Сергей Эйзенштейн, Олег Леонидов

Экспертные заключения по сценарию Виктора Шкловского «По следам Пушкина»

<I>. Ответы экспертизы на вопросы истца по делу между писателем В.Б. Шкловским и киностудией «Мосфильм» по сценарию «По следам Пушкина»

1. Вопрос. Является ли данное произведение законченным сценарием для художественного фильма?

Ответ. В отношении литературных сценариев, каковым является и данное произведение, существует понятие законченности *двоякого рода*:

а) в смысле законченности идейного замысла, сюжетного построения фабулы, системы образов, и

б) в смысле технической законченности литературного кино-драматургического произведения.

С точки зрения законченности первого рода — все признаки ее в сценарии В.Б. Шкловского «По следам Пушкина» налицо.

С точки зрения законченности второго рода, т. е. чисто *технической*, сценарий В.Б. Шкловского законченным не является. По справедливому определению самого же В.Б. Шкловского, «технически законченным сценарием является такой сценарий, где описано не только действие и происшествие, но и способ его засъемки... Сценарий не только должен ставить задачи, но и давать ответы» (Шкловский В. Как писать сценарии. ГИХЛ, 1931 г.)[1]. В данном произведении *не везде* указан *способ* засъемки действия и происшествия, не везде даны ответы на поставленные задачи. Так, например, на стр. 3[2] написано: «Весна нарастает под стихи». Этот образ не уточнен и не расшифрован автором — что именно и как надо снимать, чтобы получилось «нарастание весны». Кроме того, для чтения в этом куске дано только 4 строки стихов Пушкина (на стр. 2). Их явно недостаточно для показа и медных и мраморных эмблем, и статуй, и сада, и «нарастающей весны». На стр. 10 читаем: «Корабль... сейчас унесет поэта из узкого замкнутого темного моря в широкое море Байрона и революции». Автор не дает указаний, как расшифровать на экране этот поэтический

---

1 Ср.: «*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» (*Шкловский В.* Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 9).

2 Здесь и далее эксперты дают отсылки к машинописи литературного сценария фильма «По следам Пушкина», которая находилась в судебном деле (экземпляр, по всей видимости, не сохранился). Предполагаем, что эта машинопись представляет собой вторую редакцию сценария и вполне соотносима с обнаруженными экземплярами (РО ИРЛИ, ГФФ, РГАЛИ).

образ. На стр. 23 при проезде Николая I «шевельнулась занавеска в окне» дома Волконского. Автор не указывает целевого назначения, не расшифровывает смысла этого кадра, и поэтому нам не известно, как его снимать.

Таких примеров по всему сценарию можно привести еще несколько. Наличие их и не дает экспертизе возможности назвать данное произведение «*законченным* сценарием» в техническом смысле слова.

Однако окончательная разработка сценария для доведения его до технически законченного вида обычно производится автором уже совместно с режиссером (т.е. после принятия киностудией литературного сценария).

2. Вопрос. Имеет ли сценарий с точки зрения кинематографической техники такие недостатки, вследствие которых он не может быть пущен в производство?

Ответ. Недостатком сценария с точки зрения кинематографической техники является наличие в нем такого литературного материала, который не поддается экранизации. Таких дефектов в сценарии В.Б. Шкловского нет — все, написанное им, может быть снято, что подтверждается авторитетным свидетельством режиссера Э. Шуб, для постановки которой и предназначался данный сценарий (см. стенограмму выступления реж. Э. Шуб на заседании дирекции киностудии «Мосфильм» по обсуждению сценария «По следам Пушкина» 3 апреля 1936 г.[3]).

Если же истец в своем вопросе имеет в виду т.н. *кадрованный* сценарий (или дрейбух[4]), по которому производится самая съемка, то необходимо отметить, что написание кадрованного сценария и не входит в обязанности автора — В.Б. Шкловского, который по договору должен сдать фабрике только *литературный* сценарий. Написание кадрованного сценария — это уже *последующая* стадия работы, осуществляемая обычно *режиссером*.

3. Вопрос. Основываются ли особенности сценария в показе Пушкина на первоначальном плане или они появились в работе автора над сценарием неожиданно для фабрики?

Ответ. В судебном деле первоначального плана сценария В.Б. Шкловского не имеется, и поэтому экспертиза лишена возможности сличить этот первоначальный план со сценарием. Однако из имеющегося в деле протокола заседания дирекции киностудии «Мосфильм» по обсуждению сценария «По следам Пушкина» от 3 апреля 1936 г. можно с уверенностью вывести заключение, что «особенности сценария в показе Пушкина» основываются «на первоначальном плане» и что они не появились «неожиданно для фабрики». Сценарный редактор «Мосфильма» в своем выступлении сообщает о первоначальном замысле В.Б. Шкловского написать сценарий *в художественно-документальном плане, без живого Пушкина*, на «*вещах, пейзажах*», которые превращаются в *образы*, раскрывают *явления и творчество Пушкина*. Этот прием, этот «принципиальный подход» В.Б. Шкловского сценарный редактор считает правильным и называет его работу *удавшейся* именно в плане осуществления первоначального замысла («этот принципиальный прием, в котором решена вещь, — он ложится в природу искусства, в природу художественного произве-

3 Стенограмма этого заседания нами пока не обнаружена.

4 Дрейбух (нем. *Drehbuch*) — т.н. *режиссерский сценарий*, в котором текст литературного сценария разбит на отдельные кадры с подробным описанием визуального ряда, звука и способов съемки (ракурсы, движение камеры etc.).

дения», которое «будет значительным и большим вкладом к Пушкинскому юбилею»). Таким образом, экспертиза имеет основание утверждать, что между автором и киностудией существовала предварительная договоренность о характере будущего сценария, и как содержание, так и форма последнего не могли явиться для киностудии неожиданностью.

4. Вопрос. Относится ли критика сценария, данная в письме заведующего сценарным отделом «Мосфильма» т. Варейкиса от 3 августа 1936 г., к первоначальному плану сценария или к выполнению этого плана т. Шкловским в процессе его работы?

Ответ. Письмо заведующего сценарным отделом «Мосфильма» т. Варейкиса от 3 августа 1936 г. экспертиза не может расценивать как *критику* сценария В.Б. Шкловского. Оно 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». Последнее замечание относится к выполнению т. Шкловским в процессе работы *первоначального* плана сценария, первые два — одинаково и к первоначальному плану, и к его выполнению.

Экспертиза считает уместным поставить здесь вопрос о недопустимости подмены подобными письмами с общими немотивированными замечаниями и пожеланиями подлинного критического разбора поступающих в киностудию сценариев. В данном случае мы имеем дело со сценарием о Пушкине, со сценарием, приуроченным к Пушкинскому юбилею и написанным кинодраматургом и литературоведом В.Б. Шкловским в сотрудничестве с крупными пушкинистами — Ю.Н. Тыняновым и Ю.Г. Оксманом, отзыв же на него дается т. Варейкисом, как известно, ни литературоведом, ни пушкинистом не являющимся. Киностудия не озаботилась привлечением к рассмотрению этого сценария ни Пушкинского комитета, ни отдельных пушкинистов (как, например, Томашевского, Цявловского, Якубовича, редактирующих Академическое издание Пушкина). Как Пушкинский комитет, так и отдельные пушкинисты, безусловно, могли бы более квалифицированно и с большей пользой как для В.Б. Шкловского, так и для советской кинематографии разобрать сценарий «По следам Пушкина», чем т. Варейкис. «Мосфильму» в работе с писателями следовало бы учесть памятное высказывание М. Горького на I Всесоюзном Съезде писателей в 1934 г.: «Критика уступает слишком много места полуграмотным рецензентам, которые вызывают только недоумение и обиды авторов, но неспособны чему-то научить» (стр. 16 стенограммы отчета Съезда)[5].

5. Вопрос. Противоречит ли идея документального сценария и способ, которым осуществил В.Б. Шкловский показ Пушкина, сущности социалистического реализма, или же они возможны как один из жанров советской кинематографии?

---

5 Ср. там же: «Критика недостаточно действенна, гибка, жива, и наконец критик не может научить автора писать просто, ярко, экономно, ибо сам он пишет многословно, тускло и — что еще хуже — или равнодушно, или же слишком горячо» (Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 16).

Ответ. Сущность социалистического реализма, как ее охарактеризовал секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов в своей речи на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей 1934 г., сводится к «изображению действительности в ее революционном развитии», к сочетанию «правдивости и исторической конкретности художественного изображения» «с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» (Стенографический отчет I Всесоюзного Съезда Советских Писателей 1934 г., стр. 4. Гослитиздат, 1934 г.)[6].

Идея художественно-документального сценария при условии сознательного отбора и *организации* подлежащего съемке материала как изображающего действительность в ее революционном развитии не противоречит сущности социалистического реализма и вполне возможна как один из жанров советской кинематографии (для примера можно привести хотя бы вошедшие в историю советской кинематографии художественно-документальные фильмы «Падение династии Романовых» реж. Э. Шуб [1927], «Три песни о Ленине» реж. Д. Вертова [1934]).

Из самой идеи художественно-*документального* фильма о Пушкине вытекает *невозможность* показа живого Пушкина. Его имелось в виду заменить пушкинскими местами, пушкинскими вещами, пушкинскими стихами — всем тем, что осталось от живого Пушкина и красноречиво говорит о нем. Метод показа такого рода вполне законен и называть его «*музейным*», как это делает зам. директора киностудии «Мосфильм» т. Е.К. Соколовская[7], вкладывая в слово «музейный» отрицательное или пренебрежительное к нему отношение, — было бы *ошибочным*. Мы знаем, какое значение в Советской России для ознакомления с прошлым придается *музеям*. Нам известно, как много дают современникам Музей Революции, Музей Ленина, Музей Обороны Царицына и многие другие. Тот же Пушкинский Музей, или Музей-квартира Маяковского, или Домик Лермонтова в Пятигорске своими документами и другими экспонатами говорят *живее* о Пушкине, Маяковском или Лермонтове, живее и полнее воссоздают их образы, чем это мог бы сделать актер, исполняющий роли перечисленных поэтов. *Музей* в советском понимании этого слова вовсе не мертвое собрание реликвий ради любования ими, а одно из могущественнейших орудий культурной революции. Точно так же вполне возможно представить себе *глубоко волнующий* фильм, построенный на одних только *предметах*. Что касается данного сценария, то В.Б. Шкловский даже *расширил* круг *документального* съемочного материала и включил в него и людей (трубач на стр. 5, ямщик на стр. 8, группа женщин, торгующих баранками, на стр. 9, цыганы на стр. 13, абиссинцы на стр. 15, нищие на стр. 17, Арина Родионовна на стр. 19, люди у полыньи на стр. 19, цыганы на стр. 21–22, грузины на стр. 23–24, казак на стр. 24–25 и др.). 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 (стр. 7), или мелькающей фигурой в быстро едущей коляске (стр. 8), или даль-

6 Там же. С. 4.

7 Соколовская Софья Ивановна (Елена Кирилловна Светлова, «товарищ Елена») (1894–1938, репрессирована) — заместитель директора (с 1935 года), а затем директор (с июня по октябрь 1937 года) киностудии «Мосфильм».

ним планом на носу корабля (стр. 9), или в сумерках за письменным столом (стр. 19), или за письменным столом со спины (стр. 22), или вновь *силуэтом* на коне (стр. 22–23) 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 (голос диктора). По справедливому замечанию режиссера Э. Шуб, в этом сценарии зрительный образ Пушкина «заменяется стихом, и вместе с тем через это (*через стихи*) мы увидим Россию, в которой жил Пушкин. Здесь мы услышим стихи поэта — этого в кино никогда не было сделано. Это образность мысли и это тематика вещи в стихах. Это то, что до сих пор в кино никто не делал. Страшно интересно и принципиально очень интересно. Мы не только услышим вдруг в кино поэта (это будет невольно восприниматься, что стихи читает Пушкин, если его даже не будет), — стих дает совершенно живой образ поэта, он присутствует, он есть, живой Пушкин, и это совершенно возможно для кинематографической передачи» (из стенограммы заседания 3 апреля 1936 г.).

Такой прием показа Пушкина, на наш взгляд, не является противоречащим сущности социалистического реализма, поскольку именно благодаря этому приему автор хочет обеспечить «правдивость и историческую *конкретность* художественного изображения». Эта своеобразная форма сценария вполне допустима, и в подтверждение такой допустимости здесь уместно процитировать слова т. А.А. Жданова из той же речи на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей: «Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стихи, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами»[8].

6. Вопрос. Можно ли считать основательным замечание кинофабрики о том, что по сценарию нельзя делать фильм, т.к. картина не может быть закончена к юбилею Пушкина? Можно ли ограничивать выпуск кинокартин о Пушкине только юбилейными днями?

Ответ. Выпуск кинокартин о Пушкине, конечно, нельзя ограничивать только юбилейными днями. Издание произведений поэта, постановка и экранизация их, а равно историко-литературные труды по Пушкину — эта культурная работа имела место и до 100-летнего юбилея смерти поэта, и несомненно будет иметь место (в еще более широких масштабах) и впредь.

Поэтому ссылка киностудии на невозможность использовать для постановки сценарий В.Б. Шкловского, в частности, потому, что фильм не поспеет к юбилейным дням, является неосновательной.

Эксперты

О. Леонидов [подпись]

С. Эйзенштейн [рукой О. Леонидова:] На оригинале подпись С.М. Эйзенштейна

8 января 1937 г.

---

8 Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 5.

<II>. Ответы экспертизы на вопросы ответчика по делу писателя В.Б. Шкловского с киностудией «Мосфильм» по сценарию «По следам Пушкина»

1. Вопрос. В чем сущность формализма и эстетизма в искусстве, литературе и кино и в чем их отличие от социалистического реализма?

Ответ. *Формализм в искусстве* можно определить как устранение содержания во имя познания «чистой формы, в которой якобы исчерпывается раскрытие природы искусства». Формалистическое учение приводило буржуазное искусство к абсолютизированию формы, к отрыву ее от социально-классового содержания (см. стр. 163–164 «БСЭ», т. 58). В *литературоведении* формализм — это идеалистическое направление, считающее спецификой и сущностью художественной литературы самоценную, «чистую» форму (как совокупность приемов), которая изучается с точки зрения «внутренних законов», независимо от классово-идеологического и объективно-познавательного содержания литературных произведений (см. там же)[9].

Формализм в *кинематографии* можно определить как фетишизацию приема и отвлечение его от содержания, как замену «штукатурством» «подлинной глубины и простоты жизни» (Б. Шумяцкий. «За простое и понятное киноискусство». Статья в «Известиях» 5 марта 1936 г.)[10].

Эстетизм в отношении к искусству можно охарактеризовать как теорию «чистого искусства», «искусства для искусства».

Формализм и эстетизм в искусстве, литературе и кино отличаются от социалистического реализма своим *отношением к действительности*. Художник, писатель или кинематографист формалистической школы считает свое искусство имеющим «самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета» (В. Кеменов. «Правда» 6 марта 1936 г.)[11], тогда как для

---

9 Ср.: «Общее развитие сов[етской] художествен[ной] литературы шло по пути социалистич[еского] реализма, ничего общего не имеющего с рецептами Ф[ормализма]» (*Прозоров А.* Формализм в литературоведении // Большая советская энциклопедия: в 65 т. / Гл. ред. О.Ю. Шмидт. Т. 58. М.: Советская энциклопедия, 1936. Стб. 165). В качестве одной из разновидностей киноформализма в БСЭ названо *документальное кино*: «Хотя теоретики Ф[ормализма] в кинематографии и их последователи в практике в большинстве признали ошибочными свои положения и отказались от них, однако такие картины, как “Жить” — режиссер Тимошенко, “Мертвый дом” — сценарий В. Шкловского и т.п., доказывают, что задача решительной борьбы с киноформализмом на данном этапе остается еще актуальной» (Формализм в кинематографии // Там же. Стб. 168. Подп.: Е.О.).

10 Ср.: «… есть отрыжки старых, уже преодоленных ошибок, которые сегодня *совершенно нетерпимы*. И не случайно поэтому вновь поставлен вопрос о *формализме*. Формализм — это не узкое понятие некоей школы с известным числом адептов и строгой программой. Формализм включает представителей разнообразных оттенков творческой мысли — от снобов и гурманов до объективно скатывающихся на формалистический путь отдельных художников с реалистическими тенденциями. Основное требование, которое мы предъявляем к нашему искусству, это — простота. Формализм — это сложное, затрудненное, не простое искусство, и в то же время формализм в плане идейном, т.е. в решающем плане, является упрощенчеством. Подлинную глубину и простоту жизни он заменяет штукарством» (*Шумяцкий Б.* За простое и понятное киноискусство // Известия. 1936. № 56 (5913). 6 марта).

11 См.: *Кеменов В.* Формалистское кривлянье в живописи // Правда. 1936. № 65 (6671). 6 марта.

художника, писателя или кинематографиста, работающего методом социалистического реализма, искусство является не самоцелью, не «самодовлеющей ценностью», а средством «правдиво изобразить в художественных произведениях» «действительность в ее революционном развитии» (из выступления секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей 1934 г. Стенографический отчет Съезда, стр. 4).

2. Вопрос. Обязательно ли для современного советского писателя в своем творчестве, ориентируемом на киноэкран (сценарий), руководствоваться началами социалистического реализма, или свобода художественного творчества автора этими основами не должна быть ограничена?

Ответ. Самая постановка вопроса об «*обязательности*» для писателя того или иного творческого метода *неправильна*. Ни партия, ни правительство не принуждают художника работать тем или иным методом, не навязывали и не навязывают ему этого. Однако естественно, что всякий советский писатель, если он работает не для личного самоуслаждения, а, являясь участником социалистического строительства, ставит себе «задачу идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма», он неизбежно пользуется в своем творчестве методом социалистического реализма, ибо только таким путем возможны «правдивость и историческая конкретность художественного изображения» (А.А. Жданов, там же).

3. Вопрос. Удовлетворяет ли требованиям социалистического реализма сценарий автора Шкловского «По следам Пушкина», и считают ли эксперты возможным литературное произведение, именуемое Шкловским «сценарий» «По следам Пушкина», рассматривать как сценарное произведение для кинопостановки, если в нем отсутствуют живые люди, сюжет, действие, и может ли он в случае его экранизации удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта?

Ответ. Понятие социалистического реализма является настолько *широким*, что оно включает в себя целый ряд самых разнообразных жанров и возможностей разрешения поставленных автором творческих задач: «Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стихи, формы и приемы литературного творчества) в их *разнообразии* и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами» (из выступления т. А.А. Жданова на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей)[12]. Было бы ошибочным думать, что произведения, созданные методом социалистического реализма, обязательно должны строиться на «живых людях». Вполне возможны и допустимы кинопроизведения, созданные на материале пейзажей, документов и т.п. «мертвой натуры», и они не будут противоречить требованиям социалистического реализма, если в них налицо *сознательный отбор* и *организация* подлежащего съемке материала, изображающего действительность в ее революционном развитии.

Что касается *сюжета* и *действия*, то наличие их обязательно и для сценария такого жанра, как этот, т.е. для сценария художественно-документального.

---

12 См. сноску 8.

Сюжетом литературного произведения принято считать основной конфликт, *организующий действие*[13]. Самое действие можно определить как *фабулу* произведения, т.е. как реальную последовательность событий, в которой реализуется данный сюжет.

Наличествуют ли в сценарии В.Б. Шкловского эти элементы, т.е. основной конфликт, организующий действие, и последовательность событий, в которых этот конфликт реализуется?

Да, наличествуют, несмотря на отсутствие главного героя как действующего персонажа.

Основным конфликтом, организующим действие, т.е. сюжетом сценария Шкловского, является *столкновение* просвещенного, вольнолюбивого поэта с мертвящим казарменным режимом Александровско-Николаевской эпохи. Этот конфликт реализуется в следующей последовательности событий:

В лицейские годы (часть 1) Пушкин увлекается Вольтером, Руссо, произведения которых наталкивают его на первые мысли о несправедливости существующего строя, о деспотах и рабах (стр. 4).

Казенный царский Петербург, вечная угроза Петропавловки, с одной стороны, и дружба с будущими декабристами — с другой дают поэту толчок к созданию оды «Вольность», к проклятиям по адресу «самовластительного злодея».

Поэт становится политическим изгнанником (часть 2). Скитания по нищей, придавленной царским сапогом России (стр. 8–9) помогают ему еще глубже осознать печаль берегов туманной родины, еще страстнее желать вырваться из нее, унестись «к пределам дальним по грозной прихоти обманчивых морей» (стр. 10).

Кишинев. Мечты о вольности приводят ссыльного Пушкина в цыганский табор (стр. 13–14).

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны.

Одесса. Пушкин под надзором «полу-невежды» и «полу-подлеца» гр. Воронцова. Пушкин под обаянием известий о революции в Греции (стр. 14). Пушкин вновь и вновь в мечтах о свободе, в мечтах о бегстве из сумрачной России.

Воронцов спешит избавиться от беспокойного ссыльного, и Пушкина переводят из Одессы в Псковщину (стр. 15–16).

---

13 Ср. тезисы выступления Шкловского в рамках дискуссии в творческой секции «Мосфильма» 9 апреля 1936 года: «Теперь мы, к счастью, убедились в такой истине: сюжетная форма всегда побеждает бессюжетную. И побеждает именно потому, что сюжетная форма всегда поворачивает вещь наново. <…> Сюжет — это система изменения жизни и отношений. Когда я это понял, я понял также, что я был до этого в художественном тупике. Я увидал, что отстал в тенденции развития. Я стал понимать, что художественное произведение делаешь не для себя, а если для себя — то ни для кого. Наследником мирового искусства оказался рядовой советский зритель, которому не нужно никакое фокусничанье, который не допустит никакого “остранения” сюжета» (Против формализма и натурализма // Кино. 1936. № 20 (732). 17 апреля).

Пушкин в Псковщине, в Михайловском (часть 3). Песня о Стеньке Разине (стр. 17), сказки и песни няньки (стр. 18–19) и стихи как единственная «пища души», по капле, медленно глотающей «скуки яд».

Известие о декабрьском восстании, о казни и ссылке декабристов, запись поэта «И я бы мог...» (быть среди них). Нравоучительное письмо Жуковского: «Я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности». И как бы ответ на него — стихи поэта декабристам («Во глубине сибирских руд» — стр. 19–20).

Так можно проследить эпизод за эпизодом весь сценарий до конца, и это внимательное ознакомление с ним подтверждает заключение экспертизы о том, что сценарий В.Б. Шкловского не есть случайный набор фактов и документов, а литературное кинопроизведение, где имеется не только сюжет, но и «*действие*» (*фабула*), хотя последнее и развивается, как сказано выше, не через взаимоотношения «живых людей», а при помощи пластического документального материала и *слова* (стихи, песни), т.е. в полном соответствии с типом данной работы. Исходя из вышесказанного, т.е. из того, что: а) несмотря на отсутствие в данном сценарии (как в художественно-документальном) «живых людей», сценарий оперирует самыми разнообразными документами эпохи (в том числе живым словом) не в их *статике*, а в *движении*, в столкновениях, последовательно, правдиво и исторически-конкретно раскрывающих сюжет; и что б) произведение в целом методами документации изображает «*действительность в ее революционном развитии*», — экспертиза считает, что сценарий В.Б. Шкловского удовлетворяет требованиям социалистического реализма.

Несколько странной представляется экспертизе оценка, данная сценарию В.Б. Шкловского директором «Мосфильма» т. Б.Я. Бабицким на заседании дирекции 3 апреля 1936 г.: «Я давно с таким удовольствием не читал литературного произведения. Сделано мастерски, очень интересно, но, т. Шкловский, это не кинематография, это ничего общего не имеет с кинематографией. Это блестящее литературное произведение, но это формалистично от начала и до конца. Вся вещь об идее, об образах. Это может быть только в *статике*, а когда это пытаются перевести в динамику — это формализм».

Сценарий В.Б. Шкловского, как утверждает т. Б.Я. Бабицкий, в кинематографическом смысле произведение *формалистическое* — и в то же время «*блестящее литературное произведение*». Если оно формалистично в кинематографическом смысле, то оно формалистично и *вообще*, т.е. и как *литературное* произведение. А если бы это было так, то едва ли оно бы могло увлечь т. Б.Я. Бабицкого, едва ли бы он не ощутил его формалистической основы. Из этого экспертиза делает вывод, что здесь т. Бабицкий употребляет слово *формализм* в каком-то ином значении, чем это расшифровывается обычно в применении к произведениям искусства. Очевидно, т. Бабицкий считает формализмом уже самый факт оперирования только вещами и документами, без наличия в произведении живых людей и их взаимоотношений. К вещам и документам, действительно, возможен и *формалистический* подход, т.е. когда они рассматриваются автором исключительно с точки зрения эстетики, «красивости», без вскрытия таящихся за их внешностью внутреннего содержания, внутренних противоречий. Так понял мысль т. Бабицкого и т. В.Б. Шкловский, ответивший на его выступление: «Начну с формализма. Это обвинение недалеко от истины». Если бы В.Б. Шкловский в своем сценарии занимался *любова-*

нием 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.

Может ли этот сценарий «в случае его экранизации удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта»?

Интерес к Пушкину среди массового зрителя настолько велик, настолько велика потребность увидеть и внешность поэта, и послушать его стихи, и познакомиться с местами, где он жил, и с документами, к нему относящимися, что, по мнению экспертизы, постановка такого фильма как «По следам Пушкина» вызвала бы огромный интерес массового зрителя.

Совершенно права режиссер Э.И. Шуб, для постановки которой писался данный сценарий, также весьма положительно расценивая работу В.Б. Шкловского именно в расчете экранизации ее для массового зрителя.

«Здесь мы услышим стихи поэта — этого в кино никогда не было сделано», — говорит она на заседании дирекции «Мосфильма» 3 апреля 1936 г. «Страшно интересно и принципиально очень интересно. Мы не только услышим вдруг в кино поэта... стих дает совершенно живой образ поэта, он присутствует, он есть, живой Пушкин, и это совершенно возможно для кинематографической передачи. Совершенно отчетливо по этому сценарию зритель поймет, чем и почему была вызвана скитальческая судьба поэта. Это настолько отчетливо становится после оды “Вольность”, после того, что сказал Пушкин, — “У поэта должна быть скитальческая судьба”. Затем следующий момент — Пушкин не был приведен к дуэли личным семейным конфликтом, а был убит. Большая почетная задача, чтоб в Пушкинские дни советский зритель час провел с поэтом... Это интересно, это очень интересно. Это та вещь, которая меня чрезвычайно увлекает, и я совершенно убеждена в том, что кинематографически это сделать можно... Я просто глубоко убеждена, что эта вещь к юбилейным дням нужна, и если фабрика не сделает такую вещь, то руководство скажет: “А Шуб была права, именно такая вещь и была нужна...” Я ставлю себе задачей в образе стихов рассказать о Пушкинской России, а Пушкин увидел Россию совершенно потрясающую. Недаром стихи Пушкина были для декабристов прокламацией... То, что оканчивается Маяковским, — это здорово... Я себе представляю, что можно включить сюда большой национальный праздник, и в юбилейные дни это использовать у памятника Пушкина... У меня есть живой Маяковский, которого я поставлю около памятника Пушкина».

Обычно киноорганизации предъявляют к сценариям требование *универсальности*. По этому обычаю и в данном случае от В.Б. Шкловского стали требовать включения в один сценарий всего, что можно сказать о Пушкине. Однако это задача не одного сценария, не одной постановки, а десятка и сценариев, и фильм[ов]. В результате этого неправильного подхода к возможностям и емкости сценарного произведения мы к 100-летию со дня смерти поэта почти не имеем Пушкинских фильм[ов]. Исключение составляют лишь два фильма ленинградской киностудии — «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум», посвященные отдельным частным эпизодам биографии поэта. Осветить же его жизнь и творчество в одном фильме исчерпывающе и всесторонне — задача явно неразрешимая. И поэтому правильно поступил В.Б. Шкловский, выбрав из множества пушкинских тем *одну*, а именно *столкновение* просвещенного, вольнолюбивого *поэта* с мертвецким казарменным режимом Александро-Николаевской *эпохи*.

Малая подвижность и нерасторопность киноорганизаций в постановке пушкинских фильм[ов] привела к тому, что теперь, уже накануне пушкинского юбилея, спешно начинают создавать бессюжетные киноочерки уже не художественного или художественно-документального порядка, а чисто *хроникальные*.

В настоящее время ленинградская студия кинохроники, как сообщает об этом газета «Кино» в № 62 от 31 декабря 1936 г., делает киноочерк об исторических местах, где жил и творил великий поэт. «Уже проведены съемки в Михайловском, — читаем в газетной заметке, — Тригорском, Петровском (бывшем имении дедушки Пушкина), на Пушкинских горах. Заснят домик няни Арины Родионовны, лицей, дом на Мойке и другие места, связанные с биографией поэта. Частично снимаются музейные экспонаты. В материал фильма будут включены съемки картин Репина, Серова, Ге и других русских художников. Кадры будут иллюстрироваться отрывками из произведений Пушкина»[14].

Если этот примитивный киноочерк, по мысли ленинградской киностудии, призван, очевидно, «удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта», то тем более удовлетворил бы этим интересам *художественно-документальный фильм* по сценарию В.Б. Шкловского.

4. Вопрос. Если не удовлетворяет (в смысле п. 3 этих вопросов), то обязано ли по авторскому договору предприятие и, в частности, «Мосфильм» принять данный сценарий как полноценный, по п. 6 договора?

Ответ. Возражения киностудии против сценария В.Б. Шкловского, сводящиеся к тому, что это сценарий не для художественного, а для художественно-*документального* фильма, что автор оперирует в нем не живыми людьми, а предметами, внимания не заслуживают. Обстоятельства дела с несомненностью подтверждают, что именно такого типа сценарий и заказывался В.Б. Шкловскому:

а) сценарий этот был уже при заказе ориентирован на режиссера Э.И. Шуб, работающую именно в плане документального фильма, и

б) сценарный редактор «Мосфильма», непосредственно связанный в работе со Шкловским, на заседании дирекции киностудии 3 апреля 1936 г. констатирует полное совпадение первоначального замысла сценариста с его осуществлением:

«Мне хотелось бы высказаться первом долгом о *принципиальном* подходе к этой работе. Мне кажется, что то, что нет живого Пушкина, то, что вещь задумана в художественно-документальном плане, — это правильно, и вещь будет значительным и большим вкладом к Пушкинскому юбилею».

Заместитель директора киностудии т. Е.К. Соколовская считает, однако, что сценарий В. Б. Шкловского — это не то, чего ожидала от него киностудия. «Я должна констатировать, — говорит она на том же совещании 3 апреля, — что у нас произошло *некоторое смещение идеи вещи*... У нас получилась лента, в которой мы говорим, среди *чего* жил Пушкин, но не показываем, среди *кого*

14 Кино. 1936. № 62 (774). 31 декабря. Речь идет о короткометражном фильме ленинградской студии «Союзкинохроники» «По пушкинским местам» (1937, режиссер и оператор П.И. Паллей). Отметим также работу московской студии «Союзкинохроники» над документальными киноочерками к пушкинскому «юбилею» (см.: Кинематография к Пушкинским дням // Там же. № 51 (763). 22 октября).

жил Пушкин, и, благодаря этому, у нас действительно получилась *музейная* вещь, и я уверена, что Пушкинский музей был бы в восторге иметь для себя такую киноленту для того, чтобы в Пушкинские дни ее у себя демонстрировать».

Это высказывание о «смещении идеи» экспертиза объясняет либо *неясностью* руководству «Мосфильма» самого задания, которое получил В.Б. Шкловский при заказе ему сценария, либо новыми соображениями того же руководства, появившимся уже *после* выполнения т. Шкловским его работы. Слова т. Е.К. Соколовской против сценария на том основании, что «Пушкинский музей был бы в восторге иметь для себя такую киноленту для того, чтобы в Пушкинские дни ее у себя демонстрировать», представляются экспертизе неубедительными. Если она полагает, что от этой ленты был бы «*в восторге*» Пушкинский музей, то почему же в таком же восторге не были бы и посетители этого музея (т.е. кинозрители) от фильма по сценарию В.Б. Шкловского?

Экспертиза считает это высказывание т. Е.К. Соколовской только *подтверждающим*, что т. В.Б. Шкловский блестяще справился с полученным от киностудии заданием, но теперь, после того как работа выполнена, руководство киностудии предъявляет *новые* требования, противоречащие первоначальному заданию. За изменяющиеся установки руководства киностудии автор нести ответственность не может.

В плане сценария для художественно-документального фильма работа В.Б. Шкловского, по мнению экспертизы, является *законченной и полноценной*. Что же касается ряда доделок и поправок, могущих быть внесенными в сценарий, то они здесь, как сказано выше, такого чисто *технического* порядка, что обычно вносятся в сценарий уже совместно с режиссером — *после* принятия киностудией литературного варианта.

Эксперты

О. Леонидов [подпись]

С. Эйзенштейн [рукой О. Леонидова:] На оригинале подпись С.М. Эйзенштейна

8 января 1937 г.