит над деревьями справа от машины. Спит глаза. Мальчишки, не спавшие почти всю ночь, навёрстывают упущенное.

<sup>16</sup> — Фотоаппарат положил?

— Положил.

— А плёнку зарядил?

— Да...

<sup>17</sup> И вход её, и голос — за кадром.

Только снап света из открывшейся двери говорит о её появлении. Камера — на уровне голов детей, поэтому тело матери режется выше талии. Слышен только её голос.

<sup>18</sup> Козновский план дороги (только дорога или с торпедой?).