Часть 2. *Окраины публ*ичного

Софья Зайцева, Владимир Турчаненко

Формалист с киноаппаратом

Сценарий Виктора Шкловского как провокация соцреализма[1]

Sofya Zaytseva, Vladimir Turchanenko

A Formalist with a Movie Camera: Viktor Shklovsky's Screenplay as a Provocation of Socialist Realism

Софья Зайцева
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, специалист по учету коллекций Литературного музея
sophiaszaytseva@gmail.com.

Владимир Турчаненко
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, научный сотрудник Рукописного отдела; кандидат филологических наук
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Ключевые слова: формализм, социалистический реализм, художественно-документальное кино, пушкинский юбилей 1937 года, В.Б. Шкловский, С.М. Эйзенштейн

УДК: 821.161.1 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_69

В центре внимания авторов статьи — история нереализованного сценария художественно-документального фильма «По следам Пушкина» (1935–1937), создававшегося В.Б. Шкловским по плану Ю.Н. Тынянова совместно с режиссером Э.И. Шуб в преддверии столетней годовщины со дня смерти поэта. Прослежива-

Sofya Zaytseva
Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences, Literary Museum Collection Specialist
sophiaszaytseva@gmail.com.

Vladimir Turchanenko
Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences, Researcher at the Manuscript Department; Candidate of Philological Sciences
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Keywords: formalism, socialist realism, feature-documentary cinema, the 1937 Pushkin anniversary, Viktor Shklovsky, Sergei Eisenstein

UDC: 821.161.1 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_69

The article focuses on the unrealized script for the feature-documentary film «In the Footsteps of Pushkin» (1935–1937), created by Viktor Shklovsky, based on the plan by Yuri Tynyanov, together with director Esther Shub, in anticipation of the centenary of the poet's death. The article traces the stages of development of the creative concept for this non-

1 Авторы благодарят участников семинара «Советская литература и критика первой половины XX века: институции, процессы, проблемы изучения» (ИРЛИ РАН), высказавших свои рекомендации и суждения по поводу данного сюжета.

ются этапы работы над творческим замыслом неигровой биографической картины, построенной по принципу монтажа документов, рукописей и киносъемок пушкинских мест. Особое внимание уделяется механизмам взаимодействия власти, идеологии и творческой личности в условиях кампании по борьбе с формализмом. Впервые вводимые в научный оборот экспертные заключения С.М. Эйзенштейна и О.Л. Леонидова позволяют осветить теоретическую дискуссию о границах социалистического реализма, развернувшуюся в связи с конфликтом между Шкловским и киностудией «Мосфильм».

fiction biographical film, constructed using a montage of documents, manuscripts, and film footage of locations associated with Pushkin. Particular attention is paid to the mechanisms of interaction between power, ideology, and the creative individual amid the campaign against formalism. The expert opinions of Sergei Eisenstein and Oleg Leonidov, introduced into scholarly circulation for the first time, shed light on the theoretical debate about the boundaries of socialist realism that unfolded in the wake of the conflict between Shklovsky and the *Mosfilm* studio.

Начало 1937 года в Советском Союзе было ознаменовано подготовкой к масштабному празднованию столетней годовщины со дня смерти Пушкина[2]: типографские станки круглосуточно печатали сочинения поэта на десятках языков народов СССР, Ленинградский фарфоровый завод отливал бюсты Пушкина и юбилейные пепельницы, в залах второго этажа Государственного исторического музея в Москве шла подготовка Всесоюзной Пушкинской выставки…[3] В это же время директор Государственного литературного музея В.Д. Бонч-Бруевич спешно налаживал работу пушкинистов: как оказалось, арестованный в ноябре 1936 года заместитель председателя Пушкинской комиссии Академии наук СССР (и де-факто руководитель Института литературы в Ленинграде), а теперь «враг народа» и «вредитель», Ю.Г. Оксман стремился сорвать пушкинский «юбилей» путем торможения академического издания сочинений Пушкина[4]:

> До ноября 1936 г. заведывание всем изданием академического собр[ания] соч[инений] А.С. Пушкина находилось в руках вредителя Оксмана, давно уже аресто-

2 См.: *Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. Т. 3. С. 492–517.

3 В процессе создания выставки наряду с тотальным изъятием из музейных и архивных собраний изобразительной и книжной пушкинианы, мемориальных предметов и документов для «временного пользования» шла директивная концентрация пушкинских рукописей — см.: *Краснобородько Т.И., Турчаненко В.В.* Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // Русская литература. 2023. № 3. С. 5–29.

4 В апреле 1937 года академик А.С. Орлов выступил на заседании Президиума Академии наук с докладом, в котором, в частности, обличал «вредительства» Ю.Г. Оксмана и других пушкинистов: «Подходили Пушкинские дни. Пушкинисты держали себя самым угрожающим образом. Их было трудно заставить что-либо делать, они чувствовали, что от них все зависит и соответствующим образом держали себя по отношению к Институту литературы и к Пушкинскому комитету. Было очень трудно заставить их что-либо делать, чтобы ускорить издание сочинений Пушкина к Пушкинским дням. И тут совершенно правильно Президиум Академии поставил во главе всего этого дела В.Д. Бонч-Бруевича и П.И. Лебедева-Полянского» (АРАН. Ф. 597. Оп. 3. № 27. Л. 7–8). О роли Бонч-Бруевича в деле издания полного собрания сочинений Пушкина см.: Академическое Полное собрание сочинений Пушкина между двух огней: Докладная записка В.Д. Бонч-Бруевича С.И. Вавилову / Публ. В.В. Турчаненко // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 40. СПб.: Росток, 2026. С. 211–235.

ванного, который так распределял работы между пушкинистами, что ни одного тома нельзя было закончить. Он давал разные инструкции разным работникам, и когда материалы приходилось сводить в один том, то сделать этого было нельзя, потому что московские пушкинисты работали по другой схеме и другой инструкции, чем ленинградские, так что большую часть работы приходилось перерабатывать вновь[5].

Неудивительно, что на фоне этой предъюбилейной агонии, активно освещавшейся в печати, судебная тяжба В.Б. Шкловского с киностудией «Мосфильм» по поводу сценария художественно-документального фильма «По следам Пушкина»[6] осталась, кажется, незамеченной как современниками, так и исследователями. Между тем этот сюжет заслуживает пристального внимания: и сам предмет споров (сценарий нереализованного «юбилейного» фильма о Пушкине), и список действующих лиц (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Ю.Г. Оксман, Э.И. Шуб, О.Л. Леонидов, С.М. Эйзенштейн и др.), и декорации, на фоне которых этот сюжет разворачивается, — весьма примечательны.

21 июля 1935 года Ю.Н. Тынянов отправил короткое письмо Б.М. Эйхенбауму из Сестрорецка в Ленинград. В этом письме ярко отразился курортный быт литератора — тем летом Тыняновы сняли дачу недалеко от дома, который пополам арендовали Оксманы и Каверины:

> Дорогой мусье!
>
> Ждали Вас авек ла m-me, но не дождались, и с горя все гурьбою пошли в ресторан на берегу моря — масса воздуха, море, цветы, танцы, <…>. С тех пор по утрам купаемся, а к вечеру — вень-эн авек лез эмабль Оксма'нн э Кавери'н. Се ту у преске ту.
>
> Целую. Когда увидимся? <…>
>
> *Ю. Т.*
>
> Ты, конечно, понимаешь, что я не работаю — ни-ни[7].

Как раз в это время Тынянова посетила — по рекомендации Шкловского — приехавшая из Москвы режиссер-документалист и сценаристка Эсфирь Ильинична Шуб, которая задумала снять документальный фильм о Пушкине[8]. Позднее она вспоминала:

---

5 Из письма В.Д. Бонч-Бруевича президенту АН СССР В.Л. Комарову от 17 июля 1937 года (АРАН. Ф. 394. Оп. 1 (1937). № 47. Л. 157).

6 Не следует путать с одноименным очерком Шкловского, посвященным путешествию по «пушкинским местам» (включая Всесоюзную Пушкинскую выставку) в феврале 1937 года (впервые: Знамя. 1937. № 5. С. 261–270). Литературный сценарий нереализованного фильма «По следам Пушкина» существует в трех редакциях (первые две отложились в архивах; третья была опубликована Шкловским в журнале «Литературный современник» — см. сноску 54). Перипетии, связанные с работой над этим сценарием, рассмотрены нами ниже.

7 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко; сост., вступ. статья и коммент. В.С. Отяковского, В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026. С. 293; искаж. фр.: «…приходим к дорогим Оксману и Каверину. Вот и все, или почти все».

8 Шкловский умел зарабатывать деньги литературным трудом и охотно учил этому ремеслу своих товарищей. «Шкловский вошел в дирекцию 3-й Госкинофабрики, — записала в середине 1920-х гг. Л.Я. Гинзбург. — Уверяют, что он телеграфировал

> Сестрорецк… И вот мы ходим с Юрием Николаевичем по взморью. Он говорит о Пушкине. Общаться с ним более чем интересно. Его устраивает, что я хорошо знаю биографию, поэзию Пушкина, хорошо знаю поэтов пушкинской плеяды. Нам легче договориться. Его интересовали возможности документального кино в создании такого биографического фильма. К концу дня я получаю его согласие писать сценарий[9].

В сентябре 1935 года Тынянов отправился в Москву для оформления необходимых документов. План сценария настолько впечатлил заместительницу директора «Мосфильма», большевичку Софью Ивановну Соколовскую (она же Елена Кирилловна Светлова), что договор был незамедлительно подписан — и работа над сценарием началась. В оптике Тынянова документальный фильм о Пушкине должен был быть фильмом о *родине*: «Тынянов хочет показать, как видел ее Пушкин в своей вынужденной скитальческой судьбе, как относился к ней, как отобразил ее в поэзии. Скитаясь, Пушкин впервые открыл для себя масштабы России», — замечала Шуб[10].

Однако вскоре обострившаяся болезнь Тынянова (рассеянный склероз) заставила его отказаться от написания сценария. Эту работу с готовностью подхватил Шкловский. В первой половине февраля 1936 года вместе с Шуб они перезаключили договоры с «Мосфильмом»: Тынянов оставался автором плана с гонораром в пять тысяч рублей, Шкловский и пушкинист Б.В. Казанский становились авторами сценария с гонораром в восемнадцать тысяч; отдельный договор заключался с научным консультантом фильма Оксманом[11].

17 февраля 1936 года, за день до отъезда на лечение в Париж, Тынянов принял участие в совещании на киностудии «Мосфильм», посвященном утверждению плана сценария документального фильма о Пушкине. Вот как определил тему этого фильма Шкловский, предваряя чтение плана и речь Тынянова:

> Мы делаем сценарий о родине — так, как ее видел Пушкин, который одним из свойств родины считал расширение понятия[12] ее; мы хотим показать отношение Пушкина к родине. Мы стараемся избежать множества вещей так же, как и документов, потому что это может превратить картину в книгу. Тема сценария — писатель, который все время ездил и умер над проблемой Тихого океана, этот писатель заперт в маленьком углу между третьим отделением и полицейским участком; то, что его убьют, он знает. Тема женитьбы и тема прикрепления к одному месту — это одно и то же[13].

В своем выступлении Тынянов подчеркнул, что работал над *неигровым* фильмом, имея в виду его документальный жанр. Основной задачей он видел съемку пушкинских мест и «материалов» в стремлении к «фактичности» изображе-

---

Тынянову: “Все пишите сценарии. Если нужны деньги — вышлю. Приезжай немедленно” — и что Ю.Н. телеграфно ответил: “Деньги нужны всегда. Почему приезжать немедленно — не понял”» (*Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство–СПб, 2002. С. 14).

9 *Шуб Э.* Крупным планом. М.: Искусство, 1959. С. 196.

10 Там же.

11 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 307–308.

12 Слово «понятия» вписано позднее.

13 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 203. Л. 1.

ния, так как «все факты, связанные с Пушкиным, заключают гораздо больший материал, чем мы можем сделать сами»[14]. Затем Тынянов обозначил реперные точки биографии Пушкина — и связал их с локациями и документами, которые следовало бы снять. «В работе над фильмом надо руководствоваться только точными фактами, потому что ничего более лучшего не выдумаешь, должны показываться следы Пушкина — места, где он был. <…> Если в фильме будет дана связь всех этих мест с Пушкиным, то будет сделано все, что нужно», — резюмировал автор концепции кинофильма[15].

Важно обратить внимание на то, что к концу своего выступления Тынянов расширил определение жанра фильма до *художественно-документального* — а заодно и отметил привлекательность темы за счет ее политического компонента:

> Этот фильм не может конкурировать с пушкинским игровым фильмом, он должен быть художественным, но не игровым. Если вы поедете по этим местам и возьмете с собой произведения Пушкина, то все будет ясно. Из этого фильма будет ясно, что Пушкин не только писал стихи, но и был политической фигурой[16].

«Страна его не забыла», — дописала карандашом Шуб на своем экземпляре стенограммы выступления Тынянова. В конце февраля «сценарный план документального фильма “Пушкин” для режиссера Эсфири Шуб» был получен сценарным отделом «Мосфильма»[17].

3 марта 1936 года в московском Доме кино состоялась дискуссия о формализме и натурализме. Это собрание стало частью масштабной правительственной кампании по борьбе с формализмом, начатой редакционной статьей «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», направленной против оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»[18]. Борис Захарович Шумяцкий, начальник главного управления кинофотопромышленности, выступил с резким программным докладом, критикуя «формалистические выкрутасы» и требуя от кинематографистов создания понятных, реалистичных и высокохудожественных произведений[19]. Термин «формализм» становился ярлыком для любой сложной кинопоэтики или стилистических новшеств, которые отклонялись от общепринятых представлений об эстетике социалистического реализма.

В это же время Шкловский работал над сценарием фильма о Пушкине, развивая идеи и принципы, заложенные Тыняновым. Вместе с Эсфирью Шуб они предпринимали популярные в то время «архивные разведки», однако документальное освоение действительности в случае с кинофильмом «По сле-

---

14 Там же.

15 Там же. Л. 3.

16 Там же.

17 См.: Новые сценарии // Кино. 1936. № 11 (723). 26 февраля.

18 См.: Правда. 1936. № 27 (6633). 28 января. Опера подверглась жесткой критике за грубую натуралистичность, антинародность, аполитичность и заточенность на «потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов». Вскоре эти тезисы были «проработаны» и в отношении других видов искусства.

19 См.: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. № 69. Тезисы доклада Шумяцкого и краткое изложение дискуссии опубликованы в передовице «Против формализма и натурализма» в газете «Кино» (1936. № 12 (724). 6 марта).

дам Пушкина» было не просто следованием тренду, а безусловной необходимостью, определявшейся концепцией будущей картины. С этой целью в середине марта 1936 года автор сценария и режиссер выехали в Ленинград для работы в Пушкинском Доме и проведения консультаций с профессорами Оксманом и Томашевским, о чем 15 марта сообщала «Вечерняя Москва»[20]. В личном архиве Шуб сохранились копии материалов, отобранных для фильма: портреты Пушкина и его современников, факсимиле рукописей, а также фоторепродукции картин, рисунков и гравюр, изображающих пушкинские места и иллюстрирующих пушкинские произведения[21]. Любопытно, что Шуб даже начала процесс кадрирования и монтажа на бумаге: часть факсимиле пушкинских рисунков обрезана, другая часть — смонтирована (склеена).

В конце марта 1936 года Шкловский сообщал Тынянову о завершении работы над первой редакцией сценария к кинофильму «По следам Пушкина»: «Сценарий Эсфири Шуб написал, несколько раз ее проклял, один раз твоим именем, после чего приводил ее в чувство»[22]. В сценарии не было привычных советскому зрителю основных действующих лиц — их роли исполняли пушкинские места и рукописи поэта[23]. Впрочем, фигура Пушкина все же появлялась в кадре — убедительное объяснение этому решению дали С.М. Эйзенштейн и О.Л. Леонидов в экспертном заключении на сценарий Шкловского (подробнее об этом документе см. ниже):

> Для подкрепления и большей конкретизации пушкинской натуры (его вещей, рукописей, бытовой обстановки и проч.) автор ввел в сценарий и внешний облик живого Пушкина. Надо признать, что выполнено это им с большим тактом, с похвальной скромностью, без раздражающего и шокирующего «лобового» показа поэта. Он дается или *силуэтом* у чугунной ограды на Неве, или мелькающей фигурой в быстро едущей коляске, или дальним планом на носу корабля, или в сумерках за письменным столом, или за письменным столом со спины, или вновь *силуэтом* на коне и т.д. Но не это является *решающим* в показе Пушкина, в раскрытии его образа в данном сценарии. Решающим является *пушкинское слово*, *пушкинские стихи*, обильно звучащие на протяжении всей вещи[24].

---

20 Вечерняя Москва. 1936. № 61. 15 марта.

21 См.: РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 291, 292.

22 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 313.

23 В пояснительной записке к сценарию Шкловский замечал: «Широкий читатель не знает, как выглядит Петербург времени Пушкина, что такое Одесса того времени, как жил поэт. В то же время все это нельзя дать в хроникальной ленте и нужно оформить в плане лирического рассказа. Широкий зритель не видит рукописи Пушкина и получает знание из вторых рук. Кино может ввести его в лабораторию поэта, дать ему реальное ощущение творческого процесса. Так как многое уже не восстановимо, то нам приходится прибегать и к мультипликации. Но основным материалом для нас являются пейзажи нашей родины».

24 Этот прием (отсутствие главного героя на сцене = в кадре) ранее использовал М.А. Булгаков в пьесе «Александр Пушкин» (1935). Пьеса создавалась Булгаковым при ближайшем участии пушкиниста В.В. Вересаева, который позднее настоял на снятии своего имени. Одним из поводов для принципиальных разногласий соавторов стало отсутствие в пьесе самого Пушкина. Так, например, Булгаков отказался включить в текст написанную Вересаевым сцену смерти Пушкина, в которой поэт произносил реплики из воспоминаний В.И. Даля, сославшись на ее «несценичность» (см.: *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. С. 684 (комм. И.Е. Ерыкаловой)). Это решение сделало пьесу Булгакова мишенью для кри-

Предполагалось, что в фильме будут звучать только стихи и песни; прозаический же текст давался титрами и не озвучивался. Не имея возможности поместить в данной публикации первый вариант сценария целиком, кратко изложим его содержание[25].

Подымается полосатый шлагбаум. Перед объективом — летнее Царское Село: камера скользит сначала по парку, затем по зданию лицея; показаны комнаты Пушкина, Кюхельбекера и Дельвига. Затем — Петербург, Коломна, дома друзей Пушкина — будущих декабристов. Звучит ода «Вольность», в кадре — сначала рукопись стихотворения, а затем Нева, Инженерный замок, бюсты Павла и Александра.

Верстовые столбы Николаевской дороги; звучит песня ямщика. В кадре — подорожная Пушкина и групповой портрет семьи Раевских. Следующая сцена — вечернее море и крымский берег вдали, закадровый голос читает элегию «Погасло дневное светило...». Под «крымскую»[26] песню едет кибитка. В кадре — Ханский дворец, фонтан слез.

Кишиневская ссылка дана в фильме рисунками дома Инзова; воссоздана обстановка рабочего стола ссыльного Пушкина. Посредством монтажной склейки рисунок Пушкина — шатер — превращается в цыганский табор; это сопровождается следующими титрами: «Мечты о свободе среди природы, мечты, навеянные Руссо и лекциями Куницына, привели Пушкина в табор к цыганам». Поодаль от табора у огня сидит человек. Это — Пушкин. Картины цыганского табора сопровождаются стихами из эпилога «Цыган»: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!»

Под музыку Россини сменяют одна другую гравюры Одессы времен Пушкина. В кадре — дворец графа Воронцова, за кадром звучит эпиграмма на него («Полумилорд, полукупец...»). Далее — виды Греции и Абиссинии, здесь же ремарка: «Ходят люди с копьями и щитами, похожие по складу лица на Пушкина» и стихи: «Под небом Африки моей / Вздыхать о сумрачной России...» Показаны донос и письма Воронцова. Кибитка удаляется от моря, и вот уже в кадре — осенние поля Псковщины. Михайловская усадьба, снаружи и внутри. В комнате «на запотелом стекле рука пишет: “Я пью по капле скуки яд”». Надпись расплывается и затуманивается. Знакомая рука с перстнем пишет строчки из письма Льву Сергеевичу Пушкину от ноября 1824 года: «Знаешь ли мои занятия? До обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки...» Затем — сцена изготовления фальшивого паспорта на имя Алексея Хохлова, крепостного П.А. Осиповой. В углу комнаты поет Арина Родионовна.

Кадры Петербурга (Нева, следы картечи на стенах, дома Муравьевых, Одоевского) перемежаются рисунками Пушкина и портретами казненных декабристов. После

тики: «Александр Пушкин болен — он в спальне за сценой. А на сцене в это время Дантес целуется с его женой. <...> Есть в пьесе хромой злодей Долгоруков и добрая фея княгиня Воронцова. Есть в пьесе множество других фамилий современников, но ни одного настоящего современника, ни одного цельного образа в пьесе нет. А сам Пушкин? Сам Пушкин в пьесе не выведен вовсе. <...> Памяти Пушкина угрожают халтурщики, пошляки, драмоделы, спекулирующие на его имени, на том огромном интересе и любви, которые проявляет страна к великому своему бессмертному поэту» (*Яковлев В.* Покушение на Пушкина // Советское искусство. 1936. № 13 (299). 17 марта).

25 Сценарий обнаружен нами в фонде Всесоюзной Пушкинской выставки (РО ИРЛИ. Ф. 579. 36 машинописных листов в переплете). Меньшим кеглем дан пересказ сценария с сохранением основных сюжетных коллизий и деталей, которые важны для понимания публикуемых ниже документов. Прямые цитаты из сценария помещены в кавычки.

26 «Крымская песня — это очень европеизированный восток. Она по самому своему звуковому строению родственна “Бахчисарайскому фонтану”» (Там же).

в кадре — статуэтки Булгарина[27] и его докладная записка царю о «Борисе Годунове». Зима в Москве, мальчишник по случаю женитьбы Пушкина. Под песни и пляски цыган Пушкин пишет строчки из прозаического отрывка «Участь моя решена. Я женюсь...» и писем к друзьям. Кавказ. Встреча всадника в бурке с телом Грибоедова. Титры: «Пушкин ехал к фронту». Рукопись «Путешествия в Арзрум» — тот ее фрагмент, где рассказывается о неудачной попытке Пушкина выехать за пределы России.

Под веселую бальную музыку в кадре сменяются билет, приглашающий на свадьбу Пушкина, «счета на мебель и сама мебель, стулья, обитые марокеном, диваны, лампы, счет на карету и сама карета, шали, бриллианты, туалетные принадлежности всех видов, векселя, векселя, <...> счета, заборная книжка, портрет красавицы Натали», пометы Николая на рукописи «Медного всадника», список высочайше запрещенных произведений Пушкина. Титры: «Жизни мышья беготня».

Панорама Садовникова «Невский проспект». Мультипликационным образом поверх нее даны игрушечные коляски, кавалергарды, среди них — Дантес, фигурки гуляющих дам, одна из которых «поднимает два пальца вверх, изображая рога». Теперь в кадре — дневник Пушкина с записью от 1 января 1834 года: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры...» Снова панорама Невского проспекта, лавка Смирдина дана гравюрой Брюллова. Сенковский пренебрежительно листает «Повести Белкина» Пушкина. Николай едет в санях: «повернулся плечами в сторону, так, как рисуют людей в египетских рисунках. На голове Николая треуголка, он сидит как идол». Далее следует мультипликационное оживление рисунков из альбома Монферрана, изображающих подъем Александровской колонны.

Кабинет Пушкина в его последней квартире. На столе — диплом рогоносца. Кадры места дуэли перемежаются кадрами кабинета. Камера медленно скользит вверх по полкам с книгами. Титры: «Им сказал Пушкин: “Прощайте, друзья”». На набережной толпится народ. В квартиру Пушкина хочет войти бедно одетый человек, которого останавливает жандарм: «Сюда пускают только друзей Пушкина». Человек отвечает: «Вся Россия — друзья Пушкина». В кадре — посмертная маска Пушкина и закадровый голос: «Прощайте, друзья». Звучит стихотворение «Памятник». Сменяются кадры: Александровская колонна, верстовые столбы, еловый лес, Святогорский монастырь, крест на могиле Пушкина. В комнате Третьего отделения Дубельт оставляет резолюцию на рукописи собрания сочинений Пушкина: «Кому это нужно?» Затем резкая смена экспозиции: цветущие Пушкинские горы, Сороть, «стоит в весне могила Пушкина».

Следующий кадр — 90 лет спустя сирень отражается в окнах трамвая. Памятник Пушкину ночью[28], у памятника — продавец сирени и поэт Маяковский, который чи-

---

27 Речь идет о скульптурных шаржах, исполненных художником-карикатуристом, скульптором Н.А. Степановым на фабрике «Тереховых и Киселева» в 1840-х годах. Любопытно, что Шкловский включал в сценарий предметы из собственного собрания (вероятно, планируя их съемку) — упоминания об этих редкостях встречаются в переписке с Эйхенбаумом и Тыняновым: «На моем столе стоит фарфоровая статуэтка Булгарина. Вылитый он. Приезжайте смотреть» (Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 238); «Панораму Петербурга я купил, но мне не хватает куска между Аничкиным мостом и углом Аничкина Дворца. Не лежит ли она случайно у тебя? Все может быть» (Там же. С. 298; речь идет о литографированной «Панораме Невского проспекта», выполненной художником В.С. Садовниковым по заказу издателя и мецената А.М. Прево: 30 литографий в собранном виде представляют собой почти 16-метровую ленту).

28 Памятник Пушкину работы А.М. Опекушина на Страстной (ныне Пушкинской) площади также является «основным аттракционом» нереализованного кинозамысла Шкловского «Сильней всего» (1926). На сходство этого замысла с финалом сценария

тает фрагменты стихотворения «Юбилейное». Плывущий по сибирской реке тунгус напевает стихи Пушкина. В степи калмычка поет письмо Татьяны к Онегину. В Самарканде с минарета нараспев звучат стихи Пушкина. Снова — Маяковский у памятника: «Сукин сын Дантес...» «Стоят новые театры. Мейерхольд репетирует “Бориса Годунова”. <...> Встают витрины с тысячами книг Пушкина на сотнях языков. Над “Известиями” бежит огненная строка с постановлениями правительства о юбилее Пушкина. Утро в Москве тысяча девятьсот тридцать седьмого года. Рассвет освещает лицо Пушкина».

В архиве Шуб сохранилось письмо Оксмана Шкловскому от 28 марта 1936 года. В нем научный консультант киноленты отмечал мультипликационную сцену с подъемом Александровской колонны как безусловную удачу сценария — и в то же время критиковал сцены с цыганским табором (который «разбивает стиль») и изготовлением фальш-паспорта (сцена оказывается «не доходчивой» для советского зрителя):

> Зачем заставлять Пушкина играть роль «Пушкина среди цыган», если мы не даем его в более ответственные моменты биографии? Если давать «Хохлова», то надо сказать, почему он все-таки этой бумагой не воспользовался, а это такой ход в сторону, которого ты не захочешь делать. Что же касается «Цыган», то нам нужна только степь, примитивный быт, противопоставленный шумной европейской Одессе, да звуки цыганской-молдаванской песни («Режь меня, жги меня» — очень хороший фольклор!). Итак, все почти можно оставить, но убрать Пушкина, играющего Алеко[29].

Более всего Оксман был озабочен небрежной «склейкой» биографических сюжетов внутри фильма. Его также смущали некоторые фактические ошибки — например, поездка на Кавказ, данная в сценарии после мальчишника на Арбате, а не перед ним, зияющее отсутствие Болдина («зритель не простит»), а также «сусальные» сцены типа бедняка, восклицающего «Вся Россия — друзья Пушкина». Оксман рекомендовал «шире развернуть» Михайловское и Тригорское — «слишком уж хороша тамошняя натура и слишком уж она документирована в стихах Пушкина». Вместе с тем научный консультант дал положительное заключение работе сценариста: «Разумеется, дело идет к концу. Почти все встало уже на место, почти все звучит и играет. Нет еще только самых последних штрихов, чтобы все было окончательно слажено, чтобы не чувствовалось швов и разрывов»[30].

3 апреля 1936 года на заседании дирекции «Мосфильма» состоялось обсуждение первого варианта сценария. Директор кинофабрики Борис Яковлевич Бабицкий отметил, что мастерски сделанное Шкловским произведение не имеет ничего общего с кинематографией: «Вся вещь об идее, об образах. Это может быть только в статике, а когда это пытаются перевести в динамику — это формализм»[31]. Позднее, анализируя высказывания Бабицкого, С.М. Эйзен-

---

«По следам Пушкина» обратила внимание Мария Богомолова (См.: *Богомолова М.* От пролетарских поэтов к «Третьей Мещанской»: О замысле сценария Виктора Шкловского «Сильней всего» // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 7).

29 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 189. Л. 1–1 об.

30 Там же.

31 Стенограмма этого заседания пока не обнаружена; выступление Бабицкого цитируется по документу, который публикуется нами далее.

штейн и О.Л. Леонидов пришли к заключению, что директор «Мосфильма» ошибочно понимал под формализмом «факт оперирования только вещами и документами, без наличия в произведении живых людей и их взаимоотношений». Эксперты заключали: «Если бы В.Б. Шкловский в своем сценарии занимался *любованием* предметами, оперировал бы только их *внешностью*, — это действительно был бы формализм. Шкловский же в документальных предметах раскрывает *живую действительность*, и это уже никак формализмом назвать нельзя».

Крайне любопытно, что сам Шкловский, отвечая Бабицкому, признал его тезисы о формалистичности сценария «По следам Пушкина» «недалекими от истины» (то есть не воспринял это как обвинение) — и не счел необходимым принимать их в расчет при доработке сценария. На наш взгляд, этот казус — еще одно убедительное свидетельство глубокого непонимания участниками поля друг друга, которое коренилось в метафоризации терминологического языка в ходе уже упомянутой дискуссии о формализме. Так, несколько дней спустя, 9 апреля 1936 года на очередном заседании творческой секции «Мосфильма», посвященном борьбе с формализмом и натурализмом, Шкловский — «большой и умный мастер» — в своем докладе уверенно «стал на путь искреннего осуждения своих формалистических заблуждений»[32]. Его поддержала и Эсфирь Шуб, которая «требовала для себя возможности дальнейшей работы» на поприще документального кино. Говоря о заблуждениях документалистов (противопоставление документального и игрового кино, лозунг «долой актерский фильм!», фетишизация факта, засилие «бессюжетности»), Шуб ритуально сообщала о преодолении собственной «зашоренности» в этом вопросе:

> Работая и ошибаясь, критически относясь к своим ошибкам, я пересмотрела многое из своих установок. Еще до многочисленных побед наших игровых фильмов мне стало ясно, что не документальный фильм является генеральным путем советского кино. <…> Не просто факт, а наше отношение к факту, наше классовое видение действительности, наше классовое осмысливание фактов, — вот что является главным. Сейчас я работаю над сценарием о Пушкине вместе со Шкловским и Тыняновым, <…> и я по-прежнему считаю, что художественно-документальный фильм — нужный и законный участок в художественной кинематографии[33].

В общем-то не удивительно, что не критика Бабицкого, а замечания Оксмана стали отправной точкой для корректировки сценария. Эту работу мы условно датируем концом апреля — началом мая 1936 года. Уже 15 мая Шкловский отправил Тынянову новый сценарий, сопровождая его комментарием: «Не влезают в Пушкина все его путешествия. Есть у меня и Грузия, есть у меня и Оренбург, но они не влезают, и что с этим делать — я не знаю»[34].

---

32 Кино. 1936. № 20 (732). 17 апреля.

33 *Шуб Э.* Ошибки документализма // Там же. № 21 (733). 22 апреля. Ср. аналогичный пафос аналитической статьи А.А. Федорова-Давыдова, посвященной эволюции творческой манеры документалиста Дзиги Вертова: «Путь Вертова к реализму — результат и показатель роста социалистической художественной культуры. Дзига Вертов, преодолевая мелкобуржуазную ограниченность сознания, постепенно освобождается от теоретической путаницы, от влияний буржуазного вырождающегося формализма» (Там же. № 17 (729). 30 марта).

34 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 318.

Вторая редакция литературного сценария кинофильма «По следам Пушкина» также сохранилась — причем на этот раз мы обнаружили ее не только в архиве Всесоюзной Пушкинской выставки, но и в коллекции Госфильмофонда[35], а также в личном фонде Шкловского в РГАЛИ[36]. Принципиальных идейно-композиционных расхождений между первой и второй редакциями нет: Шкловский лишь учел пожелания научного консультанта о хронологической перекомпоновке фрагментов сценария, а также убрал ряд сцен — изготовление фальшивого паспорта, путешествие в Арзрум, эпизод «Жизни мышья беготня…», пытаясь сделать фильм более «сбитым» и убрать те самые «швы и разрывы», на которые ему указал Оксман. Вторая редакция сценария открывается своеобразным киноэпиграфом: в кадре — неоконченный предсмертный портрет Пушкина и динамически возникающие строчки рукописи «Здравствуй, племя. Младое, незнакомое…». Чтение оды «Вольность» теперь сопровождается не только изображениями Павла и Александра, но и портретами Аракчеева и Митрополита Серафима (это тоже пожелание Оксмана — дать «выразительную» «галерейку»[37]). Наконец, Шкловский ликвидировал «сусальную» сцену с бедняком у пушкинского подъезда и сократил финал, убрав тунгуса, калмычку, Самарканд и Мейерхольда.

Отклики на вторую редакцию сценария нами не обнаружены — за исключением, пожалуй, несохранившегося письма заведующего сценарным отделом «Мосфильма» Варейкиса от 3 августа 1936 года, содержание которого известно лишь в пересказе Эйзенштейна и Леонидова[38].

Поставим на паузу биографический нарратив о несостоявшемся фильме и вновь обратимся к задачам, которые ставили перед собой Шуб, Тынянов и Шкловский. Идея сделать документальный биографический фильм о Пушкине почти сразу трансформировалась в концепцию фильма о большой родине поэта, внутри которой он оказался заперт «между третьим отделением и дворцом». В процессе сбора документального и изобразительного материала возникла также идея ввести широко зрителя «в лабораторию поэта, дать ему реальное ощущение творческого процесса» — то есть показать статичные ру-

35 См.: ГФФ РФ. Ф. 1. Оп. 1. № 1004/2.

36 См.: РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 306. Л. 3–36.

37 «Надо, как мне кажется, дать несколько портретов тогдашних властителей — и администраторов, и идеологов — с надписями из пушкинских эпиграмм. Самые хари Аракчеева, Стурдзы, Митрополита Серафима — очень выразительны своею тупостью и мертвечиною. Поэтому вслед за Александром (“Властитель слабый и лукавый…”) надо дать Аракчеева (“Полон злобы, полон мести, Кто же он, преданный без лести — просто фрунтовой солдат”), Стурдзу (“Холоп венчанного солдата”), Серафима (“Митрополит, хвастун бесстыдный” и пр.)., м. б. даже и Карамзина (“В его Истории изящность, простота, Доказ[ывают] нам без всякого пристрастья Необходимость самовластья и прелести кнута”). Мне кажется, что после такой галерейки надпись о Сибири и Соловках, грозивших Пушкину, станет выразительнее» (РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 189. Л. 2–2 об.).

38 «Оно [письмо] не дает развернутого разбора данного произведения, ограничиваясь квалификацией его как сделанного “*добросовестно*”, и содержит лишь три замечания: а) о “показе поэта”, б) об “иллюстративном безличном чтении пушкинских стихов” и в) о необходимости “дальнейшей работы над углубленным раскрытием влияния меняющейся обстановки в жизни поэта на его характер и творчество”». Автора письма не следует путать с его однофамильцами: кинорежиссером и сценаристкой Марианной Варейкис (1906–1967) и партийным деятелем Иосифом Варейкисом (1894–1938).

кописи Пушкина в их динамике. Не исключено, что именно обсуждение этой задачи в среде пушкинистов и кинематографистов вдохновило С.М. Бонди и С.И. Владимирского на создание научно-популярного фильма «Рукописи Пушкина» (1937), который впервые перевел текстологическую работу на язык кино. Отметим, что смелая идея этой экспериментальной картины (в центре внимания — динамичный образ рукописной строки, заполняющей белый лист) также встретила препятствия в «Мосфильме», и создатели работали над ней почти что подпольно на студии «Союздетфильм»[39].

Сопротивление функционеров от кино было вызвано трудно осознаваемой ими спецификой сценария Шкловского, в котором «живые» главные герои подменялись природой и документами. Сомнения чиновников подпитывались из нескольких источников. Так, с одной стороны, в это же время на кинофабрике «Ленфильм» к юбилею Пушкина готовились две биографические художественные киноленты — «Юность поэта» А.А. Народицкого по сценарию А.Л. Слонимского и «Путешествие в Арзрум» М.З. Левина по сценарию М.Ю. Блеймана и И.С. Зильберштейна[40]. Их соответствие эстетике социалистического реализма не вызывало сомнений в силу их очевидной конвенциональности.

С другой стороны, дискуссия о формализме и натурализме, как это видно из массовой печати, не только не прояснила сущности этих понятий, а внесла еще больший сумбур в обсуждение произведений литературы, театра, музыки и кино. А метафорические определения, которые давали этим понятиям сами художники, только запутывали читателей и слушателей. Так, например, М.Ю. Левидов определял формализм как «болезнь», а натурализм — как «состояние здоровых, но бездарных людей»; украинский режиссер А.П. Довженко говорил о формализме как о «неясности мыслей» и т.д.[41] Однако никто ясно не говорил о том, как следует «лечить» эту «болезнь», вследствие чего ярлык «формалист» становился чем-то вроде клейма на человеке и фактически купировал творческий поиск. В этом контексте непохожесть сценария Шкловского на образцовое соцреалистическое кино типа «Чапаева» (1934) братьев Васильевых вызывала отторжение — и нежелание разделить ответственность с автором в случае идеологического провала.

Сам же Шкловский, однако, находился в постоянном поиске форм нового искусства, в которые можно было бы разлить волновавшие его исторические сюжеты. Написав необходимый (псевдо)покаянный манифест — «Памятник научной ошибке» (1930), — он продолжал свой творческий дрейф, вектор которого сложно назвать однонаправленным[42].

---

39 Перипетии этого сюжета изложены в лекции Петра Багрова «Как сделано искусство: К истории советского текстологического фильма», прочитанной в декабре 2017 года в Европейском университете в Санкт-Петербурге, см. аннотацию лекции на сайте университета (URL: https://eusp.org/news/kak-sdelano-iskusstvo-k-istorii-sovetskogo-tekstologicheskogo-filma).

40 См.: *Ефимов Н.Н.* Биографические фильмы о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 305–315. Отметим, что Шкловский выступил рецензентом сценария второго фильма, — см.: *Шкловский В.* [Рец. на:] «Путешествие в Арзрум» // Кино. 1936. № 54 (766). 11 ноября.

41 Кино. 1936. № 12 (724). 6 марта. См. также цикл «покаянной» самокритики на страницах «Литературной газеты» (1936. № 16–20).

42 См. подробнее: «Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 25–38; *Левченко Я.С.* Другая наука: Русские

Обратим внимание на статью Шкловского «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко» (1932), которая манифестировала конец эпохи литературного авангарда в СССР и провозглашала поворот к новому, «непрерывному искусству», предвосхищавшему эстетику социалистического реализма:

> Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. <…> Рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова, и редко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии. <…> Кино, музей восковых фигур, немецкий экспрессионизм определяют Юрия Тынянова[43]. <…> В большом настоящем искусстве всегда кризис. Кризис в самом методе. На сегодня мы его видим хотя бы в том, что ошибки наши стали похожими[44].

Шкловский использовал слово «барокко» концептуально, вне его привычного значения, для описания новых явлений авангардной культуры XX века. Так, например, в рецензии на фильм С.М. Эйзенштейна и Г.В. Александрова «Октябрь» Шкловский писал: «Новый метод Эйзенштейна был не емок. <…> Эйзенштейн создал ленту стиля советского “барокко”. Казалось, что Октябрьскую революцию делали статуи. <…> Митинг скульптуры. Митинг статуй среди посудного магазина»[45]. Валери Познер справедливо заметила, что в статье 1932 года «Шкловский принимает возврат к “непрерывному” искусству, однако сам в сценарном и критическом письме остается верен барокко и поэтике фрагмента»[46].

В мае 1935 года Шкловский писал Тынянову: «То, что я называл барокко, <…> вероятно, попытки отделаться от монологичности. Кино болеет сухоткой сюжета, отсутствием обратных ходов, поспешностью. Люди суетятся в искусстве, боясь наскучить читателю»[47]. Используя метафорику Шкловского, отметим, что во второй половине 1930-х годов сам он очевидно не монологичен, а все так же *барочен*.

В архиве Шуб сохранилось разорванное на несколько частей недатированное письмо Шкловского к Эйзенштейну, написанное на фотоотпечатке портрета Натальи Николаевны Пушкиной кисти Брюллова. Несомненно, оно относится к концу 1936 — самому началу 1937 года и опосредованно связано с обсуждением сценария фильма «По следам Пушкина» (и окончательным эстетическим разрывом, который произошел между Эйзенштейном и Александровым):

формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012; *Кукулин И.В.* Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 152–159; *Познер В.* Растраченное наследство формализма: «Конец барокко» В.Б. Шкловского и советская кинокритика 1930-х гг. // Литературная жизнь. Статьи. Публикации. Мемуары. Памяти А.Ю. Галушкина / Отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 175–188.

43 «Почему в пересчете отсутствует честная е..на мать?» — возражал Шкловскому Тынянов в письме от 9 августа 1932 года (Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 263–264). Статья Шкловского стала причиной временного разрыва между друзьями, подробнее см. комментарии там же.

44 Литературная газета. 1932. № 32 (201). 17 июля.

45 Советский экран. 1929. № 6. С. 5; № 7. С. 6.

46 *Познер В.* Растраченное наследство формализма. С. 187.

47 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 287.

Дорогой Эйзен! Штейн

На камне сем воздвигну здание и врата адовы не одолеют Ю.

Вот так.

Но право [рисунки: три спиралевидных росчерка, птица (?)[48]] и пр. Это барокко, о чем я писал до комиссии.

Уважаемый кит. Любимый друг.

Вы держите себя в консервной банке.

Величие человека, и Вы человек гениальный, не освобождает его.

Посмотрите на Александрова. Он эстетизировал Вашу манеру, но болезнь, которой болеет этот симпатичный и удачливый кролик, это болезнь, которая была Ваша. Пишу через лицо этой женщины, которую Мейерхольд взял бы моделью для Райх. Но Пушкин любил начинку, а не эту фалбалу.

Происходит не ошибка, а трагедия. Я очень люблю Вас. Во многом более, чем себя.

Виктор Шкловский-Рыбкин

Эсфирь Шуб питает к Натали чу[в]ства Дантеса[49].

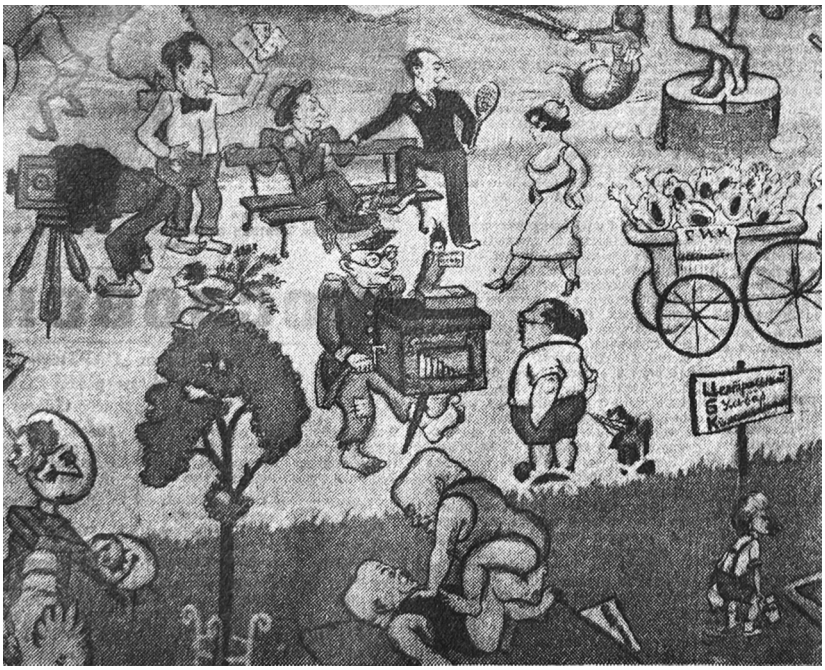


Илл 1. Письмо В.Б. Шкловского С.М. Эйзенштейну. <Конец 1936 — начало 1937> (РГАЛИ)

48 Вероятно, рисунки (которые могут быть интерпретированы как стопки посуды и двуглавый орел на парадных воротах Зимнего дворца) отсылают к цитированной выше рецензии на «Октябрь» (ср.: «Митинг скульптуры. Митинг статуй среди посудного магазина») — см. сноску 45.

49 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 191.

Как кажется, Шкловский — в отличие от Эйзенштейна, подавленного критикой своей новаторской драмы «Бежин луг» (как оказалось, все неприятности были еще впереди)[50], — не держал себя в «консервной банке» и пробовал на прочность границы системы, периодически сбавляя градус напряжения покаянной тональностью некоторых своих выступлений[51]. Подтверждение тому — конфликт с «Мосфильмом», переросший в ведомственную судебную тяжбу, где стороны поначалу обвиняли друг друга в неисполнении обязательств заключенного между ними договора, а затем перешли на уровень теоретической дискуссии о методе в советском искусстве. 28 марта 1937 года Шкловский писал Эйхенбауму: «Я с Пушкиным прав, но люди не хотят понять борьбы в искусстве, а я не даю им возможности понять это легко»[52].



Илл. 2. Э.Г. Мордмилович, Д.Н. Бабиченко. «Парад московских кинематографистов» (фрагмент карикатуры, опубликованной в газете «Кино» 1 мая 1936 года)

50 О критике фильма весной 1937 года см.: *Туровская М.* «Мосфильм» — 1937 // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 200–204. О переделке «Бежина луга» в 1936 году (анализ редакций сценария) см.: *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М.: Искусство, 1971. С. 539–545 (комм. Н.И. Клеймана).

51 Эта стратегия не раз становилась предметом ироничных замечаний современников. Так, напр., на карикатуре Э.Г. Мордмиловича и Д.Н. Бабиченко «Парад московских кинематографистов» изображена борьба двух Шкловских на ковре: Шкловский в светлом трико заваливает двойника в темном. Сатирик М.Я. Пустынин сопроводил этот рисунок следующими стихами: «Кто это? Здесь прием каковский? / Как объяснить сей странный трюк? / То с Шкловским борется сам Шкловский, / Иначе это — шкловкость рук!» (Кино. 1936. № 22 (734). 1 мая).

52 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 336.

Обнаруженные нами материалы, связанные с судебным разбирательством в Союзе писателей, немногочисленны (они публикуются далее); а документы, которые бы отражали ход и итоги суда, вероятнее всего, не сохранились. Впрочем, вне зависимости от исхода судебной тяжбы, кинозамысел Шкловского остался невоплощенным. В экземпляр второй редакции литературного сценария фильма «По следам Пушкина» из фонда Всесоюзной Пушкинской выставки вклеена резолюция: «Сценарий к запуску в производство признан нецелесообразным»[53].

В стремлении спасти текст сценария Шкловский отдал его в первый номер журнала «Литературный современник» за 1937 год[54]. Это уже третья, переработанная редакция, которая восходит к первой, однако содержит ряд существенных отличий. Так, например, отдельные ремарки даны более развернуто; показаны декабристы в Сибири, чего не было сделано в двух предыдущих редакциях сценария; а в финале полностью исчезает Маяковский — вероятно, потому, что содержание цитируемого стихотворения (критические выпады в сторону советских писателей, пушкинистов и др.) становится не вполне удобным для официальной риторики пушкинского «юбилея». Последней попыткой отстоять замысел фильма «По следам Пушкина» стало открытое письмо Шкловского руководителю советского кинематографа Шумяцкому в газете «Кино», оставшееся без ответа:

Уважаемый Борис Захарович!

Вы очень заняты; Ваши секретари обязаны охранять Ваше время, но киногазету Вы, вероятно, читаете, кроме того, мне хочется поговорить с Вами на людях. <…>

Я писал сценарий по следам Пушкина <sic!>. Мы говорили с Вами об этом сценарии. Кажется, он Вам даже нравился.

Дайте ему родиться.

Если он не годен еще, я буду работать над ним снова. Если недостаточно моей работы, привлечем еще людей. Вы знаете, что Юрий Тынянов нам поможет.

Кроме кино никто не может показать зрителю природы, человека среди природы. Пушкина нельзя показать без простора. <…> Я должен требовать, чтобы осуществилось то, о чем я думал годами.

Пушкинский юбилей прошел, но интерес к Пушкину, жажда его узнать только появляются еще. Посмотрите по магазинам, как ищут книги.

Неужели мы не снимем домов Ленинграда, в которых жил Пушкин, не снимем весны в Детском селе, не восстановим для кино полосатых полей Псковщины, не заснимем берегов реки Сороть.

---

53 РО ИРЛИ. Ф. 579. Ср.: «Не был пущен в производство и весьма слабый сценарий В. Шкловского “По следам Пушкина”» (*Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР. С. 516).

54 См.: *Шкловский В.* По следам Пушкина // Литературный современник. 1937. № 1. С. 39–56. В этом же номере на с. 11–38 был опубликован фрагмент романа Тынянова «Пушкин» (ч. II «Лицей», гл. VIII «1812»). В архиве журнала «Литературный современник» (РО ИРЛИ. Ф. 443; в настоящее время фонд проходит научно-техническую обработку) сохранилась корректура с авторской правкой Тынянова и резолюцией от 17 декабря 1936 года. На первой странице публикации сценария Шкловского рукой Тынянова вычеркнут подзаголовок: «По плану Юрия Николаевича Тынянова».

> Это не хроника, это особая лента. Советское искусство широко. Социалистический реализм — это расширение, а не сужение жанров[55].

Кинокритик Даулет Жанайдаров специально исследовал историческое воображение Шкловского-сценариста на материале четырех его сценариев — «Крылья холопа», «Капитанская дочка» (оба — 1928), «Мертвый дом» (1932) и «Минин и Пожарский» (1939). Во всех этих сценариях Шкловский неизменно оставался верен *исследовательскому* подходу к материалу. Жанайдаров замечает, что

> в сценариях Шкловский поверял границы возможного в кинематографе, создавал актуальный для современности образ прошлого. В отличие от своего друга и соратника Тынянова, Шкловский начинал не там, где кончается документ. Напротив, он пытался подверстать под развлекательный кинематограф документальную или по крайней мере историческую основу, задать перспективу, в которой кино обоснованно претендует на серьезное обсуждение в русле истории как науки и вдохновленного ею воображения[56].

Как нам представляется, сценарий «По следам Пушкина» и история работы над ним не только вполне встраиваются в эту концепцию, но и заполняют собой несколько важных лакун в дискуссиях середины 1930-х годов и биографиях Шкловского и его современников.

Экспертные заключения, подготовленные С.М. Эйзенштейном и О.Л. Леонидовым в рамках ведомственного судебного (конфликтного) производства по исковому заявлению В.Б. Шкловского к киностудии «Мосфильм» о нарушении условий договора на написание литературного сценария фильма «По следам Пушкина», содержат ответы на вопросы истца (Шкловского) и ответчика (киностудии «Мосфильм»)[57]. Документы сохранились в фонде Союза писателей СССР и на сегодняшний день остаются едва ли не единственным свидетельством этой судебной тяжбы.

В своих заключениях Эйзенштейн и Леонидов дают развернутую правовую и эстетическую оценку сценарию «По следам Пушкина». Они настаивают на том, что, несмотря на отсутствие «живого» главного героя, сценарий обладает полноценным сюжетом: действие организовано вокруг конфликта вольнолюбивого поэта с самодержавным режимом. Эксперты аргументированно доказывают, что художественно-документальный замысел Шкловского не только

---

55 *Шкловский В.* Открытое письмо Б. З. Шумяцкому // Кино. 1937. № 10 (784). 28 февраля. Любопытны риторические пересечения открытого письма Шкловского с заметкой пушкиниста Д.П. Якубовича, посвященной короткометражной ленте П.И. Паллея «По пушкинским местам» (1937): «Зритель хочет видеть рукописи поэта, его автографы, хочет видеть его личные вещи — перо, чернильницу, стол, книги, хочет знать подробности о процессе его работы над рукописью. <…> Зритель хочет пройтись по всем “маршрутам” Пушкина или хоть по крайней мере видеть Болдино, Гурзуф, Москву, Кавказ. Подобный фильм несомненно имел бы у нас мощный резонанс, и если “спешка” не позволила осуществить его к непосредственной дате смерти Пушкина, то нужно помнить, что подобная задача остается обязательной в продолжение всего “юбилейного” года» (Кино. 1937. № 7 (781). 11 февраля).

56 *Жанайдаров Д.* Историческое воображение Виктора Шкловского-сценариста // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 42.

57 См.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. № 262. Л. 75–95.

не противоречит принципам социалистического реализма, но и представляет собой один из его возможных и легитимных жанров. Они также критикуют позицию руководства «Мосфильма», указывая на подмену квалифицированной литературоведческой экспертизы поверхностными и немотивированными замечаниями.

Введение этих документов в научный оборот представляется крайне актуальным по нескольким причинам. Во-первых, заключения проливают свет на механизмы взаимодействия идеологии, власти и творческой личности в преддверии большого террора. Во-вторых, они позволяют увидеть, как ключевые фигуры советского авангарда — Эйзенштейн и Шкловский — в условиях жесткой идеологической кампании против формализма пытались отстоять право на новаторский, документальный подход в кино. Наконец, эти тексты представляют собой ценный источник для изучения эволюции эстетической мысли и драматургических поисков 1930-х годов, демонстрируя попытку легитимировать сложную кинопоэтику в рамках официальной доктрины.

Смысловые выделения, набранные в оригиналах документов разрядкой, даны *курсивом*. Конъектуры и дополнения публикаторов заключены в квадратные скобки. Комментарий сведен к источниковедческому/библиографическому минимуму.

Библиография / References

Академическое Полное собрание сочинений Пушкина между двух огней: Докладная записка В.Д. Бонч-Бруевича С.И. Вавилову / Публ. В.В. Турчаненко // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 40. СПб.: Росток, 2026. С. 211–235.

(Akademicheskoe Polnoe sobranie sochineniy Pushkina mezhdu dvukh ogney: Dokladnaya zapiska V.D. Bonch-Bruevicha S.I. Vavilovu / Publ. by V.V. Turchanenko // Vremennik Pushkinskoy komissii. Vol. 40. St. Petersburg, 2026. P. 211–235.)

Богомолова М. От пролетарских поэтов к «Третьей Мещанской»: О замысле сценария Виктора Шкловского «Сильней всего» // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 5–9.

(*Bogomolova M.* Ot proletarskikh poetov k «Tret'ey Meshchanskoy»: O zamysle stsenariya Viktora Shklovskogo «Sil'ney vsego» // Kinovedcheskie zapiski. 2014. № 108/109. P. 5–9.)

Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко; сост., вступ. статья и коммент. В.С. Отяковского, В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026.

(Viktor Shklovskiy, Boris Eykhenbaum, Yuriy Tynyanov. Perepiska, 1921–1959 / Ed. by D.M. Tsyganov; exec. ed. V.S. Otyakovskiy, V.V. Turchanenko; comp., introd. and comm. by V.S. Otyakovskiy, V.V. Turchanenko and D.M. Tsyganov. Moscow, 2026.)

Ефимов Н.Н. Биографические фильмы о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 305–315.

(*Efimov N.N.* Biograficheskie fil'my o Pushkine // Pushkin: Issledovaniya i materialy. Vol. 5. Leningrad, 1967. P. 305–315.)

Жанайдаров Д. Историческое воображение Виктора Шкловского-сценариста // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 28–45.

(*Zhanaydarov D.* Istoricheskoe voobrazhenie Viktora Shklovskogo-stsenarista // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 5 (147). P. 28–45.)

Краснобородько Т.И., Турчаненко В.В. Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // Русская литература. 2023. № 3. С. 5–29.

(*Krasnoborod'ko T.I., Turchanenko V.V.* Pushkinskiy Dom i protsess kontsentratsii v SSSR rukopisey Pushkina (1930–1940-e gody): po arkhiv-

nym istochnikam // Russkaya literatura. 2023. № 3. P. 5–29.)

Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Kukulin I.V.* Mashiny zashumevshego vremeni: Kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury. Moscow, 2015.)

Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012.

(*Levchenko Ya.S.* Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. Moscow, 2012.)

«Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 25–38.

(«Nastupaet nepreryvnoe iskusstvo...»: V.B. Shklovskiy o sud'be russkogo avangarda nachala 1930-kh gg. / Publ., comp., introd. and comm. by A.Yu. Galushkin // De Visu. 1993. № 11 (12). P. 25–38.)

Познер В. Растраченное наследство формализма: «Конец барокко» В.Б. Шкловского и советская кинокритика 1930-х гг. // Литературная жизнь. Статьи. Публикации. Мемуары. Памяти А.Ю. Галушкина / Отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 175–188.

(Pozner V. Rastrachennoe nasledstvo formalizma: «Konets barokko» V.B. Shklovskogo i sovetskaya kinokritika 1930-kh gg. // Literaturnaya zhizn'. Stat'i. Publikatsii. Memuary. Pamyati A.Yu. Galushkina / Ed. by V.V. Polonskiy. Moscow, 2017. P. 175–188.)

Туровская М. «Мосфильм» — 1937 // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 198–218.

(*Turovskaya M.* «Mosfil'm» — 1937 // Kinovedcheskie zapiski. 2001. № 50. P. 198–218.)