

В. ШКЛОВСКИЙ

**КАК
ПИСАТЬ
СЦЕНАРИИ**

ГИХЛ 1931

В. Шкловский

**Как писать
сценарии**

**Пособие для начинающих
сценаристов с образцами
сценариев разного типа**



**Государственное издательство
художественной литературы**

1 9 3 1

Москва — Ленинград

Главлит № 66151.

Зак. 1674.

Тираж 25.000.

Интернациональная (39) типография «Мосполиграф».

Вступление

Советская кинематография в настоящее время переживает сценарный кризис. У нас есть хорошие операторы, хорошие режиссеры, но фабрики работают с недогрузкой, так как неизвестно, как именно оформлять новую тематику— тематику нового строительства.

Старые сценаристы прежде всего сильно перегружены и вообще не могут покрыть всей потребности в сценариях, а кроме того, они очень часто мало знакомы с новой тематикой или знакомы поверхностно, так сказать, со стороны.

Кинематография нуждается в новых людях. Эти новые люди, вероятно, будут работать совершенно по-новому. Но важно, чтобы они знали старую технику, не изобретали уже давно изобретенного, чтобы они скорее преодолели прошлое.

Я нарочно дал в своей книге образцы сценариев разного типа. Нужно, чтобы читатель знал, что законов кинематографии нет, а есть разные кинематографические школы, которые по-разному работают, достигая этим разных результатов.

Обращаю внимание читателя на все соображения о величине кинематографического произведения, о том количестве материала, которое можно в него ввести. Ошибка в этом направлении самая обычная для начинающего автора.

Оглавление

	Стр.
Вступление	3
Сколько нужно сценариев.	5
Несколько слов о киноплёнке и киноаппарате	7
Тема	10
Либретто	17
Сценарий	22
Тема и либретто „Бабы рязанские“	32
„Бабы рязанские“—тема	33
„Бабы рязанские“—либретто	34
„Дом в сугробах“	41
„Дом в сугробах“, сценарий Леонидова	42
„Обломок империи“	51
„Обломок империи“, сценарий Виноградовой	52
„Очень хорошо живется“	69
„Очень хорошо живется“, сценарий Ржешевского	70
Монтажные листы „Стачки“	76
О звуковом сценарии	79
„Дом и мир“	80

Сколько нужно сценариев

Союзкино в этом году всеми своими организациями хочет выпустить до **140 художественных фильм и 700 культурфильм.**

700 культурфильм представляют собою 350 полнометражных программ. Кроме того, на территории Союза работает Межрабпомфильм, которую мы можем условно оценить в 10 художественных лент и, предположим, в 10 полнометражных культурфильм.

Таким образом, на территории Союза должно выйти **150 художественных лент** и приблизительно 360 полнометражных программ культурфильм.

Всего, значит, **МЫ ДОЛЖНЫ ВЫПУСТИТЬ 510 ПРОГРАММ.**

В этом счете схематически мелкометражные ленты сведены к крупнометражным. Для того, чтобы выпустить 500 картин, нужно не 500 сценариев, а **тысяча сценариев**, потому что не каждый сценарий удастся, не каждый пойдет к режиссеру. Многие устареют по теме во время написания.

Детальное обследование списков сценариев и авторов всесоюзных организаций выяснило, что в среднем опытный сценарист пишет ни в коем случае не больше трех сценариев в год. Возьмем предельную нагрузку — **четыре сценария.**

Таким образом, **нам нужно 250 сценаристов** и нужны они нам сейчас. Квалифицированных сценаристов в Союзе **нет и 25**, т. е. мы не имеем и трех десятков людей, которым можно заказать сценарий, имея хотя бы 50 проц. достоверности, что сценарий удастся.

250 человек у нас нет. Не только готовых сценаристов, но нет и готовящихся сценаристов. Недостаток сценариев вызывает простой групп. И часто режиссер дожидается сценария 9 месяцев, а иногда и год.

А через год он получает неудовлетворительный, недоработанный сценарий, который во время съемки ставит группу в затруднительное положение и снова вызывает простои.

НАМ НУЖНЫ НОВЫЕ КАДРЫ СЦЕНАРИСТОВ

Эти кадры должны быть созданы из числа людей, которые связаны с производством и принимают участие в строительстве.

Иначе мы получим плохой, ненужный сценарий даже от обученного работника.

Тяга к кинематографической работе чрезвычайно велика, но материал, который присылают на фабрику, обычно плох, и из так называемого самотека на экран почти ничего не попадает.

Ошибки в самотеке у всех авторов одни и те же.

Эта небольшая книжка, конечно, не может дать теорию сценарного дела, но в ней я попытаюсь записать самые простые сведения по кинематографии, предупредить самые распространенные ошибки и дать указания — каким способом можно приблизиться к знанию кинематографического дела.

Целью нашей работы сейчас должна быть квалификация рабочего зрителя, ознакомление его с техникой нашего дела для того, чтобы масса зрителей могла выделить собственных авторов.

Несколько слов о киноплёнке и киноаппарате

Кинематография работает путем показа движущегося изображения. Это изображение получается путем заснятия на узкую пленку из целлюлоида ряда фотографий с движущихся предметов. Кинематографическая лента при съемке и при проекции (при показе) двигается не все время, а продвигается с остановками. В промежутках между остановками лента закрывается специальной заслонкой, которая называется **обтюратором**.

Для передвижения ленты сбоку ее делаются маленькие отверстия, по четыре на каждый снимок (кадр). Эти отверстия называются **перфорацией**.

Сами по себе кадры, отдельные снимки, не двигаются. Иллюзия (видимость) движения получается только благодаря тому, что кадры быстро сменяют друг друга, и уже в мозгу зрителя возникает представление, что это не отдельные сменяющиеся фотографии, а единое движение.

В секунду в аппарате проходят 16 кадров.

В коммерческом прокате обычна другая скорость: около 20 кадров.

Кадр снимается аппаратом через объектив. **Объективом** называется особого рода выпуклое стекло, которое преломляет луч так, что изображение предмета в уменьшенном виде оказывается на пленке.

Мы смотрим на мир двумя глазами, а кинематографический аппарат смотрит на мир одним объективом, — поэтому кинематографический кадр (отдельный снимок) уже того пространства, которое мы обычно окидываем взором. Кроме того, мы видим глубину, потому что смотрим двумя глазами. Определить расстояние предметов друг от друга, смотря одним глазом, очень трудно. То изображение, которое получается в правом и левом глазу, всегда разное,

и мы годами привыкли по этой разности узнавать дальность предмета. Для того, чтобы хорошо это понять, поставьте перед собою какой-нибудь предмет, закрывая то один, то другой глаз, не поворачивая головы.

Кинематографический план снят одним глазом, поэтому он не имеет глубины, или, как говорят, он не стереоскопичен. Кроме того, человеческий глаз может воспринимать и дальние и близкие предметы. В человеческом глазу есть своего рода объектив,—хрусталик. Этот хрусталик может делаться то более плоским, то более выпуклым. Когда он более выпуклый, он сильнее преломляет лучи; когда он более плоский — то меньше.

А в киноаппарате мы можем только переменить объектив, и близкие сцены мы снимаем одним объективом, а далекие другим. Поэтому мы не можем снимать все одним куском. Мы должны изменять положение аппарата и объектив у аппарата. Перемена точки съемки аппарата называется сценарным кадром или планом.

Не нужно думать, что это недостаток в кинематографии. Наоборот, — если вы находитесь в театре, то вы видите все с одной точки зрения; вы не принимаете личного участия в действии.

В кино же вы двигаетесь вместе с аппаратом. Вы то отходите вдаль и смотрите местность, в которой расположен дом, то приближаетесь к дому, то совсем близко подходите к группе спорящих людей, то рассматриваете лицо одного из них.

Таким образом съемка в кино происходит с **разных точек зрения, с разных расстояний**. Попутно это движение аппарата, и как бы внутри действия, создает глубину в кино, иллюзию (видимость, ощущение) пространства.

Снятые с разных точек зрения куски нужно соединить в эпизоды так, чтобы зрителю был понятен переход от куска

к куску. Кроме того, эти эпизоды нужно соединять друг с другом. Эта работа называется **монтажем**.

В кино нет слов, кроме слов надписи.

Даже в говорящем кино слов не должно быть много, потому что закон построения кинематографического произведения другой, чем закон разговора. Сплошной разговор очень замедлил бы киноленту.

Кино легко может дать то, чего не может дать литературное произведение.

Нам легче дать телесную характеристику героя, нам легче дать особенность его работы, характеристику его отношения к вещам, легче дать пейзаж, чем сложные отношения между людьми. Психологию людей в кино вскрывают другими способами, чем в рассказе.

Мы раскрываем действие рядом последовательных съемок и монтажным построением.

Сценарием называется план будущего кинематографического произведения. В этом плане должно быть описано не только действие и происшествие, но и способ его засъемки; должны быть указаны сценарные планы, монтажные моменты и способы передачи настроений героя. Сценарий не только должен ставить задачи, но и давать ответы. В общем нужно знать, что сценарий по своей емкости равен не роману, а рассказу.

Роман для передачи на экране нужно чрезвычайно упростить.

Точки съемки в сценарии очень часто ошибочно называют кадрами. Эти кадры (планы) не нужно смешивать с кадрами киноленты. Сценарные кадры, в конце концов, совпадают со склейками на киноленте, с количеством кусков. **Кинолента в прокате обычно имеет 1800 метров; 2000 метров — это длина, уже утомительная для зрителя.**

Из 1800 метров много уходит на надписи. В умело написанном сценарии на одну часть приходится приблизительно 15 надписей. Короткая надпись — это два метра. Частей в картине обыкновенно шесть, — значит около 200 метров уходит из картины на надписи.

Длина кусков в ленте самая разнообразная — от $\frac{1}{4}$ метра до 15 метров и даже до 40 метров (очень редко). В среднем мы можем принять длину плана за 2 метра. У нас есть 1500 метров чистой пленки (без надписей). На этих 1500 метрах можно заснять приблизительно 750 кусков. Вот в них и нужно вложить все содержание ленты. Нужно еще прибавить, что в работе режиссера планы всегда набегают. Нужно отдать ему 10—15% запаса, и в общем реальный сценарий должен состоять из 600 планов, а неопытный сценарист почти всегда пишет 2000 планов.

Это очень приятно — работать не стесняясь, и ошибку в длине сценария делаем мы все. В результате получается лента, которую после съемки нельзя смонтировать, целые куски выпадают и оказываются в монтажной корзине.

Я поставил это рассуждение в самом начале книжки, потому что ошибка в метраже — основная ошибка всех начинающих авторов. Ошибку эту можно избежать путем точного выбора темы. Не нужно, по возможности, вводить в тему подтемы. Прежде всего нужно решить — чего вы не будете снимать в этой картине. Нужно помнить, обрабатывая любую часть сценария, что места мало и что то, что вы не разовьете до конца, не подадите самым точным образом, — все это пропадет для зрителя.

Тема

Очень часто темой называют задание. Например, говорят, что в тематическом плане Совкино есть тема о соцсоревновании.

В сценарной практике темой называют нечто иное. Тема для кинематографического произведения должна в себе содержать не только задание, но и кратчайшее изложение содержания, т. е. в ней должны быть намечены действующие лица, место действия и то, что называется завязкой и развязкой.

Очень часто предлагают в качестве темы историческое событие, но это тоже еще не тема, так как не дан способ ее показа. Например, если мы скажем — «Наводнение 1824-го года», то это не тема. Если мы скажем: «У обедневшего дворянина есть невеста; невеста гибнет во время наводнения; жених угрожает памятнику Петра — основателя Петербурга, как виновнику несчастья», то здесь есть уже конкретизация темы, но нет ее развязки. У Пушкина (все это тема «Медного всадника») Евгению (жениху) кажется, что Петр (памятник) скачет на него, что он отвечает на угрозу. Евгений бежит. Он сломлен. Он считает себя виноватым перед Петром. Начало представляет собою завязку. В завязке здесь дано столкновение между личным счастьем и исторической необходимостью. Сцена у памятника представляет развязку. Вступление к произведению — это то, что называется **экспозицией**, — подготовкой к положению.

Здесь экспозиция двойная. Сперва дается, так сказать, биография города, дан Петр на пустынном месте, где будет основан Петербург, и дано прославление самого города.

«Люблю тебя, Петра творенье...»

Экспозиция героя дана в части первой несколькими словами.

Чаще всего в теме отсутствует развязка. Столкновение намечено, но чем его кончить — неизвестно.

Строение темы должно быть такое, чтобы оно захватывало весь материал, поэтому вообще плохи банальные

любовные завязки. Мужчина любит женщину, их разлучают, и наконец они соединяются. Такие завязки можно назвать биологическими, а не социальными. Они чрезвычайно распространены и в том или другом виде входят почти во всякий сценарий.

Недостатком этих завязок является то, что они, по словам Гоголя, захватывают только несколько действующих лиц, они похожи на узел, стягивающий угол шали.

У самого Гоголя в «Ревизоре» завязка — ожидание ревизора, и ошибка в узнавании ревизора захватывает всех, все заинтересованы, все боятся. Поэтому в пьесе как будто нет эпизодических лиц. И сравнительно незначительный эпизод в продолжение всей комедии держит в напряжении зрителя.

Для подготовки тем нужно просматривать газеты, делать выписки, смотреть судебные дела и т. д.

Но нужно помнить, что в целом виде готовая тема в жизни не встречается. Обычно мы встречаем только материал для темы. И нам нужно сращивать две фактические записи и иногда брать больше материала, чтобы получить одну тему.

В качестве примера истории создания тем я могу рассказать о возникновении «Обломка империи».

Колоссальный сдвиг, происшедший в нашей стране, вернее — замену всего уклада этой страны, интересно показать на свежем человеке, — на человеке, который пропустил бы революцию.

В газетах изредка появлялись годные для оформления зачатки тем. Была, например, заметка об одном узбеке, которого родственники держали на цепи в пещере 12 лет.

Но была другая заметка, — уже обработанный фельетон. Фельетон, если я не ошибаюсь, назывался «Господин Фабком». В этом фельетоне рассказывалось, как пленный,

вернувшийся из глухого места Турции, пришел на фабрику искать места, стоял без шапки, кланялся и просил о работе господина Фабкома.

Второй материал, вторая заметка лучше первой, потому что здесь есть не только мотивировка (обоснование) пропуска времени, которая произошла в жизни человека, но уже намечено его столкновение с действительностью.

Была третья заметка. Когда взрывали своды крепости Осовец, разрушенной артиллерийским огнем немцев в 1914 году, то в казематах нашли живого человека, который прожил там много лет во тьме. Этот человек вышел на свет в другой стране, в другое время. Потом он поехал на родину.

Здесь сам факт настолько поразителен, что интерес перетягивается на вопрос о том, как жил человек под землей.

Заметка эта легла в основу поэмы Адуева «Товарищ Ардатов».

Сценарист Виноградская, вероятно, знакомая со всем этим материалом, выбрала новую мотивировку. У нее человек потерял память. Нить его жизни прервалась. Одновременно вводится его пребывание на глухой станции, чтобы еще более изолировать его от жизни.

Поведение человека в нашей современности идет по линии материала «Господин Фабком».

Мотивировка Виноградской хороша тем, что она вводила войну.

Сценарий удвоен введением любовной интриги, введением истории жены. Эта история дана очень искусственно, непонятен переход этой, уже, очевидно, немолодой женщины, в иную обстановку. Сам срок ее разлуки с мужем слишком велик,— настолько велик, что зритель не чувствует никакой необходимости возвращения их друг к другу.

Весь этот роман кажется старым, традиционным, ненужным в этой ленте.

Для того, чтобы понять, что такое тема, лучше всего просматривать записи писателей, сделанные ими перед созданием вещей. Вот, например, как записал Пушкин тему «Сцены из рыцарских времен».

«Богатый купец-суконщик. Его сын — поэт, влюбленный в знатную молодую девицу. Он бежит и делается конюхом в замке отца девицы, старого рыцаря. Девица его презирает. Является брат претендентом. Унижение молодого человека. Его прогоняет брат по просьбе девицы. Он является к суконщику. Гнев и нравоучение старого буржуа. Является брат Бертольд. Суконщик и ему читает нравоучение. Схватывают брата Бертольда и сажают его в тюрьму. Бертольд в тюрьме занимается алхимией. Он открывает порох. Мятеж крестьян, поднятый молодым поэтом. Осада замка. Бертольд его взрывает. Старый рыцарь, олицетворенная посредственность, убит пулей. Пьеса кончается рассуждениями и появлением Фауста на хвосте дьявола. (Изобретение книгопечатания — другая артиллерия)».

Прочитавши эту тему, прочтите пушкинские сцены. И вы увидите, как Пушкин развертывал свой материал. У Пушкина осуществлена только первая часть темы. Тема эта хороша тем, что в ней есть не только сюжетная установка, но есть своеобразный поворот материала; неожиданные характеристики — рыцарь дан как олицетворение посредственности. Рыцарство дано без романтики, без прикрашивания. Выделено столкновение буржуазии (сын суконщика) с рыцарством. Развязка дана на техническом изобретении, которое реализует превосходство нового класса.

Запись темы сделана Пушкиным для себя. Она слишком коротка и понятна нам только потому, что мы знаем часть ее уже в осуществлении. Тему нужно писать длиннее—страницы на две, на три.

При писании тем нужно иметь в виду особенности кинематографии и прежде всего небольшую емкость кинематографического произведения. Поэтому **нужно избегать тем, в которых введено много героев.** Здесь идет вопрос не о массовых сценах, а о ведущих персонажах (лицах).

Каждый человек потребует в ленте своей характеристики,—это займет метраж. Зрителю трудно следить за большим количеством действующих лиц. Кроме того, если вы вводите какое-нибудь действующее лицо и показываете его довольно подробно, то потом нужно заканчивать его судьбу, потому что иначе у зрителя остается впечатление неоконченности картины. Заканчивать же судьбу каждого отдельного лица, если нет общей развязки (общая развязка дана, например, в «Ревизоре»), сложно—это расхолаживает зрителя.

Тема по возможности должна захватывать небольшой кусок времени. Все темы, растягивающиеся на 10—20 лет, в результате создают сценарий, распадающийся на куски. Это не закон. Могут быть самые разнообразные отступления, но это все-таки указание, от которого отступать нужно, только подумавши.

Материал в теме должен быть по возможности характерен и должен быть связан с конфликтом.

Нужно писать так, чтобы данный случай мог произойти только в этих бытовых и производственных условиях; иначе получается тема (на фоне производства), т. е. действие само по себе, а производство само по себе стоит сзади, как декорация.

У меня была тема, взятая из одного рабкоровского рассказа «Ухабы». Тема была задумана так:

В рабочей семье происходит разлад из-за перехода на производстве с двух станков на четыре. Жена, активистка, — за рационализацию; муж — против.

В процессе съемки текстильное производство было заменено стекольным, как более эффектное. В стекольном производстве этого конфликта в данный момент нет, есть другое положение — переход на механизацию с кустарного дутья. Конфликт повис в воздухе, и сценарий чрезвычайно ухудшился.

Чисто техническое, но очень важное обстоятельство — это еще то, что тема должна по возможности определять уже зрительный материал, и по возможности мало использованный в кинематографии. Это говорится не потому, что нужно снимать все новые и новые вещи, а потому, что нет смысла снимать все время одно и то же, пока остается так много неснятого.

Обычно появление картины на экране вызывает целый хвост похожих тем с таким же материалом. У нас было, например, время увлечения пароходами.

Если вы хотите написать хорошую тему, то **обстановку, в которой она протекает, нужно изучить до конца — заставить вещи в ней работать.** Нужно представить себе, создавая тему, не завод вообще, а определенный завод с определенным производством. Не деревню вообще, а деревню Черноземной области или деревню Северо-Западного края. При такой конкретности, определенности, сами вещи будут вам подсказывать определенные положения, и социальные процессы; которые лягут в основу вашей темы, не будут даны схематично.

Хорошее упражнение для человека, желающего учиться писать темы, — это **записывание тем просмотренных кар-**

тин. В такой записи нужно выделять главное в картине, выяснять основное столкновение в картине, способ создания завязки, развязку и давать кратчайшую характеристику действующих лиц.

Либретто

Либретто называется рассказ, написанный таким образом, что он может быть целиком передан способами кинематографии.

Либретто должно содержать в себе полное изложение событий со всеми эпизодами, со всеми связями происшествий, которые в своей совокупности создадут сюжет произведения.

Обыкновенно либретто содержит от 10 до 15 страниц. Но иногда пытаются написать сценарий без либретто, т. е. прямо перейти от темы к сценарию. Это совершенно неправильно. Либретто—важнейшая стадия, важнейший переходный пункт в развитии кинематографического произведения. Здесь нужно передать характер действующих лиц и дать обоснование всех их поступков, т. е. то, что называется мотивировками.

Очень важно **правильно распределить ход действия.** Завязку, столкновение героев между собою, не нужно отодвигать далеко от начала картины. Развязку не нужно делать преждевременно, необходимо торможение и встречное действие. Это умение распространить интерес произведения на всю ленту — то, в чем американцы почти всегда имеют перевес над нашими кинематографистами.

Р. завязка должна быть возможной уже в начале произведения, но в то же время она должна отсрочиваться и наступить тогда когда зритель ее не ожидает.

В «Ревизоре», в сцене с опьянением, Хлестаков проговаривается насчет того, что он живет в плохой квартире, что у него есть кухарка, что он вовсе не генерал, — и зритель как будто видит возможность провала Хлестакова, и в то же время этот провал не наступает.

В греческих драмах это обратное действие в сюжете произведения, — подробности сюжетного развития, которые, не давая развязки, в то же время заставляют зрителя испытывать напряжение, — называется перипетиями. Очень хороший анализ трагедии и трагических перипетий можно прочесть в сабашниковском издании Софокла, в комментариях Ф. Зелинского к «Царю Эдипу».

Полезно прочесть также очень старую, но важную поэтику Аристотеля, которая в последнее время неоднократно переиздавалась. Эта поэтика представляет один из лучших анализов драматического действия. Аристотель считал, что..

«...Всякое действие происходит или между друзьями, или между неприятелями, или, наконец, между людьми, равнодушными один к другому. Если неприятель убивает или хочет убить своего неприятеля, то это не возбуждает в нас никакого сострадания, кроме обыкновенной жалости, ощущаемой нами при смерти какого бы то ни было человека. Если равнодушный убивает равнодушного, то это тоже не имеет над нами большого действия, потому что не видим никакого противоборства в душе совершившего злодейство. Но когда подобное приключение происходит между людьми, связанными родством, дружбой, взаимными выгодами, то такое положение может служить основанием к трагедии».

Это наблюдение как будто подтверждается всем опытом мировой драмы. Драма «Гамлет» построена, например,

на том, что Гамлет должен отомстить матери и дяде за смерть своего отца. Драма «Отелло» построена на убийстве мавром женщины, которую он любит. Очень часто в драме, и особенно в комедии, употребляется такой прием: человек действует против собственных своих интересов: так, например, городничий в «Ревизоре» сам вводит себя в заблуждение и как будто сам ведет против себя интригу.

Но старое правило Аристотеля нельзя понимать буквально. У нас, к сожалению, сейчас постоянно пользуются борьбой внутри семьи для изображения социальных взаимоотношений. На этом основаны ленты: «В город входить нельзя», «Инженер Елагин». На этом основана драма Лавренева «Враги», роман Федина «Братья», роман Олеси «Зависть» и т. д., и т. д.

Правило это нужно понимать в таком смысле, что нужно вскрывать в самом человеке противоречие. Если же мы берем человека без внутреннего конфликта (городничий в «Ревизоре»), то противоречивой должна быть ситуация (положение), в которую он поставлен. Так, например: отец в ленте Пудовкина «Мать», по сценарию Зархи, трагичен, потому что он рабочий, выступивший против собственного своего класса. Трагично положение матери, сидящей около гроба мужа, потому что мужа убили «забастовщики», т. е. партия сына. Трагично поведение матери при обыске, потому что она предает сына, желая его спасти.

Это пример правильно построенного драматического действия.

Для того, чтобы овладеть этой техникой, необходимо смотреть много кинематографических лент, а ленты классические, такие, как «Виргинская почта», «Мать», «Броненосец Потемкин», «Парижанка», :ужно смотреть по много раз и записывать для себя либретто.

Очень важно помнить, что, создавая драматический конфликт, мы должны заранее готовить весь материал для него, т. е. например, вся обстановка комнаты, в которой происходит сцена пребывания матери около гроба своего мужа,—вся эта обстановка, все детали ее должны быть показаны зрителю заранее. В тот момент, когда должно происходить драматическое действие или действие комическое, уже поздно давать объяснения. Вся характеристика Хлестакова дана раньше его столкновения с городничим рассказом Осипа. А столкновение с городничим следует не немедленно после рассказа, а после сцены с обедом, которая отодвигает развязку.

В очень хорошей комедии «Трус» весь комизм заключается в логическом значении слова «садитесь». Оказывается, что сидящий человек не может быть храбрым. Это подготавливается в нескольких частях. Первая часть умышленно скучна, в ней даются характеристики людей. Дан сам герой и его робость. В последующих частях самый робкий герой становится самым смелым, овладев секретом устрашения. А в последней части происходит перемещение положения. Нужно сказать, что в первой части герой ловил бабочек, в последней части злодей первой части сам ловит бабочек, думая стать таким же героем, как бывший трус.

И тут нужно помнить, что количество положений, которое мы вводим и можем ввести в либретто, строго ограничено. Нужно не накапливать все новые и новые положения, а стараться до конца развернуть и использовать раз данное положение.

Так, в «Ревизоре» тема взяточничества развернута поведением Хлестакова с целым рядом чиновников и купцов.

В «Броненосце Потемкине» центральный эпизод — эпизод с лестницей, и лестница разработана целиком. Ее ступени даны мерным шагом солдат-убийц. Ее приступки даны

рядом сцен и калеккой, который идет с приступки на приступку. Ее площадки даны детской коляской, катящейся с лестницы. Каждая площадка дает иллюзию возможности спасения, является перипетиями этой драмы.

Поэтому не загромождайте либретто. Нужно помнить, например, что либретто должно быть по возможности сосредоточено в не очень большом количестве мест. Действие не должно беспорядочно перебрасываться.

Прежде всего, для всякого действия, происходящего в комнате, нужно строить павильон, потом переход с места на место требует введения так называемых проходов, связывающих одно место действия с другим. Поэтому избытие мест заставляет пухнуть сценарий и уменьшает его емкость. Это нужно предупредить уже в либретто.

В правильно написанном либретто должно быть не более 8—9 павильонов, а очень часто можно обойтись четырьмя павильонами.

Нужно помнить также, что **наиболее значительные места, наиболее сильные эффекты должны совпадать со смысловыми местами, с сюжетными узлами, должны их поддерживать.** Одной из ошибок «Октября» Эйзенштейна является то, что ударное место по впечатляемости, по действию на зрителя — развод моста — не совпадает со смысловым ударением — концом Временного правительства, победой революции. Эйзенштейн так развел мост, что у ленты уже нехватает голоса, чтобы рассказать о взятии Зимнего Дворца.

С другой стороны, смотрите, как экономно использован эффект павильона в пошлой, но нравящейся зрителю ленте «Багдадский вор». Там есть основной павильон, основная декорация — стена города и ворота. Она показана много раз и дорабатывается до конца. Научиться писать либретто со слов, из учебника — нельзя. Нужно много читать, вни-

мательно и медленно; нужно просматривать картины и разбирать их. Найдите, например, и посмотрите картину «Чикаго». Посмотрите, как в ней работает черный чулок, навязанный на ручке двери, как работает пианола; сколько раз работает каждая вещь, как она возвращается по-новому в ленту; посмотрите, как работают часы, подвязки женщин. как характеризуется отношение мужа к жене. Подумайте; почему так долго не показывается убитый, почему пародируется сцена отчаяния женщины над убитым человеком. И вот, так разбирая разные ленты, вы поймете значение каждой детали картины.

Так как ленты сходят с экрана, то занятия лучше вести в кружке, например, в кружке ОДСК, который может достать ленту для просмотра.

Сценарий

Переходить на писание сценария можно, только уже подучившись писать темы и либретто, а главное — приобретя кинематографическую начитанность: насмотренность на ленты.

Сценарием называется чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами. Слова в сценарии не сами по себе ценны, а ценны только постольку, поскольку они объясняют нам, что именно и как надо снять. Правда, очень крупные режиссеры — Эйзенштейн и Пудовкин — утверждали, что сценарий должен эмоционально (эмоция — чувство) действовать на режиссера, что сценарий не должен излагать точного содержания ленты. Есть даже попытки такого написания сценария; такие сценарии делал т. Ржевский. Но все равно, для того чтобы после такого сценария приступить к съемкам, нужно написать так называемый кадрованный сценарий. Пишет его режиссер обычно

со сценаристом. Таким образом, эмоциональный сценарий дает как будто бы эмоциональный рисунок вещи, а по рисункам в мастерской вещи не делают, — нужны разрезы и чертежи.

Для постановки нужен так называемый кадрованный сценарий, т. е. сценарий, в котором установлены точки съемки и указан способ кинематографического анализа действия.

Сценарий должен быть не сборником задач для режиссера, а собранием решений способов экранного выявления определенного содержания.

Очень большое значение при написании сценария имеет прежде всего хорошо написанное либретто. Основное отличие сценария от либретто то, что в сценарий вводится монтаж. Монтаж бывает двух родов.

Мы монтируем одно действие или соединяем несколько действий—эпизодов между собой.

Монтажем называется разбивка на точки съемки, на планы. Существует следующая приблизительная терминология (способ наименования) планов.

Самая крупная съемка,—например, когда снимается часть лица или рука,—называется «деталь». План, в котором снято одно лицо, называется «крупный план». Крупный план вводится в ленту для того, чтобы показать мимику (движение лица) действующего лица. Крупный план не позволяет герою движения. При диалоге (разговоре между двумя людьми) бывают поочередные показы крупно то одного, то другого лица разговаривающих. Если граница кадра проходит приблизительно по пояс снятого актера, то такой план называется «американским». Американским планом, например, будет снят, при достаточном приближении аппарата, человек, сидящий за столом. Если нижняя граница кадра режет героя приблизительно под колена,

то план будет называться «**первым**». Если граница кадра ниже ног, то план называется «**вторым**». Выражение «третий план» уже не употребляется, а говорится «**средний план**» или «**общий план**». Общим планом мы снимаем большую сцену. Если снимается даль, огромное поле, море, и если в глубине кадра что-нибудь происходит, то такой план называется «**дальним**».

Тут необходимо пояснение: **план определяется по главному действующему лицу или предмету**. Например, предположим, что у нас изображена картина боя. У границы кадра лежит убитый гренадер. Очень далеко, в самой глубине, видна маленькая фигурка короля Фридриха. Если в ленте и в этом кадре главное для зрителя гренадер, то это будет первый план, а если Фридрих, то это дальний план. В той картине, про которую я говорю (это патриотическая картина «Король Фридрих»),—конечно, это был дальний план.

Обычно монтируют так: начинают с общего плана, показывают обстановку всего действия. Потом переходят на второй план, со второго на первый, и наконец, на крупный. Прыжок с общего плана на крупный труден для зрителя. Но очень часто делают и так: начинают с первого плана или даже крупного, т. е. показывают вещь, а потом переходят на более дальние планы, отодвигают аппарат и показывают ту обстановку, в которой данный предмет или вещь находится.

К концу этой книжки будет приложена маленькая хрестоматия сценариев, и вы там можете проследить обычные способы монтажа.

Очень важно знать, сколько метров займет каждое действие. Вы должны знать, что влезет в вашу картину. На словах это объяснить очень трудно. Сделайте такой опыт: положите на стол часы с секундной стрелкой или еще лучше—

секундомер и попросите вашего товарища или ваших товарищей разыграть ту сцену, которую вы написали в кадре. Посмотрите, сколько это займет секунд. Теперь подсчитайте. В аппарате проходит 16 кадров (отдельных снимочков) в секунду. В метре 56 кадров. Мертвые куски,—например, снимок пейзажа или вещи,—могут быть какой угодно длины, но тут возникает другой вопрос — вопрос монтажного ритма. Куски следуют друг за другом, и зритель следит за их сменой. Эта смена должна иметь определенную систему.

Действие обыкновенно начинается так: при переходе с одного плана на другой, т. е. при приближении или при удалении аппарата, действие, начатое в одном плане, продолжается в другом. Таким образом при показе одного эпизода, одного действия — время непрерывно. Оно все время продолжается, а изменяется только точка зрения.

Длина кусков бывает самая различная: от 15 метров до длины 2-х клеток (кадриков), как я это уже писал в первой части.

При показе павильона или действующего лица в первый раз планы должны быть более длинные, чем последующие. Все это не законы, а только указания. Каждый режиссер, каждый сценарист, в конце концов, имеет свой стиль и свой способ монтировать.

Для того, чтобы научиться кадровать, полезно делать упражнения. Например, станьте на улице около остановки трамвая и смотрите, как люди влезают в трамвай. Потом попробуйте это точно описать, причем так, чтобы чувствовалось, что это не просто люди лезут в трамвай, а люди лезут в определенный № трамвая в определенный час. Сделайте так, чтобы отрывок был характерен.

Когда вы сообразите, поймете сами для себя характер посадки, то представьте себе, что вам нужно ее снять. И

вот начните записывать посадку уже кадрованно, с выделением действующих лиц, отмечая детали рук, ног и т. д.

Нужно понять после этого, — для чего существует кадровка, понять целевую установку каждого плана. Или, например, задайте себе такую задачу — «мороз в городе»: какие детали вы возьмете для того, чтобы передать мороз и как вы будете переходить от одной детали к другой?

Таким образом, прежде всего нужно научиться смотреть и замечать. А потом анализировать (разделять) наблюдения.

Переход от одного плана к другому называется точкой схода.

Очень сложен вопрос о переходе с одного эпизода на другой. Тут может быть несколько случаев.

Временные переходы. Если вы хотите дать понять зрителю, что данный эпизод совершенно закончен и что между ним и следующим эпизодом проходит большой промежуток времени, то в конце плана ставится или **диафрагма** или **затемнение**. Это прием нехороший, сильно пользоваться им нельзя, потому что по существу он разрывает ленту.

Иногда для того, чтобы передать воспоминание или показать некоторый разрыв во времени, дается так называемый **наплыв**, т. е. определенная сцена как будто тает, и в ней возникает другая. Это делается следующим способом: снимают сцену, потом вертят ручку аппарата обратно и на ту же пленку снимают второй раз другую сцену.

Классический пример наплыва — это сцена в «Потемкине», когда пустая палуба броненосца вдруг наполняется матросами. Здесь пропущено изображение, как сбегаются и строятся матросы. Здесь наплыв, сокращая метраж, в то же время работает смысловым образом — он дает мгновенность действия.

Из этого можно видеть, что в руках большого мастера старые кинематографические приемы могут обновляться и работать иначе.

Для того, чтобы показать промежуток времени, и для того, чтобы не давать действия непрерывно, а показывать только наиболее его характерные части, — применяется переход на съемку другого места, другого предмета. Например, если мы будем снимать, что семья обедает, и посередине обеда на каком-нибудь плане съемка кончится, а потом будет показана какая-нибудь сцена в городе, хотя бы самая короткая, то если мы вернем зрителя в первую комнату, снова покажем ему ее, то он не удивится и примет как должное, что обед уже кончился.

В кино обычно не показывают непрерывного действия, а показывают два действия одновременно, именно потому, что это позволяет при помощи так называемого параллельного монтажа сокращать показ вещи.

Таким образом перемена места и новое возвращение на старое место изменяют в кино время. Переходя на показ параллельного действия или внедряя одно действие в другое, мы должны облегчать зрителю переход.

Переход должен происходить по определенной системе. Действие, к которому мы переходим, очень часто дается или похожим на то действие, которое мы оставили, или разительно противоположным. Например, параллельно с обедом мы могли бы показать нагрузку паровой машины углем. Но при параллельно-ассоциативном монтаже время уже не выбывает из сознания зрителя, потому что ассоциация, т. е. сближение двух мыслей по сходству, держит его при показе новой вещи в сфере действия старой.

Поэтому, если вам нужно, например, дать годовой промежуток или недельный, то вы не можете пользоваться параллельным ассоциативным монтажем.

Некоторые приемы монтажа, один раз удачно найденные, потом столько раз применялись, что уже не доходят до зрителя. Так, например, совершенно истрепан способ монтировать так называемую запаздывающую помощь. Пример ее можно видеть в «Двух сиротках» Гриффита.

Человека казнят. «А в это время» скачет гонец с приказом о помиловании. Казнь все ближе. Человек уже около гильотины. Скачут гонцы. Их задерживают воротами, экипажами и т. д. Казнь все ближе...

Это было все очень хорошо придумано, но сильно издержано.

Нужно также избегать при заполнении временных промежутков банальных приемов.

Лучше, например, не показывать горящих свечей, горы окурков, идущие часы и т. д.

Но опять-таки это не правило — талантливые сценаристы и режиссеры могут снова использовать старый прием. Например, идущие часы показаны в «Чикаго», но совершенно пародийно.

Обычно лучший прием—это такой прием, который связан со всем стилем и материалом произведения. Например, если вы снимаете ленту по табаководству и если вы заметите, что табак—вечерний цветок, который открывает свой венчик уже в сумраке, то, показав это зрителю несколько раз без нажима, вы потом уже можете дать наступление вечера одним показом раскрытия цветка.

Так же важен, как монтаж времени, монтаж пространства. Мы должны зрителя ввести в картину так, чтобы он знал, где что находится. Поэтому в картине, к сожалению, необходимы так называемые проходы, о которых я уже говорил. По старым кинематографическим правилам, для того, чтобы перевести героя из одной квартиры в другую, нужно было показать его при выходе из одного дома, потом на каком-

нибудь виде транспорта и наконец дать его вход. Сейчас мы это делаем короче, но проход, проезд все же остается. Иначе будет впечатление, что две комнаты находятся в одной квартире.

К проходам принадлежат и такие куски, как разговоры по телефону, т. е. то, что один подошел к телефону, позвонил, а другой снимает трубку.

В хорошей ленте у внимательного сценариста все проходы должны работать, т. е. играть не служебную роль, а художественную.

Посмотрите, например, как сделаны проходы в картине Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга». Там маленький парень идет среди огромных каменных, ничем не украшенных домов. Это не проход, а определенно работающий кадр, характеризующий появление в городе нового пролетария.

В «Чикаго» разговор по телефону сделан так: сценаристу нужно прежде всего показать, что квартира бедная. В бедных квартирах на Западе и в Америке висят не просто телефоны, а телефоны-автоматы. Там человеку в долг не верят, и он в собственной своей квартире, для того чтобы получить газ, чтобы согреть обед, опускает деньги в газовый автомат, а для того, чтобы поговорить по телефону, опускает деньги в телефонный автомат, как у нас на улице.

В «Чикаго» женщина Рокси только что совершила убийство. Она убила своего любовника и должна позвонить об этом мужу. Женщина подходит к телефону, снимает трубку, телефон молчит. Тогда она вспоминает, что нужно опустить деньги, и как-то неумело ищет в кошельке мелочь. Ей нужно заплатить несколько копеек, чтобы сообщить об убийстве. Действие тормозится, и этот маленький эпизод как будто имеет собственный сюжет. Это не проход, а сильно действующая сцена.

Для того, чтобы научиться писать сценарий, нужно смотреть картины по возможности хорошие, пытаться потом по памяти записывать отдельные сцены так, как они шли на экране. Нужно учиться различать на экране точки схода, нужно учиться разбирать картину.

Чрезвычайно полезно и даже совершенно необходимо проматывать фильм на станке. Старые ленты продаются кинематографическими организациями на гребешки, т. е. как целлюлоид. Нужно через местные клубы, через кружки ОДСК покупать старые ленты, причем сохранность их, царапины, целостность перфорации для вас не важны. И эти ленты нужно перематывать, просматривая их на руках и записывая планы, отмечая точки сходов.

Вы берете кусок ленты, лучше всего ленты, уже знакомой вам по экрану, и пишете, какой это план, какая обстановка, кто действует и что делает, и следите на руках, когда кончится данный план. За этим планом идет другой план. Внимательно посмотрите момент перехода. Прежде чем записывать, промотайте довольно большой кусок, посмотрите, как лента делится на эпизоды, постарайтесь понять, как переходит один эпизод к другому, определите характер монтажа. Наконец, посмотрите, как врезаны надписи, сколько их, какие надписи даны как разговоры действующих лиц (обычно в середине крупного плана) и какие надписи даны от экрана, как будто от сценариста. Обратите внимание — одинаков ли монтаж начала части и середины части.

Внимательной промотки двух-трех лент для толкового человека достаточно, чтобы понять основные правила монтажа.

Если кружок или клуб имеет проекционный аппарат, то хорошо несколько раз пропускать ленту и из отдельных частей ленты, наиболее сложных по монтажу, делать коль-

цевые ленты, т. е. брать кусок метров в 20 длины и приклеивать начало к концу, — тогда лента будет повторяться циклами, и можно, при многократном повторении, дополнять правила монтажа.

Моталки для такой работы можно сделать кустарным способом.

Кинематографическая моталка состоит из двух дисков, расположенных на столе на расстоянии приблизительно трех четвертей метра друг от друга. Эти диски можно сделать из фанеры. Посреди же дисков должны быть помещены цилиндрики, просверленные внутри; через них должны пройти оси моталок. Все устройство очень ясно можно понять по рисунку.

. При работе нужно помнить, что кинематографическая лента — это целлюлоза и что она очень огнеопасна. Ни в коем случае нельзя хранить киноленту даже в коробке у себя дома. При перемотке нужно следить, чтобы не обрезать руки краями лент. Раны от ленты не заживают очень долго.

Тема и либретто «Бабы рязанские»

«Бабы рязанские» написаны по материалу сельской учительницы Вишневской.

Вишневская работала в краеведческом обществе. Ею сделано два сценария — «Бабы рязанские», поставленные режиссером Ольгой Преображенской, и «Водоворот», поставленный режиссером Петровым-Бытовым. Оба сценария представляют собою результат конкретного знания деревни, и обе картины, поставленные по этим сценариям, имели большой успех.

Работа сценариста Бориса Альтшулера состояла в выделении из материала Вишневской четкого сюжета. Вишневская написала сама такой сценарий, который не мог бы вместиться и в 3-х сериях.

Прилагаемый материал показывает нам, как тема развертывается в либретто.

Либретто это все же написано слишком коротко, слишком схематично. Но оно содержит в себе самое важное — основные конфликты и мотивировку, обоснование их.

«Бабы рязанские»

ДЕЙСТВУЮЩИНЕ ЛИЦА

Василий Широинин (спохач)

Его жена

Иван, его младший сын

Лукарья, старшая сноха

Алена, старуха
Анна, ее воспитанница, сирота
Василиса, ее подруга
Николай, рабочий с рудников
Гришна, сын старшины

Тема

Анна и Василиса — два противоположных типа современной деревенской женщины. Анна — представительница старых, отживающих традиций. Василиса — свободолюбивая, живая девушка.

Еще не старый, богатый мужик Широкин женит на Анне своего младшего сына Ивана, надеясь самому воспользоваться ею как женщиной.

Василиса, смело отвергшая старые устои, сходится, помимо церкви, с шахтером Николаем, которого она любит.

Война уводит у обеих подруг мужей.

Анне становится тяжело жить в семье Широкина. Он ее преследует. Наконец добивается своей силой.

Голод 18-го года застает Анну с родившимся у нее ребенком в положении работницы в той же семье. Ее не кормят.

Василиса поступает на шахты и помогает голодающей Анне.

Под влиянием работы в шахтах и рабочей среды в Василисе укрепляется самостоятельность.

Широкин, узнав про помощь Василисы Анне, боясь потерять работника, ее выпускает из дому.

Возвращается Николай, муж Василисы. Привыкший к беспрекословному подчинению женщины, сперва он неприятно поражен окончательным перерождением Василисы. Василисе поручено организовать дом для детей рабочих шахт. Она советует поступить в шахты Анне, тогда ее ребенок будет устроен. Широкин не пускает Анну.

В то время, как Василиса работает в шахтах, Николаю (ее мужу) приходится выполнять бабью работу по двору. Это его злит. Василиса советует ему идти по-старому в рудник. Ему оскорбительно работать с бабой. Но в конце концов это лучше, чем работать дома, и ему приходится согласиться. В шахтах на параллельной работе Василиса кроет качеством работ Николая, например: слепые рудниковые лошади ее понимают, а его не слушаются и др. Николаю сперва обидно, потом — брешь пробита: он начинает уважать работу женщины,

С гражданского фронта приходят известия о смерти Ивана — мужа Анны. Ее последняя надежда рухнула. Она бежит к Алене (тетка, у кото-

рой она воспитывалась). Алена не принимает опозоренную Анну. Дома Широноп спова, но уже добром улещивает Альзу. Она не выдерживает. Ночью несет ребенка к дверям Василисы. Пишет каракулями, чтобы та не оставила ребенка. Бежит к реке. Широноп видит, решает проследить, к кому Анна бежит на свидание. Анна на реке увидела Широпина, бросилась в прорубь.

Василиса, увидав ребенка, сразу поняла, в чем дело. На реке она застала толпу, окружившую уже вытянутую баграми Анну. Широноп увидел на руках Василисы ребенка, велит отдать, но Василиса свободна от векового страха перед мужчиной. Она спокойно взглянула на Широпина, повернулась... На бутор, по направлению к дому, поднимается ее фигура с ребенком.

КОНЕЦ.

Либретто

Запирая свою мазанку, Алена увидела едущего к ней кума. Взглянула из-под руки на Василия Широпина и от удивления не верит себе. Богатый гость слез с телеги, подал ей руку, говорит, что по делу. Алена зовет его в избу. Кум приехал сватать воспитывающуюся у Алены сироту Анну. Войдя, Василий медленно истоиво перекрестился на передний угол, поклонился хозяйке и, сев на лавку у края стола, с хитрым видом стал расспрашивать, нет ли у нее продажной телки.

Анна, о которой шла речь, прямая строгая красавица, со своей подругой Василисой, бойкой живой девушкой, мяла в это время на дворе моченец.

Победино, деревня, откуда приехал Василий, лежит среди оврагов, недалеко от каменных шахт того же названия. Обычно ее улицы полны народу, но в ярмарочные дни здесь никого не встретишь. На эти дни все, кто может, уезжают в Скопши на ярмарку. В один из таких дней туда же отправилась семья Широпиных.

На ярмарке различные развлечения: ребятшки любят расставленными на земле глиняными игрушками. Здесь львы, птицы и разные свистульки... Мальчики побогаче, в саножках, картузах, черных бумажных штанах и с черными жилетками, гуляют со своими родителями и являются точными копиями с них. Девушки в распашных расшитых шушках, клетчатых поневах, рогатых кичках, котях и лущках в ушах вместо серег любят сладости. Широноп с сыповьями стоит у своих воев, глядит, как поднимают колокол. Мимо Широпина почти непрерывно проходит народ. Издали к ним направляются, оживленно разговаривая, Алена со знакомой старухой, и

о ними, немного впереди, Анна и Василиса. Василий оглядывается, видит Анну — строгую, стройную, чуждую общей суете, очарованно приковывается к ней взглядом. Вся фигура его говорит: «Вот так девка!». Его окликают старухи — радостная встреча с кумом, много лет не видались. Колокол застрял, не идет. Старухи это объясняют тем, что в народе много снохачей. Василий не может оторваться взглядом от удаляющейся Анны. Мимо Василия идет сторож, деловито говоря на стороны: «Господа снохачи, удалитесь, господа снохачи, удалитесь». Василий очнулся, смущается, но старается не показать этого. Анна и Василиса остановились на углу ярмарки, у самой церковной ограды. На траве сидят и поют слепые, кругом толпа, среди которой Иван, младший сын Широина, и Николай — шахтер из той деревни, откуда Анна и Василиса. Оба заметили подошедших девушек. Николай подошел к Василисе, весело болтает. Анна слушает слепых, позабыв обо всем на свете. Чувствует на себе чей-то пристальный взгляд, поднимает глаза и видит Ивана. Растроганное выражение исчезает с ее лица, и она медленно опускает ресницы. Сзади подходят старухи. Анна неторопливо поворачивается и уходит, оставив весело болтающих Василису и Николая. Иван, как зачарованный, глядит вслед уходящей Анне. Совсем уже скрываясь в толпе, Анна оборачивается и окидывает Ивана долгим взглядом. Иван, опустив голову и ничем уже более не интересуясь, уходит. С тех пор он не переставал думать об Анне. Василий, при случае не упускавший возможности побаловаться с женой старшего сына Лукерьей, тоже думает об Анне. Всего удобнее для него женить на ней Ивана. Он объявляет ему о своем решении. Но Иван, не зная, что речь идет о девушке, понравившейся ему на ярмарке, и надеясь ее еще пайти, наотрез отказывается жепиться. Не обращая внимания на печелание сына, Василий едет сватом к Алене, где мы и застаем его в начале действия.

Василиса, заметив приехавшего Широина, бросает работу и на цыпочках крадется подслушивать. Алена с кумом продолжает разговор о сватовстве. Подслушивающая Василиса ахает, хлопает себя руками по бедрам и со всех ног бросается к Анне. У Анны с первых слов выпала из рук работа, она стоит оглушенная свалившимся на нее событием. Потом начинает безудержно рыдать. Широин уехал, Алена уговаривает Анну, Анна, по обычаю, идет на кладбище рассказывать покойникам свое горе, причитает, посыпает пшеном родные могилки. Из кустов выглядывают веселые лица Василисы и Николая, оказавшихся тоже на кладбище, но по другому делу. Они уводят плачущую Анну.

На смотрины приехали все родственники Ивана. Идя со двора последним, Иван сердито собирает ворох тулугов на санях, несет их к дому. В дверях,

как бы неожиданно, ему встречается Василиса. Она, видимо, только что выбежала из избы поглядеть. Иван окидывает ее критическим взглядом и решает: если эта — уйду. В избе все прибрано. Родственники ведут невнятный разговор. Когда входит Анна, Иван на нее не смотрит. Зато отец пожирает невестку глазами. Повернувшись к Ивану, он сердито толкает его в плечо: гляди же, дурак. Иван мрачно, исподлобья вглядывается на Анну и медленно встает пораженный. Закрывает на мгновение глаза и опять глядит, не веря себе. Медленно движется к ней, глядя на нее, как на чудо. К ним подходят родственники, они не замечают. Иван делает шаг к Анне: «Пойдешь за меня?» Василий смотрит на жениха и невесту, видит, что они любят друг друга, ревнует. Анна отвечает: «Пойду».

На сговоре присутствует много гостей. В том числе Гришка, сын старосты, усердно ухаживающий за Василисой. Василиса относится к нему весьма равнодушно. Обряд в разгаре. Анна потчует будущего свекра. Свекор любит Анной.

Николай вернулся домой с рудников усталый. Василиса ждала его на сговоре. Когда в дверях показалась его крупная фигура, две старухи не могли не заметить радостного движения Василисы. Перемигнувшись, засплетничали: «Николай... Не женится он на Василисе, зря гуляет. Много у него перебивало жен-то, теперь с Ульяной Буканичой все почти хороваются». Василиса беспокойно прислушалась и вдруг дико отшатнулась. Николай пробирается через веселую толпу к Василисе. Но с ней уже Гришка. Она, как будто веселая, увидев подходившего Николая, заодно целует Гришку. Василиса поднимает голову и смотрит горящими ненавистью глазами на проходящего Николая. Он пристально глядит в глаза Василисе. Гости кричат «горько». Иван и Анна целуются. Василиса, в упор глядя на Николая, наклоняется за тем же к Гришке. Дружно разливает всем в стаканы вино. Николай глядит на Василису с Григорием, он не может сдержаться, и не донеся стакана до рта, сразмаху швыряет его на пол и быстро выходит в открытую дверь, от которой при его приближении разбегаются любопытные. Все поражены, общее веселье прекратилось. Анна утешает рыдающую Василису.

Вскоре, с отчаянья, Василиса дает согласие на брак с Гришкой.

На свадьбе Василисы с Гришкой было полно народу. Перед аналоем Гришка с Василисой. Невеста по обыкновению в трауре, т. е. в белом холстинном наряде. Священник спрашивает: «Не обещалась ли кому?» Василиса поднимает глаза на священника и нерешительно опускает их. Ей тяжело. Стоящий у клироса Николай с отчаянием глядит на невесту. Неожиданно преобразается и говорит громко: «Мне». Священник повертывается и молча

уходит в алтарь. Общее смятение. Николай просит попа обвенчать его с Василисой. «По правилам церкви» поп отказывается это сделать. Окруженные любопытной толпой Николай и Василиса стоят друг перед другом. Оба в отчаянии. Вдруг, решившись, Василиса делает шаг к Николаю и громко спрашивает, возьмет ли он ее без венца. Николай, пораженный выходкой Василисы, растерянно глядит на нее, потом, просияв от радости, дает ей обещание.

Ночью Гришка вымазывает дегтем ворота избы Николая.

После скандала в церкви Василий запретил Анне видеться с Василисой. Не прекращая иметь виды на Анну, он привозит из города подарки — Анне лучше всех. Это вызывает негодование Лукерьи и матери. Лукерья подслушивает, как Василий расхваливает соседку Анну, и это окончательно восстанавливает против нее женскую половину семьи Широных. На берегу реки Анна расстилает холсты для белевья. Сзади, в кустах, появляется счастливое лицо крадущегося к ней Ивана. Анна сидит на мостках, опустил ноги в воду. Печально глядит перед собой. Неожиданно сзади ее обнимает Иван. Она сначала испугалась, но, узнав мужа, улыбается. Василий, следя за этой сценой, ревнует Анну, не выдержал, с ненавистью кричит громко на молельх, Иван и Анна спускаются по тропинке к дому. У нее в руках валеж, она печальна: «тяжело мне, не любят меня в семье».

У Василисы, несмотря на насмешки окружающих, жизнь шла своим чередом. Правда, Николаю были неприятны вымазанные дегтем ворота, в остальном же, к сожалению Василисы, все у них как у всех — поздно вечером она встречает возвращающегося с работы Николая. В горнице Николай садится за накрытый стол, Василиса прислуживает ему, по старому обычаю рязанских баб, стоя, сама не дотрагиваясь до пищи.

На столе стоит, освещая комнату, вошедший в быт шахтерский фонарь (в сценарии — игра на этом фонаре).

Личная жизнь на некоторое время разлучила Анну и Василису. Так доспел 1914 год, когда была объявлена мобилизация. Известие о войне свалилось неожиданно, во время рабочей поры. Работа остановилась, матери живо оплакивали своих сыновей. Молодежь пошла под ружье. Далеко по ровной местности тянутся ряды телег с рекрутами. Рядом идут провожающие. Среди баб — Анна с окаменелым лицом, с мокрыми от недавних слез щеками. Далеко впереди Василиса. Бабы воют. Сидящие на повозках раскачиваются, словно от невыносимой боли.

По дороге во ржи идут обратно Василий и Анна. Василий позабыл о сыне, не сводит глаз с Анны. Кругом никого не видно. Потеряв голову, он говорит ей о своей любви, незаметно толкает в рожь. Анна, опешив, смотрит

на него как на сумашедшего, потом, все поняв, начинает изо всех сил кричать. По дороге едет Василиса. Василий прислушался, отошел от Анны. Василиса спешит на крик, настегивает лошадь. Видит Анну. Подруги бросаются друг к другу. На лице Василия злоба: ему помешали, он грубо отталкивает Анну, не разрешает ей разговаривать с Василисой, велит Василисе проезжать.

Жизнь Анны после отъезда Ивана стала еще тяжелее. Лукерья сплетничает свекрови на Анну, постепенно ее свели на положение работницы. Василий влорадствует, надеясь таким образом добиться своего. Однажды Анна полоскала белье на проруби, свали кто-то подкрадывается и, ваткнув ей мокрым бельем рот, валит на лед. Из-за накинутого на голову белья Анна не видит, с кем она борется, но ощупью, по бороде, узнает Василия. Анна потеряла сознание. Домой она возвращается поздно, растрепанная, без белья, которое она стирала. Свекровь ее встречает криком и бранью. Анна молчит.

Голод. 18-й год. Василиса кое-как перебивается, работает в школе. Босая, подоткнувшись, она моет пол. Через коридор видно — учитель кончил разгяснять мужикам газету. Мужики расходятся. Василиса робко подошла к оставленной газете, зачитывается, забыв работу.

У Анны растет ребенок. Родные тычут в лицо ее позор. Они прячут хлеб в погреба, меняют на предметы роскоши хлеб мешечникам, а Анне вместе с ее ребенком выдают один кусок хлеба на день. Она сама ничего не ест, все отдает ребенку. От нее осталась одна тень. Наконец, несмотря на запрет, она решается пойти за советом к Василисе. У той тоже ничего нет. Василиса идет просить помощи для ребенка Анны у священника. Попадья печет прогни, священник напоминает Василисе ее отказ от венца, повор Анны и отказывает в помощи. Вечер. На шахтах рабочие окончили смену. Идут по домам, освещая дорогу профессиональными фонарями. Василиса, встретив рабочих, задумалась. Придя домой, утешает Анну, обещая помочь. В деревне остались почти одни бабы. На шахтах не хватало рабочих рук. Василиса поступила на работу в шахты. С тех пор Анне стало немного легче. Василиса помогала. Однажды у Широппых был обыск и отобрали палишки. В доносе Лукерья обвинила Анну. Василий выгнал ее с ребенком на мороз. Анна живет с ребенком в черной избе. Широппы ее подозревают, следят за ней. Узнают про помощь Василисы, не пускают больше из дому. Василиса работает в шахтах. Ее вагонетка идет не хуже, чем у другого рабочего. Она сохраняла свой веселый, бодрый нрав, за что ее любят окружающие.

По дороге идет Николай в форме немецкого военнопленного. Подходит к своей избе. Его встречает одна лишь собачонка. Иаба ваперта. Николай

А педдумевни, спрашивает у соседки, где Василиса. С удивлением узнает что она работает в шахтах, — баба в шахтах! Садится у дверей угрюмый. Василиса идет с работы, Николай злой ждет около избы. По дороге идет Василиса, Николай встает ей навстречу. Она сначала остолбенела, потом бегом бросается к нему, обнимает, целует. Недоверие Николая проходит. Он обнимает Василису. Вместе входят в дом. Василиса собирает обед, садится запросто, уже как равная, с Николаем за стол. Николай удивлен всем этим переменам.

Николай идет к Широину. Анна сидит запертая в соседней комнате. Николай рассказывает, что Иван убит. Анна слышит, падает без сознания. Придя в себя, она беспомощно оглядывается, вспоминает, начинает рыдать. Девочка просыпается и тянется ручонками к матери. Анна хватает ребенка на руки, стучит кулаком в дверь, ей отпирают. Она, ни на кого не глядя, выбегает из избы. Василиса радуется чему-то, идет с работы. Приближаясь к дому, видит толпу. Она испугалась, ей кричат: «Беда!» Василиса бежит, на лице ужас. Пробирается через толпу — на дворе лежит издохшая корова. Василиса облегченно выдыхает, она думала, что случилось несчастье с Николаем. Окружающие не понимают ее, Николай тоже. Толпа расходится. Николай мрачен. Ему не нравится перемена Василисы. Василиса с гордостью рассказывает, что ей поручено организовать дом для детей рабочих шахт. Николай возмущается, что она делает не свое бабье дело. Василиса его уговаривает. Василиса расстроена.

Анна стучится к Алене. Просит принять ее обратно. Иван убит, последняя надежда рухнула — ей девмоготу у Широина. Алена выгоняет ее, не желая держать опозоренную. Анна бредет обратно с попикшей головой. Василиса увидела ее, зовет, Анна жалуется на свою судьбу. Василиса рассказывает про детдом, советует ей поступить в шахты, тогда ее ребенка примут. Анна с трудом понимает, что ей говорит Василиса. Николай возвращается пьяный. Василиса поражена: с ним этого никогда не бывало.

Анна просит Василию отпустить ее на работу в шахты. Василий не позволяет, дома нужна работница, да и ребенка девать некуда. Николай, слыясь без дела, выпущден в отсутствие Василисы работать по хозяйству. Убирает скотный двор. Ходит злой. Василиса предлагает ему устроиться вместе на шахты. Николай обижет, — его оскорбляет, что баба его опередила. Не хочет работать с бабой на шахте. Но бабья работа дома еще хуже, и через некоторое время ему приходится пойти на предложение Василисы. В шахтах, на параллельной работе, Василиса кроет качеством работы Николая: например, слепые рудниковые лошади ее понимают, а его не слушаются,

и др. Николаю обидно. Потом свыкается — брешь пробита: он начинает уважать работу женщины.

Анна и Лукерья прячут в солому мешки с хлебом. Кончают работу, Лукерья уходит. Анна закидывает соломой мешки. Входит Василий, видит Анну, дачивает ее улеживать, упрашивать. Она с ужасом смотрит на него. Он хочет ее обнять, она вырывается, он хватается палку и бросается вслед за выбежавшей из риги Анной. Черная изба. Спит девочка Анны. Рядом телята, овцы. Вбегает Анна, быстро запирает за собой дверь. Подходит к дочери. Смотрит на нее, плачет. Вспоминает прорубь, потом Василису, ее рассказ о детдоме. Быстро решилась, берет спящую девочку на руки и тихо прокрадывается из избы. Василий лежит на лавке. В окне мелькнула чья-то тень. Василий приподнялся, выглянул, начинает надевать валенки. Изба Василисы. Подходит Анна, много раз крестит ребенка, потом кладет на крыльцо, снимает с себя платок, тулуп, закрывает девочку. Пишет каракулями на двери, чтобы Василиса приняла девочку. В одном платье, простоволодая, бежит вдоль улицы. В шубе и шапке выходит из избы Василий. Заглядывает в черную избу. Быстро выходит на улицу. Решил проследить, к кому на свидание бежит Анна. Чей-то силуэт спускается к реке. Василий поднимается на пригорок, смотрит: по льду, спотыкаясь, бежит Анна. Василий смотрит, не понимает, в чем дело. Его освещает луна. Анна оглядывается, видит тень человека, узнает Василия, вскрикивает и бросается в прорубь. Василий остолбенел. Зовет народ. Василиса, выйдя из избы, видит ребенка. Сразу поняла, в чем дело, хватается его на руки, бежит к деревне Василия. Там уже на реке толпа окружает вытащенную баграми Анну. Василиса прижала к себе ребенка. Она его не оставит. Широкин увидел, велит отдать ребенка. Василиса спокойно взглянула на Широкина, у нее нет векового страха перед ховяином-мужчиной. Повернулась... На бугор, по направлению к дому, поднимается ее фигура с ребенком.

«Дом в сугробах»

Сценарий «Дом в сугробах» Бориса Леонидова сделан им, очевидно, по материалу рассказа Евгения Замятина «Пещера».

Борис Леонидов—способный и опытный сценарист, автор целого ряда сценариев, из которых наибольший успех имели «Бухта смерти» и «Парижский сапожник».

Сценарии Бориса Леонидова кадрованы, т. е. в них указаны планы (точки съемки).

Это классический (общепризнанный) способ писания сценария.

При постановке планы изменились, и, как обычно, их число увеличилось.

Обращает внимание умение Бориса Леонидова кинематографическим способом характеризовать положение: например, для того чтобы передать, что в замерзшей квартире нет воды, Леонидов показывает нам кухонную раковину, в которой приютилась кошка с котятками. Отсутствие воды служит параллельно характеристикой положения и мотивировкой связи между квартирой спекулянта и квартирой композитора.

Сценарий был осуществлен режиссером Эрмлером.

«Дом в сугробах»

Сценарий Леонидова

Часть первая

- | | | | | |
|----|-------|--------|--------------------------------|---|
| 1 | Улица | 3 пл. | <i>Из ва-
темн.</i> | От земли вихрем закружился снег спиралью вверх. |
| 2 | . | 3 пл. | . | По улице ветер пылью метет снег, образуя облако. |
| 3 | . | 3 пл. | . | Из снежного облака вырисовывается фигура бодро идущего матроса—феска лихо набекрень, в руках винтовка, распахнут бушлат, расстегнут ворот, снег падает на голую грудь и тает. |
| 4 | . | Кр пл. | <i>В
движ.
с авто.</i> | Матрос улыбается, скалит здоровые зубы |
| 5 | . | 3 пл. | . | Матрос скрывается в снежном облаке. |
| 6 | . | 3 пл. | . | Из того же снежного облака ковыляет, сгорбившись, фигурка в бобровом воротнике. Валенки проходят мимо аппарата. |
| 7 | . | 3 пл. | . | Промчался грузовик, на нем красноармейцы в шинелях, кожанках, полушубках; бросают листовки. |
| 8 | . | 3 пл. | . | Листовки подхватило ветром, несет. |
| 9 | . | 2 пл. | . | Листовка залепила лицо человеку. Он везет саночки с дровами. |
| 10 | . | 1 пл. | . | Взял рукой листовку, читает. |
| 11 | . | Дет. | . | Листовка: «Юденичу ворот Петрограда, дадим отпор». |
| 12 | . | 2 пл. | . | Испуганно прочел листовку, сунул поспешно в карман и поплелся, тща за собой санки. |

13	.	3 пл.	Мчитель подхлестывает:
14	.	1 пл.	По дороге павшая лошадь.
15	.	2 пл.	Человек с санками объезжает ее.
16	Завод	3 пл.	Мрачный вид завода; вставшего в без- действ.
17	.	1 пл.	Дверь заводского корпуса занесло снегом.
18	.	2 пл.	Одинокий сторож бродит, закутанный в шубу.
19	.	3 пл.	Метель.
20	Двор оружейн. склада	3 пл.	Большая очередь рабочих и работниц.
21	"	1 пл.	Рабочие получают винтовки.
22	"	1 пл.	Женщины—кирки и мотыги.
23	Улица	3 пл.	Очередь у продовольственной лавки.
24	"	1 пл.	Лицо спекулянта, злобно роищет.
25	"	3 пл.	Очередь. Топчутся. Греются на месте.
26	"	2 пл.	Ноги. Разная обувь: боты, сапоги, валенки, галоши и т. д.
27	"	2 пл.	Несколько лиц, стоящих в очереди, шеп- чутся злобно. У всех буржуазный вид.
28	"	1 пл.	Спекулянт держит в руке полученный паек (овес), показывает окружающим и ру- гается.
29	"	3 пл.	Другая очередь (свободная профессия).
30	"	1 пл.	Композитор. В глазах жадность.
31	"	2 пл.	В очереди толчея. Вытолкнули компози- тора. Он хищно бросается на свое место.
32	"	3 пл.	(Третья очередь). Рабочие и работницы. На первом плане рабочий с винтовкой.
33	"	1 пл.	(2-я очередь). Композитор проталкивается через толпу и выходит на первый план. В руке...
34	"	Дет.	...полученный паек—жмых.
35	"	1 пл.	(3-я очередь). Рабочий (Сидор) получил паек—400 гр. хлеба.
36	Окраина города	3 пл.	Группа рабочих и работниц устанавливают проволочные рогатки

- 37 . 2 пл. Работницы кирками разбивают мерзлую землю.
- 38 . Кр. пл. Работающая работница.
- 39 . 3 пл. На дальнем плане—горизонте—вармы смяряды.
- 40 **Заводск. верота** 3 пл. Из заводских ворот вышла вооруженная дружина рабочих, попеременно женщины с кирками.
- 41 **Улица** 3 пл. Трехэтажный дом.
- 42 . 1 пл. У калитки сугроб снега.
- 43 . 3 пл. Ветер метет. Проходит в ворота рабочий, с винтовкой в одной руке, с пайком в другой руке. Трудно пробраться сквозь сугроб.
- 44 **Комната рабочего** 1 пл. В обруче колышется попугай.
- 45 . Кр. Попугай кричит.
- 46 . Кр. *Движ. нег.* Мультипликационная надпись:
«На бар-р-и-ка-ды!»
- 47 . 1 пл. Попугай кричит, смотрит вниз.
- 48 . Кр. Лицо улыбающегося мальчика.
1. Мальчик Чиж (Гудкин).
- 49 . 1 пл. Чиж весело смеется.
- 50 . Кр. Лицо девочки улыбается.
- 2 Девочка.
- 51 . 1 пл. Оба весело смеются, оскалив зубы.
- 52 **Лестница** 2 пл. В подъезд вошел рабочий, смотрит наверх
- 53 . 3 пл. *Снизу вверх.* Лестница и двери квартиры снизу вверх.
- 54 . 2 пл. Рабочий спускается в подвал.
- 55 **И-та раб.** 2 пл. Мальчик и девочка смеются, глядя на попугая, хлопают радостно в ладоши. Оба неожиданно оглянулись.
- 56 . 1 пл. В дверь входит рабочий с винтовкой и хлебом в руках.
- 57 . 2 пл. Мальчик и девочка бросились к нему навстречу.

58	"	1 пл.	Рабочий по-деловому им говорит.
59	"	Кр.	Лицо слушающего мальчика.
60	"	Кр.	Лицо слушающей девочки.
61	"	Кр.	Лицо рабочего, говорит:
3. «Поглядывайте здесь за барахлом. Ухожу на фронт».			
62	"	2 пл.	Мальчик и девочка одновременно цаплются за рабочего.
4. «Дядя Исидор, и мы с тобой».			
63	"	Кр.	Рабочий смотрит на них и добродушно улыбается (куда, мол, вам).
64	И-та раб.	Кр.	Попугай в обруче кричит:
«На бар-р-ри-на-ды».			
65	"	1 пл.	Рабочий повернул голову, смотрит на попугая, улыбнулся. Движение вперед.
66	"	2 пл.	Мальчик и девочка цаплются за него еще сильнее. Он, шутя, отстраняет их и перешел к попугаю.
67	"	1 пл.	Рабочий и попугай. Последний кричит. Рабочий смеется.
68	"	2 пл.	В подъезд дома входит спекулянт. Поднимается по лестнице.
69	"	1 пл.	Смотрит в пролет вниз.
70	"	3 пл.	Вход в подвал кажется глубоким колодцем.
71	"	2 пл.	Спекулянт идет к себе.
72	Передн. спек.	2 пл.	Жена спекулянта открыла дверь, входит муж, передает жене паек.
73	"	Дет.	В руках мешочек с овсом.
74	"	2 пл.	Жена тщательно заперла дверь на крючки. Муж снял шубу, повесил.
75	Комната спекулян.	1 пл.	В другой комнате топится буржуйка.
76	"	1 пл.	Накрыт стол—довольство «не по сезону».
77	"	2 пл.	Спекулянт подошел к столу. Взял хлеба, жирно смазал ломоть, жует.
78	"	1 пл.	Жена подложила дров в печку.
79	"	2 пл.	Спекулянт раздвигает портьеру в нише.

- 80 Кр. пл. Большая кофейная мельница.
- 81 2 пл. Спекулянт вытаскивает ее на середину.
- 82 1 пл. Жена в это время тщательно завешивает окно.
- 83 Лестница 3 пл. Композитор с пайком идет наверх по лестнице. Тяжело ступает, с передышкой.
- 84 Комната Кр. На рояли раскрыты ноты—Скрябин.
- композиц.
- 85 1 пл. На рояли сложен всякий хлам—ноты, книги, тряпье, грязная посуда. Впечатлительные запустенья.
- 86 1 пл. На оттоманке. На стене ковер. Большой портрет Бетховена. Гора тряпья. Медленно гора шевелится.
- 87 Кр. Из-под тряпья показалась голова жены композитора, изможденное лицо, — тип вечной страдальцы.
5. Холодно.
- 88 Кр. Смотрит на дверь.
- 89 2 пл. Вошел композитор, бросил на стол жмыхи, дует на руки, согревает их дыханием.
- 90 1 пл. Жена из-под тряпья высунула голову, зовет его.
- 91 2 пл. Он подошел к ней.
- 92 Кр. Она жалобно говорит ему:
6. «До чего мне холодно!»
- 93 1 пл. Он сморщился, склонился, официально поцеловал ее в лоб.
- 94 2 пл. Снимает шубу, накрывает ее. Она приятно зашевелилась.
- 95 1 пл. Она высунула лицо, сморщившееся в довольную гримасу. Благодарит.
- 96 2 пл. Композитор безнадежно говорит ей:
7. «Ужасное время! Парализована всякая деятельность».
- 97 2 пл. Композитор сокрушенно развел руками. Жена просит его принести ведро воды. Он засуетился, посмотрел на рояль.

98		3 пл.	Он посмотрел, повернулся, берет с пола ведро и идет к выходу.
99	Нужна композит.	3 пл.	Уходит композитор. Остановился
100		1 пл.	Смотрит на...
101		Кр.	...раковину. В раковине кошка с котятками
102		2 пл.	Композитор тяжело вздохнул. Уходит.
103	Н-та раб.	1 пл.	Рабочий надевает спокойно через плечо вещевой мешок. Рядом винтовка. Через плечо патронташ.
104		2 пл.	В другой комнатке мальчик и девочка быстро собираются, целяют через плечо котомки. Мальчик из угла торопливо берет шарманку.
105		1 пл.	Девочка берет клетку с попугаем.
106		3 пл.	Рабочий с винтовкой в руке зовет мальчика, те выходят с шарманкой и с попугаем. Торопливо бегут, боясь опоздать. Рабочий хохочет.
107		1 пл.	Рабочий хохочет, винтовка трясется в руке. Подпрыгивает мешок на плечах.
108		Кр.	Мальчик.
109		Кр.	Девочка.
110		1 пл.	Оба в один голос:
			8. «Дядя Сидор, мы готсовы».
111		2 пл.	Рабочий хохочет еще сильнее — обхватил обих руками, смотрит то на одного, то на другого, умолк и серьезно:
			9. «В нашу заводскую вас не возьмут. Пробирайтесь в комсомол».
112	Н-та раб-чю	1 пл.	Ребята сразу приуныли.
113		Кр.	Одустила на пол шарманка.
114		Кр.	У девочки повисла рука с клеткой.
115		2 пл.	Рабочему жаль их. Повернул задней мешок, развязал быстро, достал хлеб, отломил каждому по куску, поправил мешок, поцеловал ребят и быстро уходит.

- 116 . 1 пл. Ребята засели с хлебом в руках. Смотрят
вслед
- 117 . Кр. Попугай кричит: „На баррикады“.
- 118 . 2 пл. Мальчик рванулся вперед. Дернул девочку,
поднял шарманку. Она—попугай. Быстро
решительно уходят.
- 119 Н-та спе- 2 пл. Спекулянт приспособил мельницу. Вставил
кул. электрический штепсель. Жена заснула
верно.
- 120 . Кр. Мельница в движении.
- 121 . Кр. Жадно следящее лицо спекулянта.
- 122 . Кр. И жены.
- 123 . 1 пл. Вдруг оба одновременно насторожились.
Смотрят на дверь.
- 124 Передняя 1 пл. Дверь трясется. Кто-то снаружи дергает.
- 125 . Кр. Дрожит, болтается цепочка.
- 126 Н-та спе- Кр. Спекулянт быстро вынул штепсель.
- кулянта
- 127 . 2 пл. Тянут с женой мельницу в нишу, с трево-
гой и страхом занавешивают портьеру.
- 128 Передняя Кр. Дрожит на дверях цепочка сильнее.
- 129 Н-та спе- 2 пл. Спекулянт и жена выбегают, закрывают за
собой дверь. Бегут открывать дверь.
- кулянта
- 130 Передняя 1 пл. Открывают осторожно дверь. На лицах
страх, тревога. Входит композитор. В ру-
ках ведро.
- 131 . 1 пл. Лица спекулянта и жены. Переглянулись.
Вдох облегчения.
- 132 . Кр. Спекулянт злобно композитору:
10. «Надоели вы, покоя не даёте».
- 133 . Кр. Композитор оправдываетс :
11. «Что делать, вода только у вас идет».
- 134 Передняя 2 пл. Спекулянт злобно указал ему на кран.
Композитор идет, наливает воду.
- 135 Передняя. Кр. Спекулянт и жена нетерпеливо смотрят.
- 136 . 1 пл. Композитор налил воду. Держит ведро.
Топчется на месте. Не хочется уходить.
- 137 . 1 пл. Спекулянт и жена нетерпеливо, злобно:

12. «Налили?»

138 . 1 пл. Композитор, улыбаясь, меремняется с ноги на ногу. Виновато:

13. «У нас так тепло».

139 . Кр. Спекулят влюбно:

14. «Тепло денег стоит. За вами еще долг».

140 . 2 пл. Решительно открывает дверь. Композитор смущен, нехотя идет. В дверях остановился. Смотрит.

141 . 1 пл. Между дверьми в клетку сложены дрова.

142 . Кр. Жадный взгляд композитора.

143 . 1 пл. Спекулянтка его подгакивает. Он нехотя вышел—пролил воду.

144 . Кр. Спекулянтка промочила ноги.

145 . 1 пл. Она сердито захлопнула дверь. Смотрит на ноги.

146 Райком 3 пл. В большом зале райкомз много молодежи — шумно, накурено, дым столбом.

147 . 2 пл. За столиком запись на фронт,—записавшиеся, отходят, идут мимо столика от аппарата.

148 . 2 пл. У дверей перекладина—подходят записавшиеся, дают квитанции, получают винтовки, патроны.

149 . 1 пл. Мальчик и девочка,—он с шарманкою, она с полукладом,—подшли к столику. Все расступились, смотрят: улыбки переходят в смех.

150 . 1 пл. Сидящий за столом призвал «к порядку».

151 . 2 пл. Умолкли. Спрашивает мальчика, он отвечает.

152 . Кр. Мальчик говорит робко:

15. «Мы хотим на Юденича».

153 . 1 пл. Записывающий мяско улыбается. Говорят:

16. «Грудных ребят не берем, подрастите».

154 . 2 пл. Мальчик и девочка просят. Записывающей отрицательно качает головой.

155	"	3 пл.	Очередь оттесняет мальчика и девочку от стола, они идут понурые.
156	Коридор	2 пл.	Коридор; толпа молодежи; смех, оживление. Вошли мальчик и девочка; их окружают.
157	"	1 пл.	Просят сыграть. Мальчик налаживает шарманку, девочка ставит в сторону клетку. Попугай на плече. Он кричит.
158	"	Кр.	Попугай кричит.
17. «На баррикады».			
159	"	2 пл.	Смех. Весело. Мальчик налазил шарманку. Заводит.
160	"	1 пл.	Вместе с девочкой запевают.
161	"	Кр.	Поющие мальчик и девочка:
18. «Эх, буржуи, отдайте лимоны. Теперь наше право, наши законы».			
162	"	3 пл.	Все подхватывают хором. Отдельные лица поющих.
163	"	1 пл.	Девочка отбивает четотку.
164	"	Кр.	Ноги отбивают четотку.
165	"	—	Кое-кто из молодежи начинают также отбивать четотку.
166	"	Кр.	Молодой парень хлопает в ладоши.
167	"	"	Несколько пар ног в такт отбивают четотку.
168	"	"	Мальчик усердно вращает ручку шарманки.
169	"	"	Парень играет на ложках.
170	"	"	Девочка поет.
171	"	"	Отдельные веселые лица.
172	"	общ.	Присутствующие подхватили хором. Общее веселье.

Конец первой части

«Обломок империи»

Сценарий Виноградской «Обломок империи» довольно подробно разобран мною в тексте книги. Обращаю внимание на те коренные изменения в действующих лицах, которые внес в картину режиссер.

У Виноградской жена Филимонова становится женой акробата Станислава.

У Эрмлера жена Филимонова становится женою активного советского работника (отрицательный тип).

Преимущество схемы Эрмлера в том, что привлеченный им тип социально более значим и не так традиционен в кинематографии. Но в то же время этот переход женщины в иную среду, — в среду более культурную, — у Эрмлера ничем не мотивирован.

Сценарий распадается на две истории — на историю Филимонова и на историю женщины, в связь которой с унтер-офицером Филимоновым мы не верим.

Вообще этот талантливый и интересно разработанный сценарий имеет слабые мотивировки и временами обращается в кинообозрение. Завязка, создание которой мною было описано, не имеет равносильной себе развязки, — вся картина слабеет к концу. В то же время она чрезвычайно интересна по своей сценарной, режиссерской технике.

«Обломок империи»

Сценарий Виноградской

Часть первая.

1	Двор ж.-д. 4 пл. служ.	От аппарата со дна колодца медленно поднимается вверх ведро с водой. По мере удаления его на фоне неба вырисовывается силуэт человека,—
2	"	2 пл. одетого в холщевую рубаху и штаны. На груди болтается георгиевский крест.
		Человек, забывший свою жизнь.
3	"	1 Льет с туго остановившимся взглядом на ведро в желоби воду.
4	Ларек у дороги	2 Спиной к аппарату у лошади возится молодая девушка. Снимает кепку и вместо нее повязывает платок.
5	"	1 Целует лошадь, ловко, по-мужски, похлопывает ее, прячет под кофту револьвер и быстро исчезает.
6	"	2 Девушка появляется из лесочка, осматривается и направляется вперед.
7	Ж.-д. насыпь	2 Она поднялась на насыпь. Вид у нее довольно шаблонный. Напоминает кинопартизанок гражданской войны.
8	"	1 Девушка внимательно осматривает местность.
9	"	3 Ближущие под солнцем ж.-д. пути.
10	"	1 Поворачивает голову в другую сторону.
11	Пейзаж	3 У ж.-д. домика гордо высится журавль колодца.
12	Насыпь.	2 Нащупав под кофтой револьвер, она быстро спускается с насыпи по направлению к домику.

13	Двор ж.-д. слуш.	3	Человек у колодца сосредоточенно наполняет желоба водой.
14	.	2	Девушка вошла во двор. Смотрит.
15	.	Кр.	Из ведра льется чистая вода.
16	.	2	Девушка быстро подбегает к человеку просит напиться.
17	.	1	Человек смотрит безразличным взглядом на...
18	.	2	... девушку, которая, наклонившись, пьет из ведра, стоящего на срубе колодца.
19	.	Кр.	Девушка пьет, шупая человека глазами.
20	.	.	Ничего не выражающее лицо. Аппарат скользит с лица на грудь. Останавливается на солдатском георгиевском кресте.
21	.	Сверху.	Девушка удивленно поднимает глаза на человека.
22	.	1	Обтирает рукавом рот и, улыбаясь, спрашивает: «Много полку, служба?»
23	.	Кр.	Человек смотрит на девушку и молчит Лицо смягчилось. Слабой, виноватой улыбкой, успокаивая в зарослях усов и бороды.
24	.	1	Девушка блицко наклонилась к человеку и, замгывая, шепотом спрашивает: «Товарищ...»
25	.	Кр.	Та же детская улыбка.
26	.	1	Девушка недоумевающе смотрит на него не болен ли... Рукой измеряет температуру головы. Очевидно, не ошиблась.
27	.	2	Из дверей хлеба выходит женщина с поддонником. Подходит к колодцу.
28	.	1	И, подозрительно осматривая девушку, обращается к человеку: «Свиней пора кормить».
29	.	1	Человек ставит ведро на землю и, все так же улыбаясь, послышав уходит.

30	"	1	Женщина на веревке спускает в колодезь поддонник с молоком.
31	"	Кр.	Девушка, стараясь по мере возможности скрыть свое лицо, обращается к женщине:
			«Нто у вас—белые или красные?»
32	"	1	Женщина, окончив свое дело и повернув голову к девушке, подозрительно и долго смотрит на нее.
33	Хлев	2	Человек паливает в корыто месиво. Несколько свиней поспешно набрасываются на корыто.
34	"	1	С нежной улыбкой он говорит что-то поощрительные свиньям. Чувствуется, что животные ближе его миру, чем люди.
35	"	1	Свиньи жадно захлебываются месивом. В стороне стоит одиокая грустная свинья.
36	"	1	Человек удивленно заметил одинокую свинью. Наклоняется к ней, гладит ее, уговаривает Свинья равнодушна. Он изволнованно зачерпнул месиво рукой, пробует на вкус. Вкусно.
37	"	Кр.	Мисково упрекает свинью. Не действует.
38	"	"	Подталкивает ее к корыту и, когда она начинает есть, радость озаряет лицо человека. Он удовлетворенно опускается на землю рядом со свиньями.
39	"	1	Вынимает из-за пазухи ломоть хлеба. Ест.
40	"	Кр.	Ест свинья.
41	"	Кр.	Ест человек.
42	У колодца	1	Девушка, выслушав объяснения женщины, благодарит ее.
43	"	2	Прощается живком головы и уходит.
44	"	1	Человек, дожидывая хлеб, смотрит вслед удаляющейся девушке.
45	Ж.-д. ст.	3	Пустынная платформа станции. В зловещем сумраке неподвижные фигуры часовых у пулеметов.

			Подняв хвост, одиноко плетется по краю платформы бездомный, ободранный пес.
46	"	3	На фоне медленно ползающих туч тяжело полыхает в зареве заката трехцветный флаг.
47	Платформа	Кр.	Ночь. Керосиновый фонарь, качаясь, освещает название станции, написанное по старой орфографии.
48	"	Кр.	На земле пулемет.
49	"	Кр.	Приткнувшись к дулу пулемета, дремлет казак.
50	"	1	Двери с дощечкой «Посторонним вход строго воспрещается». У дверей два молодых казака с обнаженными пашками.
51	"	3	Общий вид. Мрачная платформа. У здания станции темный палисадник.
52	"	1	Раздвигая кусты палисадника, показалась голова знакомой нам девушки. Отгнула платок за ухо, слушает, смотря на...
53	"	1	... играющих в шахматы офицеров, сидящих у открытого окна. Возле них, играя на скришке,—третий.
54	"	Кр.	Девушка делает неосторожное движение вперед. Ветви куста заколыхались. Рука замерла в полосе света.
55	"	1	Один из офицеров обернулся и, увидев...
56	"	Кр.	... руку в кустах...
57	"	1	... быстро гасят лампу. Темно.
58	"	2	На крыльцо скользнули два силуэта, вооруженные револьверами. Вспышка выстрела.
59	"	1	Куст замер. Темную листву прорезает ответ.
60	Крыльцо	2	С вытянутой вперед рукой, задержавшись на доли секунды, один из офицеров рухнул на ступеньки крыльца.
61	Платформа	Кр.	Тревожно бьет станционный колокол.
62	"	1	Казак вставляет пулеметную ленту.

63	.	1	Тревога. Телефонист и телеграфист срочно доносят по линии.
64	.	Кр.	Гаснет от выстрела станционный фонарь.
65	Ж.-д. путь	2	Девушка бежит по путям. Остановилась. Смотрит.
66	.	2	Навстречу движутся силуэты противника.
67	.	2	Девушка быстро сворачивает в сторону железнодорожного домика.
68	Двор	2	Подбегает к дверям. Заперто. Бежит дальше.
69	.	2	Погоня.
70	Хлев	1	Девушка расталкивает спящего на земле человека с георгием. Он проснулся и вскочил по-военному. Ничего не понимающими глазами смотрит на девушку. Возле — пустое ведро.
71	.	2	Ему кажется, что девушка снова хочет пить. Он берет ведро и манит ее за собой.
72	Двор	2	Девушка, тревожно прислушиваясь, следует за ним.
73	Улица	2	Казакки подбегают к дому.
74	Двор	2	Человек надевает ведро на крюк.
75	.	1	Девушка тревожно прислушивается.
76	.	2	Казакки ломаются в ворота.
77	.	2	Девушка решительно опускает в колодезь журавль и соскальзывает по нему вниз.
78	.	2	Человек удивленно смеется.
79	.	2	Казакки, во главе с офицером, ворвались во двор, озарившийся светом факелов.
80	.	1	Человек с любопытством смотрит на них.
81	.	Кр.	Нес неостово рвется на привязи.
82	.	1	Офицер, держа за ворот ничего не понимающего человека, спрашивает его о девушке.
83	.	Кр.	Детская улыбка человека.
84	.	2	Офицер в бешенстве трясет его. На шум выбегает с перепуганным лицом хозяйка. «... Это мой работник, ваше благородие, без разума он...»
85	.	1	Офицер пристально смотрит на...

86	.	1	... человека, в глазах которого живот-
			ный страх.
87	.	2	Казак, вернувшись с обыска, докладывает,
			что ничего не нашли.
88	.	1	Офицер, собираясь уже выходить, взглянул
			на ..
89	.	2	... опущенный в колодец журавль и...
90	.	1	... его осенила догадка. Командует.
91	.	2	Тесным кольцом казаки окружают колодец
			Винтовки вскинуты на руку.
92	Колодец	2	Снизу видно, как вокруг колодца сомк-
			нулся круг штыков.
93	Двор	2	Офицер приказывает человеку тянуть жу-
			равль. Человек со свойственной ему
			апатией медленно (очень медленно) под-
			нимает из колодца журавль. С каждым
			вершком поднимающегося из колодца
			места состоящие казаков становится все
			напряженнее. Вскинулись к плечам вин-
			товки. Вот-вот появится девушка. За-
			стыл с наганом в руке офицер. Человек
			с Георгием делает последнее усилие, и,
			к великому огорчению господина офи-
			цера, вместо ожидаемой девушки по-
			является...
94	.	Кр.	Деревянный подойник с молоком.
95	.	Кр.	Измученное лицо офицера.
96	.	Кр.	Человек с удовольствием рассмеялся.
97	.	Кр.	Казак повернул головы к человеку.
98	.	Кр.	Офицер тоже быстро обернулся.
99	.	1	Подскачил к человеку и со злобой ударил
			его по лицу. Быстро командует — «За-
			мной».
100	.	2	Казак быстро покидают двор. Один из них
			мимоходом ударил шашкой по подойнику.
101	.	Кр.	Из подойника льется молоко.
102	.	Кр.	Целепо улыбающ йся человек.
103	.	2	Хозяйка истощает вслед казакам весь запас
			своих ругательства.

104	"	1		Человек, улыбаясь, заглядывает в колодец. Вспомнил и с любопытством опускает в колодец шест. Через несколько мгновений показывается облитая молоком голова девушки. Оглянулась.
105	"	2		Мингом выскочила из колодца. Не дав человеку опомниться, обняла его, крепко поцеловала, быстро убегает со двора.
106	"	1		Удивленный человек, с мокрыми следами объятий.
107	Лес	Кр.		Настороженная голова лошади, шевелит ушами, ржет.
108	"	2		Девушка подбежала к лошади, быстро отвязала ее, не по-женски вскочила в седло и поскакала.
109	Дорога	2		Не солоно хлебавши, возвращаются казаки на станцию. Затемнение.
110	Долина	3	<i>На за темн.</i>	Рассвет. Красноармейский пост. Костер. Галопом прискакала девушка и, осадив лошадь, соскочила с седла.
111	"	1		Радостно здороваются с красноармейцами. Пошли.
112	"	2		Лагерь красных. Люди спят на земле, закутанные в пинели. Подходит девушка в сопровождении красноармейцев. Их встречает дневальный, который, узнав, в чем дело, удаляется.
113	Долина	1		Дневальный ищет кого-то. С неуклюжей осторожностью перешагивает через спящих. Нашел. Наклонился. Будит.
114	"	1		Стоя на одном колене, дневальный расталкивает спящего военкома. Последний быстро приподнялся. Лицо встревожено: «Тов. военком, разведчик вернулся».
115	"	1		Военком начал быстро одеваться.
116	"	2		Девушка в сопровождении красноармейца, который с веселым смехом пытается «руками» ухаживать за ней, на ходу начинает расстегиваться. Не оставаясь

- в долгу, крепко выпяет каждому уха-
жеру.
- 117 „ 1 Со
спины На виду у всех она снимает с себя жен-
скую кофту, обнажая хорошо сложен-
ную грудь юноши, на которой в виде
бюстгальтера завязаны принадлежности
женского туалета, сос оящие из двух
круглых гранат.
- 118 „ 2 Подошедший военком здоровается с полу-
обнаженным юношей в юбке.

Доброволец Павел.

(Яков Гудкин).

- 119 „ Кр. «Девушка» Павел, весело улыбаясь, здоро-
вается с военкомом.
- 120 „ 1 И докладывает о результатах разведки.
- 121 „ 3 В рас- Железнодорожная станция (повторные кад-
туш. ры). Патрули и т. д.
- 122 „ 1 Военком крепко жмет Павлу руку.
- 123 „ 2 Павел снимает с себя остатки женских
принадлежностей. Военком отдает рас-
поряжение. Люди поспешно разбегаются
по своим местам. Затемнение.

Конец первой части.

Часть вторая.

- 124 Платфор- Дет. Советское название станции.
ма
- 125 „ 3 Знакомая нам платформа. Развевается крас-
ный флаг. Абсолютное спокойствие.
Вокзал блестит на солнце обновленным
фасадом. Воятся на песке и бегают по
платформе дети.
- 126 „ 2 Труба паровоза ритмично выбрасывает клубы
белого пара.
- 127 Станция 1 Ритмично работающий «Морзе».

128	Платформа	1	Стрелочник трубит в рожок.
129	"	1	Перевод стрелки.
130	Запасный путь	2	Группа детишек восторженными глазами смотрит...
131	Вагон	1	... в открытые двери товарного вагона, где в комических позах возятся добродушные мартышки.
132	"	1	Из окна вагона высунулся медвежонок.
133	Путь	3	Несколько вагонов -передвижного цирка с надписями, плакатами, афишами. Тут же разгуливают сами цирячи.
134	"	1	Играющие мартышки.
135	Ж.-д. сторожка	1	Прильнув к стеклу окна и сильно жестикулируя в подражание обезьянам, ребята подзывают к себе...
136	Внутри сторожки	1	... человека с георгием. Он значительно изменился, постарел, вместе с тем подстрижен, лучше одет. Попрежнему туи его болезненный взгляд. Сидя за столом и занимаясь сложной конструкцией картонных игрушек, он посмотрел на...
137	"	1	... детей, зовущих его с собой.
138	У сторожки	2	Выходит к ним с игрушками в руках. Дети радостно запрыгали вокруг. Объясняют что-то, тянут за собой.
139	"	1	Один из них, уморительно гримасничая и сляясь изобразить обезьянку, объясняет, в чем дело.
140	"	3	Взяв за руки человека, дети бегут вместе с ним к вокзалу.
141	Вагон	2	К группе у вагона подбегает вместе с детьми человек, расталкивает всех, выходит на передний план и по-детски, с восторгом смотрит на...
142	"	1	... мартышек.
143	У вагона	2	Насмотревшись, он с детьми подходит к другому вагону, смотрит.
144	"	1	В вагоне лошади.

145	.	1	Человек и дети без интереса смотрят на лошадей. Это им не импонирует.
146	.	3	Идут дальше.
147	.	3	Вагон 3-го класса. Остановились, смотрят.
148	.	1	В окне появилась девушка с эксцентрично взлохмаченной головой и выплескивает из чашки воду прямо на...
149	.	1	... детей и человека, которые поспешно отскакивают в сторону.
150	.	1	В другом окне затылок женщины. На шум резко повернулась лицом на аппарат.
151	.	Кр.	Лицо женщины, испуганно всматривающейся.
152	.	1	Лицо человека, добродушная улыбка которого переходит в удивление и застывает на ...
153	Окно	Кр.	... женщине, испуганно смотрящей на него.
154	У вагона	1	Человек, не двигаясь, окаменев, туло смотрит на женщину.
155	Окно	1	Женщина, пронизанная панической жутью, медленно поворачивается спиной к окну и исчезает.
156	У вагона	1	Человек напряженно уперся взглядом в окно.
157	.	2	Дети ушли, а человек все так же стоит у окна. Оттуда вылетела папиросная коробка. Он проследил ее полет, нагнулся, взял.
158	.	1	Мысль отвлеклась рассматриванием коробки. Лицо приняло вновь свое беззаботное выражение.
159	.	3	Апатично поворачивается. Уходит.
160	Окно	1	Из окна осторожно высунулось испуганное лицо женщины. Глаза следят за удаляющимся человеком.

**Наталья — жена знаменитого акробата
Станислава.**

(Л. Семенова).

- | | | | |
|-----|-------------------------|-----|--|
| 161 | " | 1 | Женщина продолжает смотреть вслед человеку. В кадр входит рука со щеткой. Женщина, посмотрев, машинально берет щетку и оборачивается. |
| 162 | Нулэ вагона 3-го класса | 2 | Женщина повернулась и без слов принялась чистить щеткой спину стоящего человека. |
| | | | Знаменитый акробат Станислав. |
| | | | (В. Соловцев). |
| 163 | " | 1 | Упитанное и самодовольное лицо Станислава с ехидством улыбается, дымя сигареткой. |
| 164 | " | 2 | Женщина кончила чистить спину. Он нагло поворачивается и, закинув голову, подставляет ей грудь. Женщина машинально продолжает чистить (должно быть, не впервые). |
| 165 | Двор сто-рожки. | 2 | Неживой походкой бродит человек, тупо держа в руках напирасную коробку. Остановился. Беспомощно смотрит наверх, силится что-то припомнить, осознать. |
| 166 | Вагон | 1 | <i>В густ. растущ.</i> Мелькнул профиль Наташи. |
| 167 | Двор | 1 | Человек напрягает память. Что-то «знакомое». |
| 168 | Вагон | Кр. | Лицо Наташи. |
| 169 | Двор | 2 | Человек под тяжестью своих мыслей быстро выбегает со двора. |
| 170 | Улица | 2 | Сделал несколько шагов. Остановился. Издали глядит |
| 171 | Платформа | 3 | ...на стоящий вдали вагон. |
| 172 | Улица | 1 | Неподвижно стоит человек с измученным взглядом и, обессиленный, поворачивается в другую сторону. |

173	"	2	Медленной походкой возвращается в дом.
174	Сторожня	2	Вопел, остановился, осматривает комнату, будто видит ее в первый раз. Взгляд остановился на...
175	"	1	...оставшихся на столе картонных игрушках.
176	"	1	Он подошел к столу, положил на него папиросную коробку и вялся за игрушки. Кажется, будто все его терзания окончены, но печальный взгляд, брошенный на...
177	"	Дет.	...папиросную коробку...
178	"	1	...снова заставляет его сосредоточить мысли. Порывисто схватил коробку, напряженно разглядывает ее, не понимая, почему «эта» коробка так его тревожит.
179	"	1	Задумавшись, он машинально, не глядя, вялся за ручку швейной машины, несколько раз повернул ее и вдруг испугался, взглянув на...
180	"	Дет.	...работающую машинку.
181	"	Кр.	Испуганное, напряженное лицо.
182	"	Дет.	Работа иглы перебивается стрельбой пулемета. Игла—пулемет. Игла—пулемет.
183	"	Кр.	Оваренный коротким проблеском, человек схватился за голову, пытается руками удержать в ней конец только что мелькнувшей мысли. Стучит кулаком по голове.
184	"	2	Человек в отчаянии вскочил, рванулся бежать, задел стол, опрокинул его. Со стола...
185	"	Дет.	...падает катушка ниток, покатилась.
186	"	Кр.	Человек остановился как вкопанный, смотря на...
187	"	Дет.	...катящуюся катушку.
188	"	Дет.	Катится пулемет.
189	"	3	Мчится поезд.
190	Вагон	Кр.	Покачивается голова Натальи.
191	"	Кр.	Вздыбленный конь на Аничковом мосту.

192	.	Кр.	Наталья.
193	.	Кр.	Безумное лицо человека.
194	Сторожна	Дет.	Катится катушка. Остановилась.
195	.	Кр.	Человек, следивший за катушкой, успокоился.
196	.	1	Нагнулся, желая поднять катушку. С груди соскользнул на пол георгия. Новый толчок—новая мысль—крест. Взял его в руки, рассматривает.
197	.	Дет.	В ладони лежит четвертой степени георгиевский крест.
198	.	Кр.	Человек собрал все мысли, упорно смотрит на крест, что-то вспомнил, как будто где-то видел его.
199	.	Дет.	Крест крупнее.
200	.	Кр.	Мучительно-напряженное лицо человека. Он судорожно цепляется за новую мысль.
201	.	Кр.	Новый деревянный кладбищенский крест.
202	.	Кр.	Человек впивается взглядом в свою ладонь.
203	.	Дет.	Крест на его ладони умножается. Несколько крестов, появилась медаль с ленточкой.
204	.	Кр.	Лицо. Со страшным напряжением он вспоминает.

«За... Крест... Крест...»

205	.	Дет.	Крест. Кресты. Много крестов. Все кресты превращаются в один. К кому прибавляется георгиевская ленточка.
206	.	Кр.	На лице человека мелькнуло удовлетворение.
207	.	Дет.	Крест георгия превратился в крест Владимира 3 степени с мечами.
208	.	Кр.	Человек сперва испуган. Он боится потерять мысль.
209	.	Кр.	К Владимиру прибавляется жирный отвесный подбородок генерала.

210	.	1	Человек откинулся назад, расширенными от ужаса глазами уставился в одну точку.
11	.	Кр	Крест с подбородком.
212	Штаб в землянке	2	Беленая пелена. Пелена вдруг разорвалась. Открылся общий план. За столом в низкой землянке сидит генерал с Владимиром на шее. Вокруг молодые офицеры. Тут же унтер-офицер Филимонов, охраняющий двух немецких пленных офицеров в касках.
213	.	1	Филимонов, вытянувшись в струнку, стоит возле побритых и измученных немцев.
214	.	1	Тучный и хмурый генерал.
215	Поле	Общ.	Ночь. Метель. Бой. На первом плане прорезала мрак ракета. Варыв.
216	.	Кр.	Работающий пулемет.
217	.	2	Варыв.
218	Штаб	1	Спокойное лицо генерала.
219	Поле	1	Окопы. Приелонившись к стенке, умирает солдат.
220	.	Кр.	Засыпанный снегом, окровавленный человек тянется на аппарат, кричит, молит о помощи.
221	Штаб	Кр.	Хмурый, неподвижный генерал.
222	Поле	2	Группа солдат несет по окопу раненых. Варыв. Никого не осталось.
223	Штаб	2	Спокойствие. Рука генерала легла на телефонную трубку.
224	Поле	3	Орудие. Орудия. Залп. Один, другой, третий. Пулемет. Варыв. Ракета.
225	.	1	Искалеченный солдат тянется к фляжке с водой, дотянулся, взял фляжку, поднес ко рту. Варыв. Рассеялся дым. Никого.
226	.	Дет.	Одна рука с судорожно зажатой фляжкой.
227	Штаб	Кр.	Хмурый генерал.
228	Поле	Общ.	Ночной бой. Рвутся снаряды. В воздухе ракеты. Трещат пулеметы. Полные ужаса лица умирающих солдат. Метель.

229	Штаб	1	Генерал обвел всех тупым взглядом. Перекрестился. Сделал отрицательный жест рукой—
«Отступить».			
230	"	Кр.	Пленные немцы.
231	"	1	Радостная улыбка Филимонова.
232	"	3	Все офицеры быстро покидают штаб.
233	Окоп	2	Ночь. Ход сообщения. Бежит Филимонов. Взрыв. Дым. Темнота.
234	"	1	На земле, засыпанный снегом и землей, лежит Филимонов. Видно лишь перекошенное от боли и страха лицо. (Положение то же, что и в сторожке).
235	Сторожка	1	На полу, в безумном припадке, потный, лежит Филимонов, вцепившись руками в стол. Оглядывается. Силится вспомнить, как он попал сюда. Закрывает лицо руками и снова падает. Затемнен.
236	Поле Зима	3	Восход солнца. Поле после битвы. <i>В густ. растуи.</i>
237	Поле	1	Разбитое колесо орудия.
238	"	Кр.	Каска немецкого солдата.
239	"	1	Груда мертвых тел. Вдруг один лежащий наверху русский солдат покотился вниз. Ожили мертвецы. Зашевелились руки, ноги, туловища. Выше поднимается центр груди. Скатываются крайние тела. Из середины появляется голова унтер-офицера Филимонова.
240	"	Кр.	Застывший, непонимающий взгляд говорит о большой перемене в человеке. Возможно, он потерял рассудок.
241	"	2	Как безумный, отбивается Филимонов от своих мертвых соседей, освободившись из мертвых объятий, вылез, и, шатаясь, без шапки, поплелся вперед.
242	"	3	Снег. Плетется разбитый Филимонов. Вдали показались развалы с привязанной

- сзади коровой. Еле идущий Филимонов напрягает последние силы.
- 243 „ „ Остановился. Дико кричит. Искаженным ртом хватает воздух и падает навзничь в снег.
- 244 „ „ Розвальни подъехали. Женщина и двое детей соскочили с них. Нагнулись к Филимонову. (Женщина — хозяйка Филимонова).
- 245 Сторожка 1 Хозяйка, нагнувшаяся над лежащим Филимоновым в такой же позе, как и в поле. Филимонов открыл глаза.
- 246 „ Кр. Как после длительного сна, он обводит глазами вокруг, узнал хозяйку, вспомнил.
- 247 „ 2 Резко вскочил, радостно бросился к хозяйке. Кричит:
- «Я знаю, кто я!»**
- 248 „ 1 Хозяйка вопросительно смотрит на Филимонова.
- 249 „ 1 Еще более возбужденный Филимонов вдруг посмотрел себе на ноги и закричал:
- «Я — унтер-офицер Филимонов, где мои сапоги?»**
- 250 Поезд Кр. Свисток паровоза.
- 251 Сторожка 1 Филимонов мгновенно застыл. Свисток его пугает. Напрягает память — почему опасен свисток.
- 252 Поезд 1 В окне вагона мелькнуло лицо Наташи.
- «Жена! Жена!»**
- 253 Сторожка 2 Филимонов с криком выбегает из сторожки
- 254 Платформа 3 На платформе много народа. Красноармейцы в шлемах. Поезд готов к отправке.
- 255 „ 1 На вагоне артистов проводник большими буквами мелом пишет — «Ленинград».
- 256 „ 2 Поезд трогается. Подбегает Филимонов. Остановился.

257	.	1	Филимонов ищет глазами. Перед ним медленно проходит вагон с надписью: «Ленинград».
258	.	Дет.	
259	.	2	Поезд ушел. Перед очнувшимся Филимоновым медленно проходит красноармеец в шлеме.
260	.	1	Немец в каске.
261	.	1	Красноармеец в шлеме.
262	.	2	Филимонов подходит к красноармейцу и, вытянувшись во фронт, спрашивает: «Вас ист дас Ленинград?»
263	.	1	Красноармеец большими от удивления глазами смотрит на Филимонова, как на сумасшедшего, затем добродушно улыбнулся. Вокруг собралось еще несколько красноармейцев. Все в шлемах и все весело смеются.
264	.	2	Филимонов от смущения неожиданно рванулся с места и, растолкав окружающих, убегает. Затемнение.

Конец второй части.

«Очень хорошо живется»

Сценарий написан сценаристом Ржешевским более чем два года тому назад. Сейчас он поставлен режиссером Пудовкиным, но к моменту сдачи корректуры этой книги картина еще не выпущена в прокат. Большой промежуток времени, прошедший между написанием сценария и его осуществлением, заставил авторов переработать сценарий.

Сценарий Ржешевского оказал решающее влияние на технику советского сценария. Здесь мы не видим точной разбивки на планы и не узнаем даже содержания сцен.

Автор пытается дать нам прежде всего характеристику эмоций (настроения — чувства), на котором построена данная сцена.

Поэтому сценарий изобилует эпитетами, сравнениями.

Земля названа кованой, торжественной. Человек—замечательный, улыбается он удивительно.

Сценарий в своем словесном построении имеет определенные ритмические элементы, т. е. закономерно возвращающиеся части.

Так как сценарий все равно не может дать точной монтажной схемы, потому что монтаж окончательно осуществляется только уже после учета смысловой значимости заснятых кусков, то способ работы Ржешевского имеет свое оправдание.

Ритмическое построение сценария дает режиссеру основной узор монтажа. Но эмоционально написанные сценарии не предопределяют собою картины. Расстояние между

картиной и сценарием, и так очень большое, здесь увеличено еще более.

Уже обозначившаяся неудача некоторых картин, добросовестно снятых по сценариям Ржешевского, показывает, что во всяком случае осуществление их требует совместной работы сценариста и режиссера.

«Очень хорошо живется» (сценарий Ржешевского)

Часть первая

ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЮЗ СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК, ДА ЗДРАВСТВУЕТ...

— (Из затемнения)... Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет...

— На какой-то изумительной, столбовой широкой дороге...

— Стоял усталый, измученный пришедший человек...

— Замечательный человек...

— Ровно двенадцать лет этого человека не было дома...

— Человек, прошедший через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны и все-таки пришедший в новую жизнь, чорт знает, с какими надеждами... Человек устало взял с земли походный вещевой мешок, старый, надел его на спину, медленно снял с головы шапку, вытер измученное лицо платком, посмотрел...

— ...и, усталый, удивительно улыбнулся...

Дорогие товарищи...

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... На той же (только в другом месте) знакомой нам... изумительной, широкой, столбовой дороге

— Отчаянно...

и

— Бежала вдаль, удаляясь в сторону от аппарата, какая-то, кажется, пожилая женщина...

У. УИТМАН.

Если бы тысяча прекрасных мужей предстала предо мной — это не удивило бы меня.

Если бы тысяча красивейших жен явилась сейчас предо мной — это не изумило бы меня.

Теперь я постиг, как создать самых лучших людей.

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же (только в другом месте) знакомой нам изумительной, широкой столбовой дорогой — дальше... видим мы, как шел вдали усталый человек.

— Долго шел человек.

— И видим мы... по той же самой изумительной, широкой, столбовой дороге, — когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет, — к знакомому нам, застывшему вдали на дороге замечательному человеку, — совсем издали, бежала навстречу та пожилая женщина...

— Долго бежала, но не могла бежать...

— Уже шатаясь, шла, и видно, как подняла свою руку рыдающая женщина, и слышно, как неистово прокричала:

«Живой, муж мой, отец моего сына...»

Пришел!»

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же самой, изумительной, широкой столбовой дороге... два существа.

— Навзрыд рыдала пожилая, уже седеющая женщина и ласкал ее этот удивительный человек, пришедший. Он поднимал голову женщины, вволнованный, всматривался в ее невероятно измученное, плачущее лицо и еле сдерживая сам слезы, — говорил трогательно:

«Сдала старуха моя» .

— Навзрыд рыдала измученная женщина, горько покачивал головой человек. И не выдержал. И покатила слеза. И как тогда этот человек удивительно улынулся и какой-то смущенный, потрясающий, просто лаская, сказал:

«Мой дорогой товарищ, мой дорогой друг, жена любимая...»

— И подняла голову рыдающая женщина...

— И удивительный поцелуй...

Иррече за нас.

— И горячо покрывала поделуями измученного пришедшего человека рыдающая женщина.

В душу.

— И двое людей, и поцелуй удивительный.

В жизнь.

— Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет... на той же самой, изумительной, широкой столбовой дороге застыли вдали маленькая, знакомая нам женщина и удивительный человек.

За все двенадцать удивительных лет.

— Дым. Огонь. Летит разворачиваемая страшными взрывами земля.
— Разгромленная, погибающая где-то батарея белых.
— Взрыв. Гремит орудие. Взрыв. Подбито орудие.
— И еще осталось одно.
— И какая-то шатающаяся в дыму, последняя слепая зверюга в погонах зубами рванула боек у орудия.
— Прогрохотало последний раз орудие.
— А где-то...
— Тихо опускалась с неба вздыбленная взрывами земля.

Надо пахать.

— Пахал мужик. (Затемнение).

Восход солнца.

— И какая-то комната удивительного человека.
— И человек ваволнованный.
— Человек уставился. Смотрит удивительный человек.

В одних годах с Октябрьской революцией.

— И недалеко от человека кровать, а на кровати изумительный мальчуган лет 12-ти.
— Спит мальчуган.
— И человек смотрит на сына, и плачет около него измученная женщина...

«Ванюша, проснись».

- Сладко спит мальчуган удивительный, повернулся на спя.
- Смотрит на сына человек, шепчет вволюванно:

«Они».

- Лежит на кровати, один глаз приоткрыт, смотрит мальчика.
- Сидит, смотрит на своего сына, женщина.
- Сидит, смотрит на своего сына пришедший человек и шепчет вволюванно:

«Как живешь, Ванечка?»

- Двумя раскрытыми глазами уставился мальчуган.
- Смотрит на мать лучистую.
- Смотрит на человека пришедшего.
- Сел в кровати мальчуган и прошептал:

«Рассказать».

- Спустил ноги с кровати, потягиваясь.
- Одевался мальчуган.
- Встал, одевал рубашку мальчуган.
- Мылся, хорошо мылся под краном мальчик.
- Вытирался полотенцем мальчуган.
- И только тут медленно подошел, поздоровался и сказал:

«Я очень много думал, кто у меня отец...»

- Отец, мать и сын выходят из двери.
- Отец, мать и сын выходят на улицу.
- Отец, мать и сын шли по улице, медленно удалялись от аппарата.

У. УИТМАН.

Первый встречный, если ты, проходя, вдруг захочешь со мной завести разговор, почему бы тебе не начать разговора со мной, почему бы и мне не начать разговора с тобой.

- И где-то несутся автобусы.
- И люди в окошечках смотрят на кого-то, люди, вволюванные, говорят:

«Это участники великой гражданской войны...»

- Переходил дорогу, что-то говорил своему сыну человек удивительный.
- Полный трамвай, люди висят, люди в окошечках, показывая на кого-то, смотрят. Люди говорят:

«А как идет...»

- Шел, как все люди ходят. Где-то переходил дорогу с женой и сыном удивительный человек.
- Где-то, на другой стороне, смотрели люди, смотрели на него и говорили люди:

«А какая походка...»

- Простой походкой со своим сыном и женой переходил дорогу человек.
- Шел человек, обняв сына. Молчал человек.
- И только теперь сын поднял голову и спросил:

«А раны у тебя есть?»

- Шел удивительный человек с женой и со своим сыном.

«Есть».

- Как другу, как товарищу, отец сыну ответил.
- Шел удивительный человек со своим сыном, а мальчик взволнованно отцу говорил:

«Я очень много думал — кто у меня отец».

- Тряс горячо руку мальчугана удивительный человек.
- Повернулся к матери мальчуган, крепко пожал ей руку и проговорил взволнованный:

«Спасибо».

- И удивительный поцелуй сына матери.
- И кого-то узнал в извозчике проезжающем удивительный человек.
- Что-то прокричала жена своему мужу.

«Стой».

- Дико кричал вслед извозчику на дороге отец своего сына, муж жены.
- Слезал с извозчика хороший лет 38-ми военный.

— Шел военный от извозчика, а удивительный человек ему говорил. у него спрашивал...

«Павлуша, жена сказала, что ты ушел...»

— Шел бледный, кивнув утвердительно головой.

«Не врешь?»

— Кричал человек.

— Шел военный, отрицательно качая головой.

— Еле стоял на ногах удивительный человек, спрашивал:

«И очень хорошо живешь?»

— Кивнул утвердительно головой военный, проходи мимо аппарата.

— Кто-то дико кричал...

«Не бей».

— Неслась куда-то обезумевшая толпа.

— Схватили какие-то люди, держали знакомого удивительного человека за руки. Человек чуть ли не плакал, человек рвался, человек, вырываясь, обращался к толпе, кричал:

«Если бы вы знали, кого он бросил...»

— Перед аппаратом безмолвная толпа.

Конец первой части.

Монтажные листы «Отачки»

Как вы видите, в этих монтажных листах, написанных режиссером Эйзенштейном, нет ни указания на «план», ни точного метража. Планы названы только в тех случаях, когда одну и ту же сцену можно заснять разно отдаленным аппаратом.

Поэтому, например, при кадре «залп» есть указание «средне», потому что залп можно снять и издали.

В то же время перед нами не кусок сценария, а именно монтажные листы, потому что здесь дан нам точный порядок чередования монтажных кусков и определен уже точный характер их совпадения.

Вся сцена построена на аналогии (сравнении) расстрела демонстрации с бойней.

В реальной картине развязка сцены не та, как в монтажных листах. Этот конец был бы кровав и тяжел.

Эйзенштейн в конце картины, развив тему бойни, уходит от прямого показа крови к показу огромного поля, усеянного трупами.

Этот кадр уже не имеет той тяжелой конкретности, на которой построена сцена, данная нами в монтажных листах.

Расстрел и наш гнев на расстрел даются уже в плане историческом, обобщенном, и суммируются финальной надписью: «Помни, пролетарий».

Показ панорамы убитых тел перебивается надписями, указывающими на реальные расстрелы рабочих. Таким образом, здесь одновременно имеем и реалистический (исторически-реалистический) и обобщающий план.

Из монтажных листов «Стачки».

1. Голова быка. Кинжал бойца нацеливается, уходит за кадр вверх.
2. Крупно. Рука с кинжалом ударяет за кадр вниз.
3. Общ. пл. 1500 человек валятся с откоса (профиль).
4. 50 человек встают с земли, простирают руки.
5. Лицо солдата прицеливается.
6. Средне. Залп.
7. Вдрагивает тело быка (голова за кадром), валится.
8. Крупно. Ноги быка в конвульсии. Копыто бьет в лужу крови.
9. Крупно. Затворы винтовок.
10. Веревкой прикручивают голову быка к ставку.
11. 1000 человек пробегает.
12. Ив-за кустарника вырастает с земли цепь солдат.
13. Крупно. Умирает под невидимым ударом голова быка (мертвеют глаза).
14. Залп (мельче со спины).
15. Средне. Стягивают ноги быка «по-еврейски» (способ резания снота в лежачем положении).
16. Крупнее. Люди валятся с обрыва.
17. Режут горло корове, льется кровь.
18. Полукрупно. В кадр поднимаются люди с протянутыми руками.
19. На аппарат (в движении) идет боец с окровавленной веревкой.
20. Толпа бежит к забору, ломает, за забором засада (в два-три кадра).
21. В кадр падают руки.
22. Отделяют голову коровы от туловища.
23. Залп.
24. Толпа скатывается с откоса в воду.
25. Залп.
26. Крупно. Выстрелом выбивают зубы.
27. Ноги пехоты уходят.
28. В воду втекает, окрашивая ее, кровь.
29. Крупно. Из горла быка хлещет кровь.
30. Из тазика руки выливают кровь в ведро.
31. Напыльвом платформа с ведрами крови на платформе в движении к утилизационному заводу.
32. У мертвой головы протаскивают язык сквозь вырезанное горло (один из приемов бойни, вероятно, для того, чтобы в конвульсиях не повредить его зубами).
33. Уходят ноги пехоты (мельче).
34. Сдирают кожу с головы.

35. 1500 убитых у подножья обрыва.
36. Две мертвых ободранных головы быков.
37. Человеческая рука в луже крови.
38. Крупно, во весь экран. Мертвый бычий глаз.
39. Финальная надпись.

О звуковом сценарии

Ввиду чрезвычайной бедности нашей литературы по звуковому кино я решил включить в книгу эскизный сценарий, сделанный для звучащей ленты.

Так как мы очень неопытны в этом деле, то сценарий был дан чрезвычайно кратким, и вся работа носит эскизный, так сказать, набросочный характер. Отсюда и чисто экспериментальный характер наброска. Но так как в этом наброске можно видеть способ написания звукового сценария и некоторые общие контуры монтажа звука с изображением, то я решаюсь поместить его в книжку.

Звуковой сценарий.

«Дом и мир».

Звук в этой ленте дан не реалистично. Здесь будут использованы более мысли о звуках. Используются также чувственные тембры звуков и интерференция внесения одного звука в другой. Показав звук и звучащий предмет или разгадав звук звучащим предметом, мы можем идти на весьма далекое соответствие между звуком и предметом. Таким образом лента будет не музыкальная и не звукоподражательная. Звук будет усвоен как слово.

На экране тихая вода.

Звук алмаза по стеклу.

Вода обращается в стекло.

Гладкая поверхность стекла режется алмазом.

Шипящая горная река.

Шум реки.

По камням скачут колеса военного обоза.

Шум обоза.

Короткий клеточный монтаж. Река. Обоз. Река. Обоз. И в то же время начинают вторгаться посуда, гудки.

Интерференция звуков: шуми реки, шума обоза и звона стаканов (шум этот одновременен, но не синхронен).

Комната. В комнате спит человек.

Те же звуки светлеют. Начинают различаться составные части шума.

Спит человек. Просыпается.

Звук разрезаемого стекла.

Человек проснулся. Недоволен. Подошел к окну. Смотрит в окно.

Звук разрезаемого стекла.

Трамвайная дуга скользит по проводу.

Тот же звук.

Человек недоволен. Ему холодно, хотя он в одеяле.

Шум квартиры.

Человек посмотрел на часы.

Из шума выделяется тиканье часов.

Часы крупно.

Мы здесь пытаемся дать крупный звуковой план.

Человек подошел к двери. Открыл дверь в коридор.

Кухня. Горят примуса. Катают белье.

Он проходит мимо стола, на котором катают белье.

Здесь мы пытаемся дать на фоне неизменяющегося общего плана кри- телью изменение планов звуковыт.

Анализ шума кухни. Клеточный монтаж, с повторением планов шума сна.

Женщины у примусов. Типы женщин Старая хозяйка.

Молодая хозяйка.

Жена человека. У тухнувшего примуса.

Человек прошел мимо жены. Поцеловал ее щеку. Она вытирает щеку от пота и поцелуя.

Человек ушел.

Накрытый стол. Кадр режется несколько выше доски стола.

Стол. За столом сидит женщина, обрзанная по плечи. В кадр входит также обрзаннный мужчина, руки обедают.

Остановка кадра обеда. Фотографический кадр. В рамке кадр.

Надпись: На это жизнь.

Тот же кадр.

Похоронный марш.

Надпись: Это каждый день.

Кадр оживает. Обед продолжается.

Шум обеда.

Надпись: И только в субботу.

Тот же стол. За столом сидят мужчины. У одного в руках гитара. Гитара видна без грифа.

Песня безголовых людей под звук гитары.

Изменение тембра шума.

Выделяется шум примуса.

Выделяется грохот катанья.

Шум горного обвала. Обоза. Шум реки.

Шум примуса — эмоционально связанного со старостью.

Веселый примус. Шумит.

Шум кухни.

Смех в кухне.

Шумит кухня.

Тикают часы.

Шум посуды. Бытовой шум обеда.

Похоронный марш.

На д р ж с ь: суббота

Женщина моет пол.

Звук гитары.

Женщина моет пол. Женщина открыла окно.

Колокола.

Первым планом пол. Крупно. На полу кругообразными движениями женщина моет пол. Кругами расплывается мутная вода.

Медленно, кругами, распространяется замедленный колокольный звон.

Бьют колокола медленными взмахами.

Плывут звуки колокола.

Плывут круги воды на полу.

Плывет звук.

Здесь мы пытаемся дать зрительный эквивалент звука.

Календарь. На календаре: понедельник, вторник, четверг, пятница, суббота, воскресенье.

Человек смотрит. Календарь начинает двигаться: суббота, воскресенье выпадают, получается пятидневная неделя.

Человек поспивывает.

Свист.

Колокола. Они звонят, но звука не слышно. Колокола звонят.

Неожиданно появляется снова после паузы поспивывание. Свистят колокола.

Здесь мы пытаемся использовать прием несовпадения зрительного и звукового образа и столкновение их эмоционального значения.

Комната. Человек просыпается.

Шум квартиры.

Это он смотрел на календарь.

Висит календарь пятидневки.

Человек слушает. . . .

Человек слушает. Недоволен.

Звук настраиваемого радиопарата.

Подходит к радиоаппарату.

Настраивается радиоаппарат.

Скользящие звуки настройки. Писк

Детали настройки.

Кухня.

Шум кухни.

Комната. Радиоаппарат.

Комната наполнена одновременным звучанием музыки и речей.

Прислушивается кухня. Одна женщина подошла, открыла дверь. Зал Совета. Идет заседание. Женщина говорит. Кухня слушает.

Говорит женщина о рабстве у примуса. Кухня слушает.

Комната. Человек у репродуктора.

Изменяет волну.

Кухня. Примуса потушены. Слушают женщины. Они недовольны. Кухня. Женщина открывает дверь. Входит в комнату, говорит. Человек снимает наушники, оборачивается к женщине. Поворачивает голову.

Ясные голоса.

Шум кухни.

Голос женщины, говорящей о необходимости избавить женщину от кухни.

Шумят примуса.

Речь женщины о непрерывке и об изменении быта.

Веселая музыкальная пьеса.

Музыка. Комната.

Мы хотим дослушать то, что она говорила.

Голос мира в квартире.