

A black and white photograph of a building entrance. The building has a classical architectural style with a large doorway and windows. Two people are standing in the doorway, one facing away from the camera and one facing towards it. There are decorative lanterns on the wall and a small plaque on the right side of the doorway. The foreground shows a set of steps leading up to the entrance.

На уроках сценарного
мастерства
Там2

Сборник

**На уроках сценарного
мастерства. Том 2**

«ВГИК»

2020

УДК 778.5.04.072:808
ББК 85.374(2)

Сборник

На уроках сценарного мастерства. Том 2 / Сборник — «ВГИК»,
2020

ISBN 978-5-87149-218-5

Во второй том сборника «На уроках сценарного мастерства» вошли работы известных кинодраматургов, ведущих сценарные мастерские ВГИКа: Леонида Нехорошева, Рустама Ибрагимбекова, Натальи Фокиной, Аркадия Инина, Натальи Рязанцевой, Владислава Романова, Светланы Малофеевой. Во время мастер-классов и в своих статьях драматурги рассказывают о профессии сценариста, делятся секретами своего мастерства, размышляют о состоянии современной драматургии кино. Сборник может быть использован как учебное пособие для студентов сценарного отделения и всех факультетов, где читается курс драматургии кино. Также он будет интересен абитуриентам Всероссийского государственного института кинематографии при выборе факультета или мастерской. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 778.5.04.072:808

ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-87149-218-5

© Сборник, 2020
© ВГИК, 2020

Содержание

Предисловие	6
Можаев А.Б.	8
Ибрагимбеков Р.	16
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Коллектив авторов

На уроках сценарного мастерства. Том 2

*Посвящается Леониду Николаевичу Нехорошеву и Андрею
Борисовичу Можяеву*

© Всероссийский государственный институт имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2020

Предисловие

Уважаемый читатель!

Вы держите в руках второй том сборника «На уроках сценарного мастерства». В него вошли сценарии, авторы которых – известные кинематографисты, именитые педагоги ВГИКа, профессора кафедры драматургии кино, руководители творческих мастерских.

Сценарии «Долгие провода» Н.Б. Рязанцевой, «Однажды двадцать лет спустя» А.Я. Инина, «Умирать не страшно» Н.А. Фокиной давно стали классикой отечественной кинодраматургии. По ним поставлены фильмы, вошедшие в золотой фонд российского кино.

Также в сборнике публикуются два сценария, созданные на историческом материале, – «Елисавета» Л.Н. Нехорошева и С.Л. Малафеевой, рассказывающий о духовном подвижничестве Великой княгини Елизаветы Федоровны, и «Сергий Радонежский» В.И. Романова о важных событиях в жизни святого Сергия Радонежского. У этих сценариев еще нет производственной судьбы, но они представляют безусловный профессиональный интерес для будущих драматургов.

Обучение сценарному мастерству на страницах второго тома сборника продолжается! Читателю вновь предлагается не только познакомиться с творческими работами кинодраматургов, но и побывать на уроках сценарного мастерства, узнать ответы на важные вопросы, волнующие сценаристов любого возраста, познакомиться с размышлениями самых опытных педагогов ВГИКа о труде драматурга, творческих и психологических проблемах, встающих на пути молодых.

Сборник открывает статья драматурга и писателя, ведущего педагога кафедры А.Б. Можаяева. Его исторический экскурс в профессию кинодраматурга подготавливает читателя к пониманию сценарного мастерства как неотъемлемой части русской культуры, её высокой традиции в работе со словом, формой и смыслами.

Желаем вам на страницах этой книги интересных встреч и творческих открытий!

М. Воденко



Можаев А.Б.
**Особенности российского сценария: мировой
контекст, культурные традиции, конъюнктура рынка**



Андрей Борисович Можаев – сценарист, прозаик, публицист, лауреат международных кинофестивалей, доцент кафедры кинодраматургии ВГИКа, автор документальных сценариев «Полотенце с петухом», «Наше военное детство», «Булатный кузнец Вячеслав Басов», «Родовой камень», «Образ Твой, над Русью вознесённый», «На сопках Маньчжурии»; его перу принадлежат книги «Верноподданные России», «Поперек времени», «Самая дорогая сердцу сказка», а также большое количество статей, посвящённых вопросам истории и культуры нашей страны.

**Особенности российского сценария: мировой
контекст, культурные традиции, конъюнктура рынка**

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

Собственно искусство кино зародилось в недрах нового зрелища-коммерции где-то с середины 10-х годов XX века. К тому времени завершился первый этап развития кинема-

тографа, начался поиск именно изобразительных средств, своего языка. Кинематографисты сознательно ставили перед собой художественные задачи.

Появлением так называемого пластического пространственного кинообраза мы обязаны американскому режиссеру Дэвиду Уорку Гриффиту. Образ библейского Вавилона в фильме «Нетерпимость», этот архетип всех эпох, цивилизаций, стал открытием чрезвычайным. За ним стояла особая драматургическая организация кинопространства. Гриффит нащупал также основные изобразительные и выразительные средства кино: камера, как мечтал режиссер, уподобилась перу писателя (великий оператор Б. Битцер придумывал всякие приспособления для того, чтобы она достаточно активно двигалась, совершая самые смелые «полеты»), появились ракурсы, крупные планы, панорамирование, монтаж стал ритмо- и формообразующей доминантой. Надо отметить: кино зиждется на технической базе, и очень многое зависит от разрешающих способностей техники. Кинодраматург обязан понимать технические возможности языка кино, уметь мыслить кинообразами уже на стадии продумывания сценария. Потому что сценарий – это словесный прообраз будущего фильма, его идейная первооснова.

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

В нашем отечественном кино с момента зарождения в нём признаков искусства кинодраматург всегда играл особую роль. В 10-е годы прошлого века в России появляется группа пришедших из литературы так называемых сценаристов-психологистов. Ключевой фигурой среди них стал Валентин Туркин, выросший затем на протяжении четырех десятилетий в крупнейшего теоретика кино в области кинодраматургии, воспитавший многие поколения наших кинодраматургов.

«Психологисты» изначально ставили художественные задачи на уровне сценария, пытались через экранные средства выразить состояние героя, то есть не только рассказать историю, изложить сюжет, но и найти пространственные решения для выражения характера, эмоционального напряжения. Пробовали писать такие сценарии, чтобы без титров, из одного действия, организации экранной среды, из взаимодействия персонажа с драматургическими деталями было понятно, что происходит с героем, в его душе. Безусловно, сложнейшая задача киноискусства. Эти сценарии печатались в художественных журналах, обсуждались. Заметим, что форма их записи была беллетризованной.

Развитию психологизма в нашем кино способствовали не только классическая литература, но и открытия мхатовской школы актёрской игры, которая стала настоящей революцией в театральном искусстве.

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

Во время гражданской войны и сразу после неё традиция психологического кино временно пресеклась. Многие мастера эмигрировали. А советская власть ставила перед кинематографистами чисто утилитарную задачу: агитация, пропаганда и ликбез. Разруха, тиф... Надо учить людей нормам санитарии, личной гигиены, как бороться со вшами, например. Эта задача положила начало целой отрасли научно-популярного кино, которое расцвело уже в 30-е годы. В 20–30-е годы бурно развивается и кинодокументалистика. Область работы для сценаристов значительно увеличивалась.

Интерес к игровому кино в Стране Советов активно проявился только к середине 20-х годов. Новое общество и новая государственная структура стали давать социальные заказы

молодому искусству кино. Строились первые стационарные киностудии. Пришло новое поколение сценаристов, режиссеров, актеров. Многие из них начинали в театре. И снова шёл поиск выразительных средств: эксцентрика, биомеханика и т. п. Происходило активное осмысление опыта европейского и американского кинематографа. Режиссёр Лев Кулешов умело использовал в драматургии своих фильмов американскую модель динамичного фабульного действия, которая в самой Америке была взята из популярного чтения – вестернов. Он талантливо разрабатывал теорию монтажа, выразительных возможностей киноизображения, создал принципиально новую для кинематографа школу актёрской игры – кинонатурщиков.

В это время ведущим становится постановочно яркое агитационное кинозрелище, и ключевой фигурой здесь, конечно, выступает Сергей Эйзенштейн, режиссёр и теоретик мирового значения. В своём фильме «Броненосец “Потемкин”» он выразил в совершенной полноте и чистоте пластический пространственный образ нового революционного времени. Разбирая композицию фильма, Эйзенштейн говорил, что главным действующим лицом является сам броненосец как выразитель духа новой эпохи, а не герои. Такими же кинообразами-хронотопами мыслил и другой мастер советского кино – Александр Довженко в фильмах «Арсенал», «Звенигора». Этот новый тип сюжета мыслился как попытка создания революционного эпоса. Сам монтажный строй фильмов был авангардным: яркий, состоящий из большого количества коротких кадров, выразительных планов, острых ракурсов. Характер на экране оказался не нужен. Его заменил типаж, а актёра – кинонатурщик. Задачи психологизма ушли на второй план, и только отдельные режиссеры, в частности Всеволод Пудовкин, продолжали снимать фильмы в психологической манере. Пример – его знаменитый фильм «Мать» по повести Горького с актёрами МХАТа Верой Барановской и Николаем Баталовым в главных ролях (сценарист – Натан Зархи).

В бытовом жанре появляется идеологический заказ на социальные драмы, где значение сценария и роль сценариста невольно повышаются. В ходу – тема «жизни втроём». Задача – эмансипировать женщину, вывести её из семьи для «включения в социальную деятельность», а по сути, ради эксплуатации – от трудовой до сексуальной. Такие фильмы, как «Третья Мещанская» Абрама Роома, «Катка – бумажный ранет» Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера, «Парижский сапожник» того же Эрмлера, «Кружева» Сергея Юткевича, не требовали погружения в характер, в мир души с её нравственными противоречиями. Они оперировали заданными типами с заранее определённым финалом. Но требовали точно и детально расписанного сценария без всяких пластических поисков, импровизаций.

Немой период родил две формы сценария: «железный», расписанный как монтажные листы, где сценарист выглядел узурпатором; и «эмоциональный», основанный на бунте режиссеров против этой формы, с воззванием Эйзенштейна о том, что сценарий должен давать эмоциональный первотолчок кинорежиссёру, который в новом виде искусства и является главной авторской фигурой. На «эмоциональном» сценарии, который записывался чаще без учёта экранной конкретики и специфики, порой на одном порыве чувства и даже белым стихом, потерпели неудачи многие режиссёры. В их числе – сам Эйзенштейн и Пудовкин.

Но на рубеже 30-х годов, с появлением звука, в кино вернулись психологические задачи. Возникли иные принципы сюжетосложения. Понадобился возврат к литературе, к театральной драме. Развернулись длинные и объёмные диалоговые сцены. В кино хлынули театральные средства, ведущим стало «повествование актерскими средствами». И хотя возросло значение психологического крупного плана, очевидно встала задача: как сохранить достижения прежнего немого кинематографа, соединив их с новыми возможностями звукового кино?

Почему «Путевку в жизнь» Н. Экка считают удачным фильмом? Потому, что здесь осуществлена попытка совместить натуру, пластику изображения с жёстким драматическим действием, контрапунктически использовать движение изобразительного и звукового рядов. Так

же и в «Чапаеве» братья Васильевы удачно использовали достижения немого кинематографа уже в структуре звукового кино. В фильме появились значительные сложные характеры, развернутые диалоги, в то же время были и выразительные пластические, ритмические сцены, построенные на военных действиях. Это была очередная попытка вернуть пластику в кино. Очевидно, что задачи сценариста, кинодраматурга резко усложнились. Возросшее время действия в фильмах требовало более разветвленного и детализованного повествования, возникла необходимость прописывать роли – всё это вновь приблизило работу сценариста к литературе, потребовало писательского уровня погружения в жизнь, в душу человека.

В 30-е годы в Соединенных Штатах, в Европе, в нашей стране шло строительство мощных кинофабрик. Везде происходил один процесс, продиктованный технологией производства фильмов. А производство может работать только на заготовленном впрок сырье. Этим сырьем стали сценарии и сценарные заявки. Постепенно вырабатывалась стандартная форма литературного сценария. Наконец появился студийный сценарный портфель. Сценарист, с которым администрация заключала договор на написание литературной основы будущего фильма, стал официальным автором картины.

Характерное отношение к сценарию в то время выразил французский режиссёр Рене Клер. Стала знаменитой его фраза о хорошо продуманном и написанном сценарии: «Фильм готов, его остаётся только снять». Позже за это его невзлюбят режиссёры «новой волны» начала 60-х годов. Но их лучшие фильмы, как и картины Рене Клера, мирно сосуществуют в пространстве и времени кинематографа и радуют всё новые поколения любителей этого искусства.

А для США жёсткие требования к сценарию и не менее жёсткий надзор за следованием ему во время съёмок были характерны всегда. Здесь используется «железный сценарий». Более того, в Голливуде исповедуют узко-ремесленное разделение функций при работе над сценарной основой: кто-то пишет диалоги, кто-то – состав основных событий, кто-то разрабатывает объём сцен, кто-то – гэги, кто-то – трюки и т. д. Но была и практика приглашать крупнейших писателей на кинопроекты: Фолкнера, Стейнбека, Хэмингуэя. Первый из них, Уильям Фолкнер, определил эту работу очень резко, назвав Голливуд школой того, как из замечательной книги сделать серый, примитивный фильм.

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

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

В традиции отечественной кинодраматургии сохраняется задача, определённая когда-то классиками немого кино – сценарий должен содержать эмоциональный заряд для будущего

режиссера, оператора, художника, актеров, для основных членов съемочной группы. Он должен соединять их в едином чувстве, в стремлении к художественной цели. Вспомним слова Льва Толстого о том, что искусство есть орган объединения людей посредством передачи чувств. И режиссеры часто говорят: не надо нам сухих текстов, железных сценариев, дайте нам то чувство, чтобы захотелось снять эту историю. Наш литературный сценарий, начиная с 30-х годов, совместил в себе и достаточно строгую сценарную запись, и эмоциональность – эпитеты, краски, внимание к жестам, деталям.

Особо показателен взлёт отечественного кино в 50–60-е годы XX века. Это явление можно условно назвать «нашим неореализмом». Искренний интерес к судьбам современников, прочувствованные истории, любовь к человеку – всё в отобранной и эстетичной форме. У всех на слуху имена режиссёров и сценаристов того времени: С. Герасимов и В. Шукшин, Л. Кулиджанов, С. Росточкий, В. Ежов и Г. Шпаликов. Их классические фильмы: «Журналист», «Живёт такой парень», «Когда деревья были большими», «Баллада о солдате», «Застава Ильича» и множество других. В то «золотое» время кино было и массовым, и кассовым, и художественным. Его делали талантливые честные люди, не озабоченные размерами гонораров и зудом дешёвого самовыраженчества. Только на такой основе можно вернуть нашему кино любовь широкого зрителя.

Наше кино оставалось человечным во многом вопреки советской цензуре, которая выражалась, в первую очередь, в создании тематического плана Госкино и требовании следования ему. Он был нужен для того, чтобы не появлялось большого количества однотипных фильмов, с одной стороны, а с другой – чтобы решать идеологические задачи, поставленные Центральным Комитетом компартии. Тематический план просуществовал до конца 80-х годов. Согласно ему главными считались темы революции, историко-биографические, героико-патриотические темы. Были заказы и на музыкальные фильмы, комедии, детективы. Кстати, при этом широко использовали голливудские модели легкого жанра, например фильмы Григория Александрова, которые уже с 30-х годов делались по голливудским законам, с обязательным наличием однозначно положительного, однозначно отрицательного героя и с хэппи-эндом (закон жанра).

И всё же, находясь внутри этой советской идеологической парадигмы, работая по спущенному сверху тематическому плану, мастера советского кино вносили в фильмы человеческое начало, свою душу или даже критическое отношение к каким-то явлениям жизни. У того же Г. Александрова в фильме «Волга-Волга» вдруг появляется бюрократ, или Сергей Герасимов в конце 30-х в фильме «Учитель» показывал непростую драматическую историю любви, и это – в рамках государственной программы прославления советской интеллигенции. Таких примеров очень много. Художники наполняли заданные схемы своим отношением, насколько это было возможно. Цензура многое вырезала. Но фильмы появлялись. Наш литературный сценарий даже в самые идеологически жёсткие советские годы позволял создавать на своей основе высокие художественные произведения, давал возможность выразиться и режиссеру, и художнику, и оператору, и актеру.

Американское кино за время своего существования тоже не раз сталкивалось с похожими проблемами. Да, оно всегда было фабульным, и художнику в нем труднее проявлять себя, но тем не менее всегда находятся киномастера, которые смягчают схематизм масскультовского зрелища или попросту снимают художественные картины вопреки официальным взглядам и мнениям. Пример – «Простая история» Дэвида Линча или «Страсти Христовы» Мэла Гибсона. Сегодня положение кино во многом связано с экономическими проблемами – и в Америке, и в России. Наши киночиновники и продюсеры прямо говорят, что на искусство сейчас денег нет. Давайте нам что-нибудь попроще...

И ещё один острый для драматургов вопрос: кого считать «главным» автором фильма? Вопрос болезненный, крайне полемичный.

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

История кино предлагает разные интересные варианты «авторства». Так, например, в итальянском кинематографе второй половины 40-х годов произошла содержательная, эстетическая революция. Это событие назвали «неореализмом». Новая пластика, новая стилистика возвращали интерес художника к жизни народа. Высечение художественного из реальности бытия. Фотографизм и документализм изображения. Неореализм дал толчок стилевым поискам не одного десятилетия. И сегодня, обогащенный опытом психологизма, экзистенциализма, его принцип ощутимо возвращается в кино. Начинался он в литературе с «народных, крестьянских» романов Альберто Моравиа, а в кино исключительную роль сыграл сценарист Чезаре Дзаваттини. По его сценариям снимали великие фильмы крупнейшие режиссеры эпохи, а сборники его киноповестей издавались как книги. Ещё один пример – «патриарх» кинодраматургии итальянец Тонино Гуэрра. Он умел входить как равный в замыслы Феллини, Антониони, Тарковского, Де Сантиса, Рози, Дамиано, Моничелли, братьев Тавиани и воплощать их в драматургической основе. Кстати, Гуэрра очень близок нашему кинематографу, он не раз работал с нашими мастерами. Их фильм с режиссёром Леонидом Головней «Вишнёвый омут» по роману Михаила Алексева, снятый в 1980 году, очень интересен, не устарел, хотя в своё время был явно недооценён. По его сценарию Владимир Наумов снял «Белый праздник» и «Часы без стрелок», а Андрей Хржановский – мультфильм «Лев с седой бородой».

Престиж сценариста в европейском кино достаточно высок и сегодня. Потребность в сильных сценариях всегда высока. Во Франции, допустим, зритель, с природной склонностью к галльскому острому уму, очень ценит отточенные диалоги. И успех такому фильму бывает обеспечен. А в США ключевой фигурой стал продюсер. Идеи лучших проектов, как правило, принадлежат ему. Он подбирает под эту идею режиссера, или сам режиссёр становится продюсером. Примеры: Спилберг, Кэмерон, Стоун и многие другие. Нанятые же сценаристы, как правило, – группа, должны быть профессиональны каждый на своём участке, но не самобытны. Иначе в единое целое их работа не сведётся. Они работают по заданию. Труд сценариста поставлен на конвейер. Таковы условия индустрии зрелищ. Именно зрелище как цель, дающая прибыль, зрелище, выведенное из-под нравственной оценки его, всё жёстче вытесняют художественность, содержательность.

В отечественном кинематографе сценаристы всегда занимали и занимают особое место. Лучшие работали с крупнейшими режиссёрами разных стилей, но не теряли своего почерка, своей темы. Недаром говорят: есть фильмы Валентина Ежова и Валентина Черных, Эдуарда Володарского, Аркадия Инина. Их стиль, их герои узнаваемы и неповторимы. А знаменитые наши «танделы»! Как выделить, кого в фильме больше – Агишева или Ишмухаметова, Арабова или Сокурова, Миндадзе или Абдрашитова? А ведь это богатство выросло из нашей формы литературного сценария. Можно смело сказать: отечественная кинодраматургия, литературный сценарий – наше национальное достояние. Оно вырабатывалось исторически и выражает менталитет нашего народа, нашего зрителя.

Впрочем, сегодня в нашем кино существует и американская форма работы. Появление голливудской записи сценария на практике может принести и пользу. Она требует четкого

мышления, действенной проработки каждого элемента, решения каждой сценки, пусть самой проходной. Она хороша в жанрах фабульных. В жанрах более тонких – драме, киноповести, лирических фильмах – лучше использовать у нас отечественную форму записи. Однако заметим, что сценарист, подготовленный к решению сложных драматургических задач, способен и в коммерческом кино поднять уровень содержания.

Сегодня в нашем кино работают несколько поколений сценаристов. Старшее, накопившее огромный практический опыт и влияние в области кинодраматургии, – их работы представлены в этом сборнике. Поколение среднее, понёсшее самый серьёзный урон в прошлое десятилетие стагнации кинопроизводства. Его потенциал явно недооценивают киночиновники и продюсеры, делая ставку на молодых, в расчёте приманивать соответственной тематикой молодого зрителя. А зрителям серьёзным, с жизненным опытом, каких, кстати, большинство, в нынешних кинотеатрах смотреть просто нечего. Так суживается спектр, теряется питательная среда общения, распыляется аудитория.

Есть поколение молодое, очень неоднородное, только приобретающее профессиональные навыки, опыт. Именно для них очень важно не потерять связь, преемственность поколений, преемственность опыта. В среде начинающих сегодня есть тревожное явление: желая «пробиться», войти в производство, многие переходят на голливудскую форму записи, наивно считая её престижной. Да, телесериалы стоят именно на ней, но пока большинство современных отечественных сериалов – это одноразовая масскультовская продукция, вроде пластмассовых стаканчиков. И вот молодые, не имея опыта, который появляется только, когда сценарист практически пройдёт процесс создания фильма от замысла, заявки, до выхода на экран, начинают изобретать некий симбиоз голливудской и нашей формы записи. В результате происходит отход от кинообразности, исчезают тонкости отношений, атмосфера, да и действия почти нет. Одна говорильня, как в радиопьесе. Такими вялыми сценариями с претензией на американскую форму записи завалены редакционные шкафы большинства кинокомпаний и студий.

Далеко не всем сценаристам надо стремиться в искусство. Прежде всего, хорошо бы овладеть профессиональными навыками. Сегодня перед драматургами стоит серьёзная задача поднимать средний уровень массовой продукции, очеловечивать её, изживать пошлость и прямое скотство. Тогда и зритель широкий пойдёт. И не в нескольких кинотеатрах Москвы и Питера, а по всей стране. А художники всегда редки. Да и за искусство сегодня выдают то, что им не является – некий, по выражению одного моего знакомого литератора и учёного, постмодернистский туман реальности. Я не имею в виду стиль. Я имею в виду разложение мышления до неких ничем не связанных между собой и окружающим фрагментов рефлексии. За цель и смысл искусства выдают голый акт самовыражения, отвязанный от какой-либо реальности. И прежде всего – этической, оценочной. Просто взбрело что-то в голову – взял и самовыразился в тесном кругу приятелей. Сплошной хэппенинг с артхаузом, словом! И долой смысл! Есть только самовыражающийся субъект в мгновении отсутствующего времени.

Искусство же совсем в другом, противоположном. Искусство – незаменимый орган самопознания общества через познание мира души. И заменить его нечем. Гибель искусства – преддверие гибели цивилизации. Художник входит в познание этого мира, безусловно, через момент самовыражения. Но дальше он начинает проверять и структурировать реальность в соответствии со своими личностными особенностями вокруг этического вектора. То есть он начинает свою охоту за правдой и ложью. И тем собирает свою картину мира, управляет движением времен. Из прошлого в будущее и даже – наоборот.

Кино не существует вне времени, вне общества. Какой социум, какова востребованность, такое и кино. Кинематограф очень быстро отзывается на окружающую жизнь. Разваливалось общество в 90-е годы, и кино развалилось. Сейчас государство и общество пытаются укрепиться, и в кино начинает угадываться тяга к структурированию, к осмысленности. Только не

надо реальность путать с победными реляциями чиновников. Это всегда вредно. У нас пока очень плохая организованность, непонимание пути, и оттого – конъюнктурные метания, глупости и провалы. Но и отдельные обнадеживающие сполохи тоже есть. Главное – впереди. И это главное в нашем кино во многом будет зависеть от кинодраматургии, потому что она – его идеология. С ней обращаться нужно бережно. Помнить: по слабому сценарию практически невозможно снять сильный фильм; а отличный сценарий очень легко испортить при постановке.

Ибрагимбеков Р. Храни меня, мой талисман



Рустам Мамед Ибрагим оглы Ибрагимбеков – заслуженный деятель искусств России и Азербайджана, писатель и кинодраматург, режиссер, продюсер; лауреат Государственных премий, лауреат премии Американской киноакадемии «Оскар», член Европейской киноакадемии «Феликс» и Американской академии киноискусства, председатель Конфедерации союзов кинематографистов стран СНГ и Балтии. С 2004 года Рустам Ибрагимбеков – профессор ВГИКа, руководитель сценарной мастерской.

В 1967 году Рустам Ибрагимбеков окончил Высшие сценарные курсы, а в 1974 году – Высшие курсы режиссеров. Первый сценарий, принесший ему известность, был написан совместно с Валентином Ежовым в 1969 году – «Белое солнце пустыни». В дальнейшем Рустам Ибрагимбеков плодотворно сотрудничал с режиссером Никитой Михалковым: им были написаны сценарии фильмов «Спокойный день в конце войны» (дипломная работа Н. Михалкова), «Урга. Территория любви» (главный приз Венецианского кинофестиваля «Золотой лев», Государственная премия Российской Федерации), «Утомлённые солнцем» («Оскар» за лучший

иностраный фильм, Гран-при жюри Каннского кинофестиваля, Государственная премия Российской Федерации), «Сибирский цирюльник» (Государственная премия).

Р. Ибрагимбеков – автор более 40 сценариев художественных и телевизионных фильмов, среди которых: «Допрос» (1979), «Перед закрытой дверью» (1981), «Парк» (1983), «Филер» (1987), «Автостоп» (1990), «Восток – Запад» (совместно с С. Бодровым, 1999) и др. Один из главных вопросов, которые поднимает драматург в своих работах, – соотношение истории, времени и человека, живущего в нём, его личной ответственности за свои поступки.

Р. Ибрагимбеков – автор многих книг и сборников, где он выступает как писатель и драматург: «Ультиматум» (1983), «Проснувшись с улыбкой» (1985), «Дача» (1988), «Избранные повести» (1989), «Солнечное сплетение» (1996). Им написано более 15 пьес: «Женщина за закрытой дверью», «Похороны в Калифорнии», «Дом на песке», «Похожий на льва» и др., которые с успехом шли в нашей стране, а также в Праге, Берлине, Софии, Будапеште, Нью-Йорке.

Мастер-класс

Рустам Ибрагимбеков

Можно ли назвать современный сценарий «новой областью литературы»? Актуально ли это сегодня?

Сценарий – это разновидность давно возникшего направления прозы, в котором по поступкам героев можно судить об их человеческих качествах, а взаимоотношения людей складываются в историю, за которой интересно следить. Такая проза возникла задолго до появления кинематографа, например, у Пушкина, Лермонтова, Мериме, Эдгара По и др.

Что такое «профессиональный сценарий»?

Профессиональный сценарий дает возможность и посредственному режиссеру зримо представить события и героев будущего фильма. История, положенная в основу такого сценария, должна обладать достаточной надежностью, чтобы не развалиться при неточных режиссерских и актерских решениях. В результате фильм по профессиональному сценарию может быть интересен зрителю хотя бы своим содержанием. При этом крепкий и «самоигральный» сюжет не исключает ни психологической тонкости взаимоотношений героев, ни стремления постичь самые глубинные свойства человеческой природы, ни склонности к гражданскому пафосу и политической изошренности. Правильно, профессионально выстроенный сценарий выглядит так же, как стройное дерево, с которого облетела унесенная ветром листва.

Что делает сценарий произведением искусства?

Творческая энергия авторского послания, одухотворяющая текст.

Можно ли считать какие-то компоненты кинодраматургии самыми важными?

Сценарий, как человек, может быть не очень умным, но обаятельным; странным, но бережливым душой; не очень талантливым, но стремящимся постичь манящие тайны бытия; туповатым, но смешным; малообразованным, но мудрым; распадаться на части, но провоцировать воображение; поднимать острые проблемы, но поверхностно; тщательно выстроенным, но медленным в развитии – любым. В каждом случае какой-то его компонент становится самым важным.

Какими основными секретами сценарного мастерства вы можете поделиться со своими студентами?

Сценарий должен быть как море: для не умеющих плавать он создает возможность поплескаться у «берега» в интересной, эмоциональной истории. А у тех, кто может заплывать далеко, должна быть возможность нырнуть поглубже и ощутить особенности стиля, тонкость рисунка отношений, гражданский и политический подтексты и т. д.

Что делать, если сценарий не пишется?

Начать новый.

Чему, кроме умения писать сценарий, должен научиться будущий сценарист за время обучения во ВГИКе?

Понять, что он – клеточка живого организма под названием «человечество».

Что такое «сценарная мастерская»? Продуктивно ли воспитание сценаристов в мастерской?

Это команда, в которой каждый играет в свою игру. Хороший мастер вовлекает в каждую из этих игр всех остальных студентов. И это полезно всем.

Что вы можете пожелать сценаристу-первокурснику и выпускнику сценарного факультета?

То же самое, что и себе: старайтесь писать о том, что сами видели и пережили. И помните о том, что будущие поколения будут судить о сегодняшнем дне по вашим текстам. И последнее: судьба сценария, как и судьба человека, может не сложиться, даже если он заслуживает лучшей участи. Не отчаивайтесь и старайтесь написать новый. К этому времени первый может пробить себе дорогу сам, если он живой.

* * *

Сценарий, предложенный для сборника, написан много лет назад, к 150-летию со дня смерти А.С. Пушкина, и если он не «умер» за это время, есть смысл подумать вместе со студентами, почему этого не произошло.

Храни меня, мой талисман

«Храни меня, мой талисман», 1986 г., киностудия им. А.П. Довженко, режиссёр: Роман Балаян, в ролях: Олег Янковский (Алексей Дмитриев), Татьяна Друбич (Татьяна), Александр Абдулов (Анатолий Климов), Алексей Збруев (Дмитрий)

Пока еще не все потеряно.

Храни меня, мой талисман...

Булат Окуджава

А как иначе я мог поступить? Что другое предпринять? Пожаловаться в местком пародства? Написать анонимку?..

...Слова, которые произносились ею молитвенной скороговоркой, я слышал неоднократно и раньше, но на этот раз, обращенные как бы не только ко мне, лежащему на спине с вяло сомкнутыми веками, они, касаясь моего угнетенного снотворным сознанием, возносились

мимо портрета Пушкина, висевшего у изголовья дивана, вверх, к густому околпотолочному полумраку.

Нечеткие, размытые очертания ее фигуры возникали в подрагивающей полоске неплотно прикрытых глаз, когда она склонялась надо мной, продолжая говорить:

– ...Родной мой, единственный, все должно быть по-прежнему, я не смогу без тебя, твой голос, твои руки, твоя нежность, твоя доброта – разве я смогу жить без них?! Судьба соединила нас, и мы должны быть вместе, что бы ни случилось. Спи, мой родной, тебе надо отдохнуть, набраться сил, а я буду рядом, буду с тобой, как всегда. Даже, если ты меня прогонишь. Я все стерплю, любое унижение. – Тут направление ее голоса чуть изменилось, будто, подняв голову, она непосредственно обратилась к кому-то, кто расположился выше нас, под потолком или еще выше. – Это его право, от него я приму все, даже смерть. Лишь бы он был жив-здоров. Родной мой, единственный...

Слова эти, ставшие почти привычными за восемь лет совместной жизни, но в этот день звучащие с особой клятвенной наполненностью, были прерваны резким звуком дверного звонка.

Не разжимая век, я ощутил, как Вика, вздрогнув от неожиданности, застыла на мгновение, а затем метнулась к двери.

Я продолжал лежать на спине, с вытянутыми вдоль худого тела руками; боковой свет торшера, подчеркивая рельеф лица, придавал ему мертвенную выразительность – я видел это в зеркале на двери, в которую был уперт мой взгляд сквозь ресницы.

Голоса, зазвучавшие в соседней комнате, показались неестественно громкими – и Вика, и гость (как я и предполагал, это был Марат) произнесли несколько фраз, не исключая того, что я могу их услышать.

– Он спит. Снотворное принял, – сказала Вика.

– А где ружье?

– Я не видела... Сейчас посмотрю.

Послышались шаги, скрипнула дверь, Вика вышла из комнаты.

Ружье висело на вешалке в передней, и не увидеть его Вика не могла при всем желании. Было непонятно, зачем ей понадобилась эта очевидная ложь, но необходимость встать и выйти в соседнюю комнату обрела для меня не меньшую и очень обременительную очевидность.

Медленно, как нечто тяжелое и негнущееся, я сдвинул с места и спустил на пол ноги; с напряжением, придавшим еще более застывшее выражение моему лицу, оторвал от дивана спину и, вложив остаток сил в последнее движение, встал. От давящей тяжести в висках и надбровных дугах меня качнуло – шагнув к двери, я с трудом удержался на ногах.

В соседней комнате опять заговорили, что-то сказала Вика, что-то сказал Марат, но слов я не разобрал и, толкнув створку двери, возник на пороге. Ружье лежало на столе, Марат и Вика считали патроны в ячейках широкого кожаного пояса, одолженного вместе с ружьем.

– Два, – сказал я, оставаясь в дверях, – не хватает двух патронов.

– Ты почему встал? – Вика бросилась ко мне, но, отстранив ее коротким движением руки, я прошел неверным напряженным шагом к столу. – Тебе нельзя... Ты же...

– Оставь нас, – прервал я ее. – На охоту собрался? – скривив губы в попытке усмехнуться, я повернулся к Марату.

Будто и не услышав вопроса, он начал усаживать меня на ближайший стул. Одновременно очень внимательно, как врач-психиатр, принимающий опасного душевнобольного, вгляделся в мои устало смыкающиеся глаза. Отпали сомнения, стало ясно, что он пришел по просьбе Вики и очень обеспокоен тем, что она ему сообщила, хоть и пытается держаться в своей обычной хладнокровно-уверенной манере.

– Что, испугался? – желание содрать с него маску невозмутимости, раздражавшую меня многие годы, пересилило намерение вернуть ружье.

– Так это правда? – спросил он.

– Да, – сказал я с дразнящим удовольствием.

– Ты что, с ума сошел? – он заиграл желваками, подчеркивающими мужественную чеканность черт его лица.

– А что, похоже?

Он протянул руку к своему ружью.

– Где гильзы?

– На месте, наверное, не знаю, – как можно безразличнее сказал я; он отметил эту мою интонацию коротким взглядом, в котором явственно мелькнули искорки злости.

Щелкнув замком, он «переломил» ствол ружья и убедился в том, что обе гильзы на месте.

– Что ты собираешься делать? – он отложил ружье со странной осторожностью, как вещь, ему уже не принадлежащую и способную рассыпаться от соприкосновения с поверхностью стола, – после моего заявления оно превратилось из обычного ружья в вещественное доказательство убийства. Как и гильзы в стволе, к которым он и не притронулся.

– А тебя это очень волнует? – еще одна моя попытка усмехнуться почти увенчалась успехом, острота ситуации помогала справиться с действием снотворного.

Он посмотрел на меня уже с откровенной злостью.

– Не волнуйся, – сказал я, продолжая кривить губы, – ты же не знал, зачем я беру у тебя ружье...

– Но я узнал об этом сегодня...

– Ну и что?

– Ты что придумываешься? – голос хрипло заклокотал где-то в глубине его груди, задавленный все тем же стремлением сдержать себя в руках. – Есть статья: если я знаю обо всем и молчу, то несу ответственность за укрывательство.

– А ты не молчи.

Лоб и скулы его покрылись странной пятнистой краснотой, будто прорвалась и проступила на поверхности лица с трудом сдерживаемая ярость. Пожалуй, я перегнул палку.

– Что тебе сказала Вика? – я постарался придать голосу соответствующую ситуации дозу серьезности. Понадобилось время, чтобы он ответил.

– Ты действительно убил из моего ружья какого-то мужика?

– Да... Что еще она тебе сказала?

– Больше ничего. Но и этого вполне достаточно.

– А что ты так нервничаешь? – опять не удержался я от соблазна позлить его. – Будем считать, что ты не знал ничего, когда я брал ружье. И ни я, ни Вика не сказали тебе ни слова сегодня. А раз так, то ничего тебе грозить не может.

– Я за тебя волнуюсь, болван, – продолжая злиться, он досадливо поморщился.

Я понимал, что говорю не самые умные вещи, но как иначе я мог себя вести после того, как он оказался посвященным в эту страшную историю?..

Мы уже довольно долго шли, увязая по щиколотку в холодном прибрежном песке. Я шел впереди, с ружьем через плечо, перепоясанный кожаным патронташем на тот случай, если первые выстрелы не дадут результата. Он, хоть и был выше на голову и, видимо, быстрходнее, отставал на несколько шагов.

Ветер бил в лицо, трепал волосы; особенно это было заметно по его длинной, спадающей почти до плеч шевелюре (плохо сочетающейся с морской формой, которую он почему-то носил и на берегу).

Жажда мщения несла меня вперед и вверх к заброшенному маяку, одиноко торчащему на каменистом, поросшем вечнозеленым кустарником уступе.

– Да не спеши ты так, – сказал он ворчливо-жалобно и вполне миролюбиво, будто не стреляться мы шли, а по какому-то не очень спешному общему делу. Я, конечно, не умерил шаг, и ему пришлось прибавить скорость.

– Я одного понять не могу, – сказал он, почти поравнявшись со мной, – зачем так далеко идти? Тут тоже вроде никого нет.

Я ничего не ответил. Мы прошли еще метров двадцать, и он опять, как бы рассуждая вслух, заговорил:

– И зачем тебе нужно рисковать? Решил меня убить – стреляй! Какого черта сам лезешь под пули?

Я молча шел вперед и вверх, по направлению к маяку, где на уложенном квадратными плитами дворе должно было свершиться возмездие со всеми возможными, пусть даже самыми несправедливыми для меня, вариантами исхода.

А что другое я мог сделать в моем положении? Обратиться с жалобой в местком пароходства? Написать на него анонимку?

– Я не просто убил его, – сказал я Марату, – мы стрелялись.

– То есть как?! – он подался вперед всем корпусом, предполагая, что ослышался.

– Была дуэль.

– Какая еще дуэль?! Ты что мелешь?

– А вот такая, настоящая, – наконец, кажется, я его пронял. – Сперва он стрелял, потом – я.

– Зачем?! Ты хоть сам понимаешь, что говоришь? Чушь какая-то.

– Может быть, и чушь. Ты спросил – я ответил. Больше вопросов нет? – я зевнул, глядя в его вытаращенные от недоумения глаза; отступившее было на время снотворное опять брало свое. – Извини, я засыпаю.

– Тебе надо немедленно пойти в милицию, – сказал он категорически, осознав, наконец, все то, что я ему сказал. – Каким способом ты его застрелил – на дуэли или из-за угла, с точки зрения закона, не имеет значения. Убийство есть убийство. Не знаю, зачем ты это сделал, какие-то причины были; наверное, не совсем же ты рехнулся, но единственный способ хоть как-то смягчить наказание – это пойти в милицию и самому во всем признаться. Пока они не нашли труп. Ты что с ним сделал? Зарыл?

– Нет.

– Где это произошло?

– На Золотых Песках, возле маяка.

– Кто-нибудь видел?

– Не знаю.

– Даже если никто вас не видел, все равно тебя найдут. А кто он такой? Что за человек? Откуда ты его знаешь?

– Летом познакомились. На теплоходе...

Это была двухдневная семейная поездка, организованная месткомом института.

Мы с Викой наслаждались гуляньем по свежесмытым, пахнущим деревом палубам, выбирая места, где не было студентов, сбившихся в большие, шумные компании, и обходя сравнительно малочисленные группы моих коллег-преподавателей.

Я любовался обращенным к морю лицом Вики – оно было полно задумчивого покоя, который передавался и мне, не выпускающему ее ладонь из своей, пока мы бродили по теплоходу.

Время от времени в ответ на мой взгляд она касалась моей щеки губами, и эти еле ощутимые поцелуи вызывали во мне щемящее чувство счастья...

Видимо, наше состояние было заметно тем, кто оказывались поблизости, и они шли дальше, не задерживаясь возле нас. Только раз что-то – то ли близкие шаги, то ли чей-то взгляд – побеспокоило Вику: она, а следом и я, оглянувшись, увидели неторопливо удалявшегося от нас высокого мужчину в белой офицерской форме.

Еще раз я увидел этого офицера (и сразу узнал из-за роста), когда под вечер рассказывал окружившим меня студентам-третьекурсникам о письме, посланном Пушкиным Казначееву, управляющему канцелярией новороссийского генерал-губернатора Воронцова. Преодолев Викино стеснение, я продолжал удерживать ее руку в своей, радуясь тому, что она присутствует при этом разговоре со студентами.

– Это письмо было написано в Одессе в начале июня 1824 года и свидетельствует о том, что именно здесь, на берегах Черного моря, поэт ощутил необходимость полной свободы от внешних обстоятельств жизни. Цитирую по памяти: «Единственное, чего я жажду, – это независимость (слово неважное, да сама вещь хороша); с помощью мужества и упорства я в конце концов добьюсь ее. – Произнеся эти слова, я встретился с нагловатым, как бы изучающим меня взглядом высокого офицера, который подошел к нам чуть раньше и слушал с весьма заинтересованным выражением лица. – Я уже поборол в себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы существовать на это, – самый трудный шаг сделан! Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар, по сколько-то за штуку...»

– Бедненький, – вздохнула круглолицая курносенькая и всех жалеющая Маша Шевцова, – неужели у него совсем не было денег?

– Он получал семьсот рублей жалованья... пока не подал в отставку...

Присутствие постороннего человека мешало мне; видимо, поняв это по моему взгляду, офицер улыбнулся и сказал:

– Мне поручено передать вам и вашей супруге приглашение капитана поужинать в офицерской столовой.

– Чем объясняется оказанная нам честь? – спросил я, удивившись.

– Список приглашенных преподавателей согласован с местным комитетом института, – продолжая улыбаться, ответил офицер.

– Значит, мы будем не одни? – Я посмотрел на Вику; она пожала плечами, предоставляя принятие решения мне.

– Поговорим после ужина, – сказал я студентам, все еще не зная, как отнестись к неожиданному приглашению.

– Я провожу вас, – сказал офицер.

– Спасибо, мы сами придем чуть позже...

– Вы не найдете, – с вежливой настойчивостью возразил офицер, – и все уже сели за стол...

Студенты, отходя от нас, прислушивались к разговору... – Придется пойти, – тихо сказала мне жена, – неудобно...

Ведомые офицером, который представился как штурман Александр Брянцев, мы прошли почти через весь теплоход и спустились на нижнюю палубу. По пути не было сказано ни одного слова; офицер шел чуть впереди и сбоку от нас, всем своим видом давая понять, что он лишь человек, выполняющий поручение, не больше. Но когда мы вошли в столовую, стало ясно, что он нас разыграл, – за длинным столом сидели одни офицеры.

– Капитан сейчас будет, – сказал штурман, ничуть не смущаясь тем, что вопреки его заверениям за столом нет ни одного преподавателя.

Офицеры встали, устремив на нас взгляды, в которых видно было удивление в связи с нашим появлением.

– Прошу, – сказал штурман, подтверждая приглашение пройти к столу широким движением руки, – общая просьба: разделите нашу скромную трапезу.

Повернуться и уйти в этой ситуации показалось мне неудобным. Но, садясь за стол, я еле сдерживал желание наговорить дерзостей наглецу штурману.

– Кирилл Константинович очень интересно рассказывает, – громко сообщил он всему столу, подвигая Вике и мне чистые приборы, – я сейчас просто заслушался... Вы пушкиновед? – спросил он меня.

– Я литературовед, – ответ мой прозвучал подчеркнуто сухо.

– Но Пушкиным вы ведь тоже занимаетесь?

– Да.

– Отлично, – он поставил перед Викой принесенную официанткой тарелку с салатом, – я давно мечтал встретиться с таким человеком, как вы. Есть один вопрос. Давно назревший, как говорится...

Офицеры слушали его с улыбками, видимо, он считался среди них человеком остроумным.

В помещение вошел еще один офицер, и по тому, как отреагировали на его появление все, включая штурмана Брянцева, прервавшего себя, стало ясно, что это капитан.

– Алексей Иванович, у нас гости, – сказал штурман, когда седовласый капитан прошел к креслу, стоявшему у дальнего от входной двери торца стола.

– Очень приятно, – вежливо сказал капитан, явно еще минуту назад не подозревавший о нашем с Викторией существовании, а значит, и не приглашавший нас на ужин. По выразительному взгляду Вики я понял, что ею тоже ситуация оценивается правильно.

– Пойдем? – спросил я ее тихо.

– Неудобно. Чуть позже, – также шепотом ответила она.

– Кирилл Константинович, – обратился ко мне штурман Брянцев, – я давно ищу такого человека, как вы... Чтобы получить ответ. На один вопрос, исчерпывающий и, как говорится, окончательный... – он делал вид, что не замечает откровенно неприязненного выражения на моем лице. – И раз уж так мне повезло, что вы оказались нашим гостем, не откажитесь поделиться знаниями...

Отправив в рот зацепленный вилкой огурец, я хранил молчание, воспринятое им как разрешение задать вопрос.

– Вот я читал в одной редкой книге, – сказал он громко, – что Дантес был иезуитом, и этот барон Геккерен тоже. И выполняли они особо важное задание своего ордена по присоединению православной церкви к католической. И только по этой причине их заинтересовала жена Пушкина Натали, чтобы через нее выйти на царя...

– Книга, в которой вы все это вычитали, называется «Иезуиты и Россия»? – спросил я.

– Да. Это очень редкая книга.

– И очень спорная. Не понимаю, что вы хотели у меня узнать?

– Значит, получается, что Дантес не хотел стреляться с Пушкиным, избегал дуэли, а за женой его ухаживал потому, что приказ выполнял?

– Еще раз повторяю: книга, из которой вы все это вычитали, опирается на весьма сомнительные факты. Но в любом случае не понимаю вас...

– Я к тому, что мы все со школьных лет ненавидим Дантеса, а у него, оказывается, тоже были какие-то причины, и причем веские.

– Нет и не может быть никаких оправдывающих причин у человека, поднявшего руку на Пушкина.

– Но Пушкин ведь сам его вызывал.

– Не совсем так. Первый раз дуэль не состоялась, но потом Пушкин написал оскорбительное письмо Геккерену, в ответ на которое Дантес...

– Вынужден был прислать ему вызов, – продолжил он за меня, – значит, не напиши Пушкин этого письма, не было бы никакой дуэли.

– Вы говорите странные и, простите, недостойные вещи, – сказал я, чувствуя, что теряю терпение. – Любой порядочный человек сделал бы то же, что сделал Пушкин. Другого способа защитить свою честь у него не было.

– Но и Дантес был в трудном положении, – споря со мной, штурман почему-то смотрел на Вику. – Он тоже защищал свою честь.

– Есть вещи, которые невозможно объяснить, – сказал я. – Нельзя рассказать о музыке человеку, у которого нет слуха. Если человек нравственно глух, то он никогда не поймет мотивов поступков благородного человека.

– Это Вы про меня, что ли? – спросил штурман, продолжая улыбаться.

– Понимайте как хотите, – сказал я.

– Кирюша, прошу тебя, – Вика притронулась к моей руке.

– А тебе-то какое дело до этого Дантеса? – спросил капитан у штурмана, видимо, желая разрядить возникшую напряженную паузу. – Негодяй, он и остается негодяем, даже если у него причины на то есть.

Офицеры дружно рассмеялись.

– Да я просто беседую, – продолжая улыбаться, сказал штурман Брянцев, – а Кирилл Константинович почему-то в бутылку полез.

– Не то говоришь, наверное, – сказал капитан, – специалисту виднее.

– Это точно, – согласился штурман и опять посмотрел на Вику, – особенно, когда речь идет о временах давно минувших. А сейчас, слава Богу, все попроще.

– И поэты похуже, – сказал капитан.

Опять рассмеялись офицеры...

– Черт знает что, – Марат ходил вокруг стула, на котором я, не сдаваясь, продолжал бороться с дремотой. – Поверить не могу. И вообще, что он мог такое сделать?

– Значит, сделал, – жестко сказал я, отсекая это направление разговора. Не сводя взгляда, в котором желание узнать причину, толкнувшую меня на убийство, постепенно вытеснялось озабоченностью по поводу ситуации, в которой я и, конечно же, он из-за этого убийства оказались, Марат подтащил поближе ко мне второй стул и сел на него «задом наперед».

– Поверь мне, я не мог поступить иначе, – неожиданно жалобный тон выдал мою тайную потребность в сочувствии, – есть ситуации, в которых возможно только одно решение.

– Может быть, – сказал он. – Мне трудно судить.

– Ты должен мне поверить, это гнусный тип. Тут дело не во мне... Все гораздо сложнее. Я понимаю, что поставил тебя в трудное положение...

– Не в этом дело.

– И в этом тоже. Я же вижу... Но, повторяю, что бы ни произошло...

– Тебе в любом случае надо пойти с повинной, – перебил он. – Это самое разумное решение.

– Может быть, но не для меня.

– И для тебя, и вообще...

– Ты имеешь в виду себя?

Он опять расвирепел и сорвался на крик:

– Да, я имею в виду и себя тоже, потому что не смогу врать, когда меня спросят: знал я или нет? Я не буду отрицать этого, даже если меня посадят, – стул отлетел в сторону, когда он поднялся и пошел к двери.

– Ты куда? – я опять поймал себя на жалобной интонации. Остановившись, он не сразу смог заставить себя повернуться и встретиться со мной взглядом.

- Я тебе нужен?..
- Это ты не забереешь? – я кивнул на ружье, лежащее на столе. Он пожал плечами.
- А может, мне сказать, что это мое ружье?
- Оно зарегистрировано на мое имя, – возразил он.
- Извини, что так получилось...

Он вернулся ко мне и положил руку на плечо.

- Если я понадобится, звони в любое время.

Как только он вышел за дверь, в комнате сразу же появилась заплаканная Вика; она все слышала, конечно!

- Марат прав, – она остановилась рядом с робким намерением обнять меня.
- Что ты ему рассказала? – спросил я. – Кто тебе позволил это сделать?
- Ты бы сам ему рассказал. Он прав – надо во всем признаться. Умоляю тебя. Это будет смягчающим обстоятельством.
- Мне не нужны смягчающие обстоятельства. Я сделал то, что должен был сделать.

Когда мы, пробравшись сквозь густой, покрытый пылью кустарник, оказались на площадке перед маяком и я снял с плеча ружье, он сделал еще одну попытку уговорить меня.

Квадраты плит, подчеркнутые полосками еще зеленой травы, пробившейся к солнцу в межплитовом пространстве, напоминали шахматную доску, на которой мы с ним были единственными «фигурами».

– И как это будет происходить? – спросил он с непритворным любопытством; близость возможной смерти отнюдь его не пугала.

– Бросим жребий, – я полез в карман за монетой. – Кому выпадет, будет стрелять первым. Расстояние двадцать шагов.

- Ты все продумал, я вижу.

– Да.

– А может, пошутили и хватит, а? – опять с готовностью обнажились его жемчужно-белые зубы. – Чудак ты, честное слово. Хочешь, я на колени перед тобой встану. Ну, виноват, прости. Думаешь, я не понимаю?

– Нет, не понимаешь, – сказал я, испытывая желание всадить в него оба заряда из ружья, которое держал в руках, – разве дело в моем прощении.

– Такие, как ты, не имеют права жить. То, что ты сделал, делают тысячи. И их никто не убивает. И я бы не убил. Рука не поднялась бы.

- А на меня поднимется?

– Не дрогнув.

То ли что-то случилось на линии, то ли звонили из уличного автомата, оба раза не сработавшего, но настойчивые Викины попытки выяснить, кто говорит, остались без ответа. Вернувшись к столу, который я так и не покинул после ухода Марата, она опять устремила на меня умоляющий взгляд, который возбудил вдруг во мне вспышку раздражения.

– Ты понимаешь, о чем ты меня просишь? – закричал я, получая странное удовольствие от того, как сжалось все ее тело, но по-прежнему преданно и умоляюще смотрят глаза. – Меня же посадят, понимаешь, посадят, если я туда пойду!

Чуть позже, когда движением головы я показал на ружье, все еще лежавшее на столе, голос мой звучал почти спокойно:

- Напрасно ты ему сказала. Теперь и его будут таскать.

– Он твой друг.

– Нельзя подвергать таким испытаниям друзей, – горько усмехнулся я. – Есть опасность потерять их.

– Он вел себя безукоризненно.

– Предлагая мне пойти в милицию?

– Ты же знаешь, почему он это делал.

Впрочем, я и сам понимал, что Марат уговаривал меня из лучших побуждений. Но почему-то хотелось уверить и себя, и ее в обратном.

Опять зазвонил телефон.

– Подойди, – сказал я Вике. По первым же нескольким ее словам, сказанным в трубку, стало ясно, что это Марат.

– Алло... А, это ты...нет ничего нового нет... нет, не спит. Не хочет... Категорически. Я понимаю... Сейчас спрошу. – Она прикрыла микрофон рукой. – Ты хочешь с ним поговорить?

– О чем?

– Не знаю. Что-то он хочет тебе сказать.

– Знаю, что он хочет сказать, – проворчал я, но потянулся за трубкой.

– На этот раз он не стал, меня уговаривать идти сдаваться, а, поинтересовавшись моим состоянием, задал несколько вопросов, которые, конечно же, остались без ответа.

– Нормально... да, причина очень весомая. Но я не собираюсь никому о ней говорить. Если я тебе не сказал, неужели ты думаешь, что в милиции скажу?.. Есть ситуации, когда иначе поступить невозможно. Конечно, в наше время это странно... дико... Но что поделаешь?.. Иногда по-другому не получается. Уж хотя бы ты мог мне этого не говорить... Конечно, причины очень важны... Я это знаю. Спасибо за совет... Тебя плохо слышно. Откуда ты? Далеко? Ну, ладно. Пока, – я повесил трубку.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.