

Творческое наследие Виктора Шкловского в кинематографе на сегодняшний день оказывается практически неосвоенным. Даже относительно известный сюжет о вкладе Шкловского в кинематографическую теорию служит маргинальным по отношению к его работам в области изучения литературы. Тем не менее, теоретические статьи Шкловского о кинематографе всё же находятся в фокусе современных исследователей и достаточно хорошо, хотя и не полно, изучены¹.

Что же касается работы Шкловского как сценариста, то она воспринимается, как приложение к работам Шкловского-теоретика кинематографа и литературоведа². Таким образом, если говорить о задачах данного исследования, то оно призвано способствовать устранению ощутимого дефицита в изучении деятельности Виктора Шкловского в качестве сценариста, дополняющей его академические и литературные опыты.

Во многом поэтому важна исследовательская рамка, вынесенная в заглавие данной работы – понятие «исторического воображения». Опираясь на уже ставшее классическим исследование Хейдена Уайта «Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века»³, а также в определённой степени на методологию, представленную в современных работах, посвящённых советским концепциям российской истории⁴, данное исследование ставит вопрос о характере исторического воображения в сценариях Виктора Шкловского и его структурных особенностях.

¹ Бориславов Р. «О законах кино»: Предисловие к републикации // Новое литературное обозрение. 2014. №4. С. 144-148; Левченко Я.С. Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов // Новое литературное обозрение. 2008. № 4. С. 24-41; Янгиров Р.М. «Я Чарлю, ты Чарлишь, он Чарлит, мы Чарлим...» Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского // Киноведческие записки. №61. 2002. С. 116-125.

² В качестве исключения можно вспомнить книгу Е. Добренко «Музей революции», в которой, однако, рассматривается один фильм по сценарию Шкловского («Минин и Пожарский») как источник для изучения репрезентации прошлого, а не особенностей кинодраматургии автора.

³ Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX в. Екатеринбург, 2002.

⁴ Platt K.M.F., Brandenberger D. (eds.) Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda. Madison, 2005; Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой. М., 2007.

При этом стоит сразу оговориться, как в работе будет трактоваться понятие «историческое воображение». Речь идёт не о единой исторической концепции Шкловского, которую можно проследить в его сценариях, а о преломлении исторического материала в конкретных обстоятельствах. Таким образом, фокус на историческом воображении в исследовании предполагает анализ способов конструирования образа прошлого в сценариях Шкловского к историческим фильмам.

Рабочей гипотезой в данном вопросе будет служить мысль об отсутствии у автора единой исторической концепции, и что таковая создавалась к каждому конкретному случаю в зависимости от обстоятельств. В исследовании с необходимостью уделяется внимание и более общим вопросам, связанным со сценарной деятельностью Виктора Шкловского.

В фокус настоящего исследования попадают следующие исторические фильмы и сценарии к ним: «Крылья холопа» (1926), «Капитанская дочка» (1928) «Мёртвый дом» (1932) и «Минин и Пожарский» (1939).

Жанр исторической вампуки: «Крылья холопа» (1926)

Как бывшие художники, скульпторы и архитекторы приходили в режиссуру и изобретали монтажный кинематограф, так и писатели обращались к работе сценариста, на ходу пытаясь сформулировать законы нового искусства. Устроившись на работу в Госкино, Шкловский, еще не лишившийся прежнего статуса в науке о литературе, хорошо понимал шаткость своего положения (бывший эсер, «формалист» — оппонент марксизма, сомнительный «попутчик») и стремился к работе во всех областях, которые ему были пока доступны. Не обходилось и без завораживающего эффекта нового искусства, его широких возможностей. Спустя почти сорок лет Шкловский писал: «Время было наивное. Но это было время великих открытий. И мы ждали, что завтра произойдёт чудо»⁵.

К работе над сценарием «Крылья холопа» Шкловский приступил по просьбе актёра Л.М. Леонидова, недовольного имеющимся сценарием. По сути речь шла о редактировании материала Константина Шильдкрета, написавшего инсценировку по мотивам собственной повести. Режиссёром картины выступил Юрий Тарич. В фильме рассказывается история крепостного крестьянина Никиты, который во времена правления Ивана Грозного изобретает летательный аппарат и погибает, не понятый косным окружением.

Оригинальная идея картины включала обрамление исторического сюжета в виде пролога и эпилога из настоящего времени, где авиатор приезжает в деревню и рассказывает ее жителям историю царского холопа. В финале самолёты летят в сторону Москвы. Последний кадр — «Надпись: «Флотилия Ильича». Вверху над надписью герб СССР»⁶.

⁵ Шкловский В.Б. Рождение советского кино // Шкловский В.Б. За сорок лет. С. 28.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 42. Л. 25.

Сценарий обнаруживает влияние господствовавшей тогда исторической теории М.Н. Покровского⁷. Обрамление иллюстрирует классовую преемственность и временной рубеж – эпохи до и после революции. Исторические условия по-разному влияют на одинаковые стремления крестьян к полётам в небе: если в XVI веке исторические обстоятельства не позволили простому крепостному осуществить свою мечту, то после социалистической революции выходец из деревни может стать лётчиком «флотилии Ильича». Недаром, обосновывая важность фильма, газета «Правда» пишет, что «Крестьянские парни, идущие в Академию Красного воздушного флота, имеют свою родословную»⁸.

С вмешательством Шкловского в сценарий значительно возрастает роль Ивана Грозного. Царь выведен в фильме деспотом и садистом, для собственного развлечения убивающим подданных во время пира. Иван – порождение своего времени; он, как и все вокруг, не может осознать масштаб изобретения холопа Никиты и грозит хозяину крепостного: «Животом ответишь мне за холопа, заодно с ним, должно, дьяволу служишь»⁹.

Тем не менее, Шкловский стремился преодолеть однобокость образа. Важным вкладом Шкловского в сценарий оказалась экономическая база. В воспоминаниях о «Крыльях холопа» он не раз повторяет, что «исторический сценарий может быть построен, конечно, только на экономическом базисе».

Уже в следующей ленте «Господа Скотинины» Шкловский настаивает, что переход от натурального хозяйства к денежному должен стать ключевым фактором, определяющим отношения героев друг с другом¹⁰. В этом видны попытки всерьёз принять марксизм, усвоить его логику и терминологическую систему, что не в последнюю очередь связано с

⁷ Главным двигателем истории провозглашался торговый капитал, из характеристики которого в определённые периоды выводилась вся история России, а основой всех перемен служила «перемена в хозяйстве, перемена экономическая» (Покровский М.Н. Русская история в самом сжатом очерке. М., 1933. С. 7).

⁸ Правда. 1926. 23 ноября.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 42. Л. 22.

¹⁰ Советский экран. 1927. 22 января.

желанием Шкловского найти свое место в культуре, все сильнее сужавшей идеологические рамки.

Шкловский крайне внимателен к материальной среде и достоверности детали. С одной стороны, в этом можно усмотреть стремление к соответствию экранной действительности историческим реалиям. Съёмки «Крыльев холопа» проводились в селе Коломенском, где были построены настоящие избы. Бояр одевали в исторические костюмы, которые специально обнашивали¹¹. Даже бороды не были бутафорскими – актёры отращивали их самостоятельно. Такова была концепция постановщика Юрия Тарича, на уровне материальной среды и художественного решения стремившегося преодолеть штампы классической исторической постановки, противопоставив им «подлинный материальный быт эпохи»¹².

С другой стороны, для Шкловского было важно выразить исторический контекст через художественную деталь, осмысленную вещь. В исторических картинах, по мнению Шкловского, следует занимать руки актёров не просто какими-то вещами, а непременно значимыми в контексте эпохи¹³.

Шкловский сетовал, что современные ему советские сценаристы не умеют делать сценарии, которые развёртывались бы из производственных отношений, и поэтому обходятся старыми приёмами драматургии¹⁴.

Нельзя с уверенностью сказать, насколько подобный экономически детерминированный подход к сценарному мастерству был обусловлен собственными взглядами Шкловского на драматургию кинематографа или, как уже было сказано выше, желанием «идти в ногу» и соответствовать магистральной линии в восприятии истории. С его эсеровским прошлым и не менее сомнительным формалистским настоящим следовало, если не «быть, как все» (к Шкловскому это требование применимо очень слабо), то хотя бы

¹¹ Шкловский В.Б. Рождение советского кино // Шкловский В.Б. За сорок лет. С. 28.

¹² Советский экран. 1928. №30.

¹³ Советский экран. 1927. 22 января.

¹⁴ Шкловский В.Б. Из опыта ремонта // Шкловский В.Б. За сорок лет. С. 65.

смотреть в одном направлении со всеми. По крайней мере, убедительно это демонстрировать.

Вместе с тем, упорство, с которым Шкловский отстаивал свою позицию, было, как можно заметить, особенным на фоне прочих кинематографистов. В остальном хорошо рассчитывавший, где отступить от своих принципов, Шкловский чаще подвергался критике за свои взгляды, чем удостоивался похвалы. К тому же, сохранение указанной линии при создании сценария на протяжении всех 20-х и 30-х годов, независимо от внешних обстоятельств, говорит о принадлежности позиции лично Шкловскому.

Защита социологического метода и актуализация классики: «Капитанская дочка» (1928)

Историю переделки «Капитанской дочки» логично начинать с доклада, прочитанного Шкловским 6 марта 1927 на «Диспуте о формальном методе», в котором также участвовали Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Б. Томашевский и другие. Статья «В защиту социологического метода», написанная на основе доклада, была впервые напечатана в «Новом ЛЕФе» в том же году¹⁵. В ней Шкловский критикует подходы В. Переверзева и А. Воронского в изучении Гоголя и Пушкина.

Важными выводами, касающимися непосредственно «Капитанской дочки», можно считать следующие. Во-первых, якобы «внеклассовые» тексты, которые можно читать без поправки на исторический контекст, являются цитатными, заимствованными. Во-вторых, Пушкин в «Капитанской дочке» намеренно «извратил» историю, умолчал о реальных событиях и вынес их в примечания или вовсе в «Историю пугачёвского бунта». В-третьих, уже само сочетание литературного и фактографического материалов со временем превращается в обывательское «чтиво», теряющее прежнюю актуальность и контекстуальную остроту.

Так возникает идея пересказать прозу Пушкина языком кинематографа, найдя практическое применение теоретико-литературным концепциям. Формально сохраняя сюжетный каркас Пушкина, Шкловский кардинально меняет идейную подоплёку «Капитанской дочки». Сценарист перерабатывает весь образный ряд в зависимости от классовой принадлежности персонажей и их отношения к пугачёвскому восстанию.

Пётр Гринёв выведен трусливым недалёким недорослем, человеком без достоинств: «не злой и не добрый человек», «человек без большого самолюбия», «на старости будет, как все». Прочие персонажи также не

¹⁵ Шкловский В.Б. В защиту социологического метода // Новый ЛЕФ. 1927. №3. С. 20-25.

воспринимают его всерьез: Пугачёв «к Гринёву милостив, как к дурачку», Швабрин «молодого Гринёва презирает, как неуча и человека дурного тона», Савельич не по чину «покровительствует»¹⁶.

Савельич же, в противоположность своему хозяину, умен, надёжен и смел. После захвата крепости Пугачёвым он «изменяется в повадке, прямее держится» и переходит на сторону восставших, становясь писарем их предводителя.

Швабрин превращается в Шваневича. В нем значительно больше от Шванвича из «Истории пугачёвского бунта», нежели от Швабрина «Капитанской дочки». Шваневич образован, храбр, дерзок и благороден, это «предок кающихся дворян», который «мечтает о вольности»¹⁷, а на сторону Пугачёва переходит не из страха смерти, а по убеждениям. Именно Швабрин-Шваневич становится главным положительным героем обновлённой «Капитанской дочки».

В работе над сценарием Шкловский опирался главным образом на историческую литературу. В архивном «Списке книг, необходимых для разработки темы “Капитанская дочка”», более сорока наименований¹⁸. В нём особенно отмечено – «самое важное» – дело Швабрина-Шваневича с пушкинскими пометками на полях, «по каковому материалу и нужно, конечно, обрабатывать сценарий»¹⁹. Можно сказать, что «Капитанская дочка» Шкловского – не столько экранизация литературного произведения, сколько полемика кино с литературой на основе исторических материалов.

Шкловского в «Капитанской дочке» интересует бунт, его истоки и течение, тогда как любовная история сохраняется лишь затем, чтобы «столкнуть эти две линии», иначе «“Капитанская дочка” сама по себе, а пугачёвщина сама по себе»²⁰. Первый набросок сценария и вовсе назывался

¹⁶ Шкловский В.Б. Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 14, 15.

¹⁷ Шкловский В.Б. Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 14.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 45. Л. 120.

¹⁹ Там же. Л. 121.

²⁰ Шкловский В.Б. Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 8.

«В бурную годину»: уже в нём в целях положительной характеристики пугачёвского движения акцент делается на планах и стратегических решениях восставших. Встречаются комментарии о составе войска Пугачёва: «Некоторая часть обывателей крепости и толпы Пугачёвской перепилась и разграбила ряд домов. Яицкие казаки /основное ядро пугачевцев/ ведут себя сдержанно и дисциплинированно»²¹. Заканчивается этот первый вариант так же, как повесть Пушкина, счастливым воссоединением Маши Мироновой и Петра Гринёва — тоже вполне пушкинских. Таким образом, романтическая линия была подвергнута переделке после пересмотра линии восстания, когда стала ясна необходимость последовательной опоры на классовый подход.

Шкловский много времени посвятил исследованию подоплёки и социально-экономических причин восстания²²: отсюда появившиеся в сценарии эпизоды, характеризующие экономическое положение региона в описываемый период.

«Ковыльная степь. Маша идёт, раздвигая траву руками, смотрит.

Гарнизонные солдаты в треуголках пашут степь – на зябь, под озимь. (Впечатление огромной фактории)»²³.

Первый вариант сценария начинался с картины тяжёлой жизни крестьян при крепостном праве и сна Гринёва-отца, где он видит покушение на свое поместье могущественного соседа Орлова. Проснувшись, старик полон решимостью послать сына не в столицу, а в Оренбург – «край бесконечных возможностей колонизации, с целью добиться необходимой информации об этом крае»²⁴.

Действие классического сюжета постоянно прерывается сценами из Петербурга. Таким способом происходит смещение акцента с маленькой личной истории, «семейной хроники» Гринёвых на уровень исторического

²¹ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 45. Л. 111-115.

²² В данном аспекте можно найти параллели с публиковавшимся в то же время исследованием «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир», в котором Шкловский отошёл от анализа внутреннего содержания в сторону экономических реалий.

²³ Шкловский В.Б. Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 30.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 45. Л. 111-112.

полотна. Через монтаж разноплановых явлений, связывающихся в сознании зрителя, конструируется контекст восстания. В фильме Екатерина II больше озабочена своими адюльтерными делами, чем разворачивающимся в её стране бунтом. В характеристике, данной ей Шкловским, заметны иронические нотки: «любит мужчин и кофе», «в Германии была бы довольно «честной женой»», «к любовникам... относится очень внимательно, подчиняется им»²⁵.

По Шкловскому выходило, что императрица удовлетворяла просьбу Маши Мироновой не из доброты, а желая заполучить себе нового любовника. В сцене, идущей вслед за аудиенции Маши у императрицы, с Гринёва спадают кандалы, и его «одновременно бреют, чешут, моют»²⁶. Затем он приходит ночью в спальню Екатерины, чтобы его «проверила» пробир-дама Перекусихина, а утром уходит, так и не допущенный к телу царицы с вердиктом «Ничего особенного».

Шкловский объяснял эту вставку тем, что «Выпустить такую благодетельную даму, которая спасла Гринёва, потому что была очень добродетельна – исторически было нельзя»²⁷. Режиссёр Юрий Тарич рассказывал, что в изначальном варианте всё было гораздо откровеннее: «Спальня Екатерины, она лежит на кушетке, распустив волосы, а Гринев подползает к ней на коленях, она принимает его в свои объятия, и в них стреляет амур». Впрочем, даже аскетично поданный адюльтерный эпизод вызвал шквал критики уже на стадии предварительных просмотров. «Почему вдруг вся социальная сущность восстания выявилась в такую, с позволения сказать, похабщину», «вряд ли введение такого элемента желательно в фильме, берущемся осветить серьёзную историческую тему»²⁸, «у зрителя же остаётся в памяти: ...сластолюбивые похождения Екатерины»²⁹.

²⁵ Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 14.

²⁶ Там же. С. 64.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 103. Л. 28.

²⁸ Там же. Л. 3, 101-109.

²⁹ Известия. 1928. 25 сентября.

Нарочитая вульгаризация, с одной стороны, вступает в противоречие с заявленной фактурой большой истории и отходом от любовной линии. С другой стороны, она мотивируется дистанцией между материалом Пушкина и методом Шкловского. Он не впервые применяет здесь приём остранения – намеренного отхода от привычного значения, причем на уровне как объекта, так и метода. Бульварное разрешение конфликта, таким образом, делает классику понятной и провоцирует современность признать, что ее интересует именно «сниженная» трактовка.

Шкловский был не одинок. Так, в 1927 году состоялась премьера спектакля «Ревизор» в постановке Игоря Терентьева. Режиссёр не только намеренно уходил от натурализма в актерской игре, декорациях и костюмах, но и скандализировал и огрублял многие моменты в пьесе. В одной из сцен Хлестаков запирается с Марьей Антоновной в туалете – под одобрительные реплики Городничего («Вона, как дело-то пошло!»). Присутствовали также намёки на сексуальный контакт между Хлестаковым и Городничим³⁰. Даже если Шкловский не видел спектакль, он точно слышал отзывы о нём, да и в целом ввод эротики в классическое произведение как способ модернизации материала был в духе первого пореволюционного десятилетия³¹.

Говоря о работе Шкловского над сценарием, также нельзя не упомянуть внимание, которое он оказывал материальной среде. В списке книг, необходимых для разработки темы, Шкловский особенно выделял «Жизнь и приключения Андрея Болотова»: «Вещь капитальная, нужная для всех лент по истории Екатерины. Много бытовых подробностей»³².

Впрочем, верность бытовым деталям не спасла картину от сокрушительного провала. Режиссёр Юрий Тарич позже писал в автобиографии, что «был оглушён» критикой и «надолго закаялся ставить

³⁰ Дёполь Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева // Викулова В.П. (ред.) Н.В. Гоголь и театр. Третьи Гоголевские чтения. М., 2004. С. 230-240.

³¹ См.: Naiman E. Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton University Press, 1997.

³² РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 45. Л. 120.

исторические фильмы»³³. Свои разногласия с режиссёром Шкловский называл одной из причин неудачи постановки. Он писал, что, «к сожалению, сценарий был снят не так, как задуман»³⁴, жаловался на многочисленные переделки сценария: «...пора оставить это хоровое пение и пора снимать то, что пишут и с чем согласился Худ. Совет», «сценарий переделывается, потом вешают собак и таким образом отталкивают культурных людей от кино»³⁵.

Если Тарич быстро открестился от неудачной картины, то Виктор Шкловский в 1929 году ещё пытался оправдывать свою работу: «я думаю, что вина за сценарий лежит не на мне одном»³⁶. Он пытался донести до зрителей и читателей свой оригинальный замысел: «я свои сценарии издаю, издам и сценарий Капитанской дочки, потому что трудно смотреть чужой сценарий»³⁷. Однако спустя десять лет он уже однозначен в признании промахов экранизации и своего сценария, причем настолько, что предлагает переснять ленту в звуке, «точно следуя пушкинскому тексту и удаляя только явные нецензурные места»³⁸.

На волне пышного празднования пушкинского юбилея было небезопасно защищать радикальную переделку классика: в 1937 году в «Литературной газете» вышла статья, в которой Шкловский рассуждал об ошибках, сделанных им в инсценировке повести. В ту пору над Шкловским снова сгущались тучи, и жанр покаянной статьи, уже хорошо знакомый писателю, был одной из опробованных мер. Хотя если вчитаться в текст статьи, становится заметно, что, при формальном признании ошибок, структурные элементы сценарного замысла «Капитанской дочки» Шкловский считал обоснованными³⁹. Что лишний раз доказывает правоту

³³ Цит. по: Красинский А.В. Юрий Тарич. С. 74.

³⁴ Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 9.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 26, 62.

³⁶ Там же. С. 5.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп.1. Ед. хр. 103. Л. 25.

³⁸ Литературная газета. 1927. 21 января.

³⁹ Шкловский В.Б. Сценарий «Капитанская дочка» // Искусство кино. 1937. №2. С. 47.

тех, кто не абсолютизирует внешний прессинг в истории кризиса формализма⁴⁰.

В 1945 году Шкловский всё ещё активен в применении покаянной риторики к своим кинематографическим опытам с пушкинским текстом. «Что я сделал с «Капитанской дочкой» Пушкина – по ночам снится!»⁴¹. Однако помня о характерной для Шкловского «раздвоенности» мнений, публично высказываемого и личного, можно предположить, что эта самокритика оставалась в основном ритуальной. Владимир Огнев вспоминал, как в конце 50-х годов рассказал Шкловскому о замысле поставить «Хаджи-Мурата», на что тот вдохновился и показал свою сценарную заявку на экранизацию повести Толстого. Огнев пишет, что либретто Шкловского «к повести Толстого... не имело никакого отношения. Как поставить головоломные парадоксы в кино, в современной эстетике, было непонятно»⁴².

⁴⁰ Sheldon R., Reply to Victor Erlich // *Slavic Review*. 1976. Vol. 35. №1. P. 119-121.

⁴¹ Цит. по: Левин Е.В. Экранизация: историзм, мифография, мифология // Богомолов Ю.А. (ред.) *Экранное искусство и литература. Звуковое кино*. М., 1994. С. 90.

⁴² Огнев В. Амнистия таланту // *Знамя*. 2000. №8. С. 164.

Историческая личность в контексте литературных произведений: «Мёртвый дом» (1932)

В 1930-е Виктор Шкловский вошел с багажом сомнительных достижений. В ходе обсуждения сценария «Капитанской дочери» то и дело говорилось, что «Шкловский талантлив, но он не наш, он идёт против нас», «мы запрещаем Совкино давать чуждым элементам сценарии, а этим чуждым элементом является Шкловский». Даже немногочисленные нейтральные реплики («не место сейчас разбираться в политическом кредо Шкловского»⁴³) на самом деле, были направлены не на защиту сценариста и его «благонадёжности», а переводили дискуссию в более практическое измерение. В издательском предисловии к публикации его сценария критикуется неглубокое следование марксистским методам и увлечение собственными придумками и трюками: «Такой подход к пониманию социально-политических условий вытекает из принадлежности автора сценария Шкловского в школе формализма»⁴⁴.

В 1930 году Шкловский задумал фильм о жизни Фёдора Достоевского в духе уничижительной критики писателя. Подобное отношение к Достоевскому было тогда характерно: инициированная РАППом кампания ретроспективной травли писателя имела своей целью представить его как «реакционного» и «самодержавного» по своей сути, не соответствующего идеалам молодого советского государства⁴⁵.

Осенью того же года Шкловский относит сценарий на кинофабрику и одновременно посылает в издательство «Художественная литература»⁴⁶. Сценарий был поручен Василию Фёдорову, ученику Мейерхольда, для которого «Мёртвый дом» был первым опытом в кинорежиссуре. По мнению Шкловского, сценарий отдали «режиссёру Фёдорову при моём протесте

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2647. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 3, 5, 6, 7, 8.

⁴⁴ Капитанская дочка. Комментированный сценарий. С. 4.

⁴⁵ Lary N.M., *Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism*, Ithaca and London, 1986. P. 23.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 613. Оп.1. Ед. хр. 8293. Л. 1.

именно для того, чтобы меня нейтрализовать»⁴⁷. В процессе подготовки к съёмкам сценарий много раз переделывали, а Фёдоров включил в фильм собственные, не задуманные Шкловским сцены.

Действие оригинального сценария Шкловского происходило в 1849 году и захватывало переломные события из жизни Достоевского: арест за посещение кружка петрашевцев, имитация казни и ссылка на каторгу. Финальная часть сценария описывает Достоевского в 1881 году, уже придерживающегося реакционных взглядов, но не готового доносить об известных ему планах террористов по убийству Александра II.

Данный сценарий интересен по нескольким причинам. Для начала – экспериментами со звуком: уже на стадии сценария Шкловский стремился ввести больше смысловых акцентов на звуковом оформлении. Рецензент первой версии сценария, И.Ф. Попов: «Здесь звук входит органически в содержание вещи». Первая часть сценария почти не содержит диалогов, лишь редкие фразы на фоне бессловесной поэтической зарисовки о николаевском Петербурге.

История Достоевского взята Шкловским, как небольшая часть всей истории страны. Как замечал И.Ф. Попов, «Петрашевцы, Достоевский, каторга («Мёртвый дом») взяты сценарием только как стержневая иллюстрация к большому полотну». Решая вопрос о характеристике Достоевского, Шкловский в то же время предпочитает описывать николаевскую Россию, которая и есть тот самый «мертвый дом» или даже «тюрьма народов».

Появляется в сценарии и Николай I, продолжая традицию Шкловского вводить крупных исторических персонажей в сценарий исторического фильма. Именно он решает судьбу петрашевцев, а также подписывает указы о выселении чеченцев и киргизов с их исконных земель.

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1.Ед. хр. 148. Л. 5.

Петербург является одновременно действующим лицом и символом «тюрьмы народов».

Апелляция к историческим источникам и опора на собственные литературные изыскания всё так же являются основным материалом для Шкловского: при этом комментарии не даны в конце сценария, а вмонтированы в тело текста. Монтаж становится буквальным: отрывки из исторических сочинений или мемуаров, напечатанные на бумаге, вклеивались прямо посередине сценария, разрывая диалоги и описания планов документальной вставкой.

Такого рода синтетическими текстами Шкловский, возможно, апеллирует к коллегам по формальной школе: известно, что Соломон Рейсер и Марк Аронсон, будучи участниками семинара по литературному быту у Бориса Эйхенбаума в Государственном институте истории искусств, выпускали книги, составленных из документов точно таким же образом⁴⁸.

В оригинальной идее Шкловского наравне с Достоевским в фильме должен был действовать и Сироткин, один из героев «Записок из мёртвого дома». В раннем варианте сценария фигурируют и другие персонажи Достоевского. Например: «...За спиною строя бежит весёлый, румяный, сытый поручик. Он хорошо описан у Достоевского в «Мёртвом доме». Фамилия его Жеребятников». Здесь даётся также ссылка – «Зап. Из МД, 1926, т.3, с.464-7». Или в той же сцене: «Жмурится рекрут», и приписка от руки – «Сироткин». В финале же линии автора и его персонажа, ранее развивавшиеся независимо, пересекаются: «Молодой арестант (Сироткин) подошёл к человеку, положил к нему руку на плечо. Человек поднял голову. Это Достоевский»⁴⁹.

В фильме Фёдорова линия Сироткина практически опущена. Шкловский был недоволен искажением замысла, хотя сам в пору раннего ОПОЯЗа

⁴⁸ Подробнее о жанре «исторического монтажа» см.: Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015. С. 237-250.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 8293. Л. 10, 11, 25, 31.

ратовал за разделение литературы и биографии. Автор, помещенный внутрь собственного произведения, маркирует кризис формалистской теории и отход от «научности» в пользу «беллетристики» (ср. случай Юрия Тынянова, который первым отошел от формализма, заговорив «о необходимости социологии литературы»⁵⁰ на основе изучения внелитературных рядов).

В эпилоге оригинального сценария Шкловского пожилой Достоевский, которого студенты называют «ретрогат», терзается предательством идеалов юности и, случайно услышав о готовящемся покушении на Александра II, решает не доносить на террористов. Переживания в результате и сводят его в могилу. Подобная трактовка последних дней Достоевского сделана Шкловским «на материале «Дневника Суворина» (М., 1923, с. 15-16) и на заметке из книги «Записки семидесятника» Фроленко (Москва, 1927, с. 58)»⁵¹.

Через полтора года после выхода фильма «Мёртвый дом» Виктор Шкловский опубликовал в журнале «Красная новь» очерк «Сомнения Фёдора Достоевского», в котором использовал выброшенный в результате переделок сюжет о доносе Достоевского – и о связи этого события с его смертью. Можно предположить, что главным мотивом для публикации очерка⁵² было желание донести свою мысль в первоизданном виде: присутствуют прямые текстуальные совпадения между первой версией сценария и журнальной публикацией.

Для любителей биографического подхода к изучению творчества сценарий «Мёртвого дома» будет интересен в ракурсе сопоставления биографии Шкловского и выведенного им в сценарии Достоевского: не так уж трудно провести параллель между отказавшимся от идеалов юности Достоевским и запутавшимся в публичном конформизме Шкловским.

⁵⁰ Тынянов Ю. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 92.

⁵¹ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 148. Л. 38, 41.

⁵² Шкловский В.Б. Сомнения Фёдора Достоевского // Красная новь. 1933. Декабрь. С. 138-152.

Вклад Виктора Шкловского в героико-патриотический историзм конца 1930-х гг.: «Минин и Пожарский» (1939)

К середине 1930-х годов в культурном пространстве Советского государства назревали перемены. Формировался пантеон идеологически близких советскому строю исторических личностей, обозначающих преемственность современного государства к его историческим предшественникам. Вехой, четко определившей стандартный образ прошлого, можно считать разгром оперы «Богатыри» по либретто Демьяна Бедного. Оглушительная критика, вызванная спектаклем, ясно показала всем заинтересованным лицам, как нужно изображать прошлое⁵³.

Замысел повести «Русские в начале XVII века» пришёл к Шкловскому в середине 1937 г. Он начал писать книгу по собственному почину: «эта работа была написана мной в результате чтения исторических книг... работа дала мне первоначальное знакомство с характерами героев этой эпохи – с Мининым и Пожарским»⁵⁴. Шкловский стремился быть актуальным, изображая Речь Посполитую опасным и коварным соперником России, а Лжедмитрия — марионеткой в руках римского престола⁵⁵. Очерк был замечен, и Шкловскому предложили написать сценарий по мотивам истории изгнания польских интервентов в начале XVII в. На фоне обострения отношений с Польшей и сближения с Германией в 1938 году остается только удивляться чутью Шкловского, обратившего внимание на историю Смутного времени.

На помощь сценаристу были откомандированы зарекомендовавшие себя Всеволод Пудовкин и Михаил Доллер, снятые ради исторического фильма со съёмок «Анны Карениной». Шкловский и Пудовкин не питали друг к другу

⁵³ Подробнее об истории постановки и последующей травле Демьяна Бедного см.: Dubrovsky A.M., *Chronicle of a Poet's Downfall: Dem'ian Bednyi, Russian History, and The Epic Heroes* // Platt K.M.F., Brandenberger D. (eds). *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison, 2005. P. 77-99.

⁵⁴ Шкловский В. Характер в сценарии исторического фильма // Вопросы киносценаристки. Вып.1. М., 1954. С. 207-208.

⁵⁵ Шкловский В. Б. Русские в начале XVII века // Знамя. 1938. № 1.

симпатии. Шкловский не раз критически высказывался о картинах Всеволода Пудовкина: «...возьмите «Конец Санкт-Петербурга» – напоминает бедняка-крестьянина, который медленно доходит до большевика»⁵⁶, «моё убеждение, что сценарий «Потомка Чингис-хана» во многом интереснее той картины, которую мы видели»⁵⁷, а также, в некоторой степени, о нём самом, например, в письме Эйзенштейну: «Ржешевский талантливый человек. На Пудовкина он действовал, как кокаин, т.е. давал ему мнимый подъём сил»⁵⁸.

В работе над сценарием проявились характерные особенности почерка Шкловского-сценариста: он, например, ввёл экономическое объяснение промедления похода Минина с ополчением на Москву. «...Когда Минин вёл войска в Москву, никто не знал, почему он сидит в Нижнем, и все его подгоняли. ...Я сверяю число, и оказывается по новому стилю – 7 ноября 1612 года. Говорят, что с выступлением ждали, пока крестьяне уберут хлеб»⁵⁹. Позднее догадка сценариста подтвердилась учёными.

Шкловскому было важно для характеристики главных героев их социальное положение. Про Минина он прочёл, что «по словам летописи, его торговые обороты были незначительные»⁶⁰, а при создании образа Пожарского делал выписки из летописей, исследований, сборников статей и разрядов для выяснения состояния земельных владений князя. Также он искал сведения об отношениях князя с крестьянами и записывал, что «они не могли быть сложными»⁶¹. Шкловский разделил всех героев на положительных и отрицательных в зависимости от их социально-экономического статуса и классового происхождения.

В работе над «Мининым и Пожарским» Шкловский обратил особое внимание на язык. В предыдущих сценариях работа ограничивалась стилизацией языка эпохи. Работая над новым фильмом, Шкловский делал

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 225. Л. 6.

⁵⁷ Шкловский В.Б. Берегитесь музыки // Шкловский В.Б. За сорок лет. С. 117.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 302. Л. 1.

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 224. Л. 4об-5.

⁶⁰ Там же. Л.6.

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 387. Л. 1-10.

выписки из букваря Кариона Истомина 1694 г., дабы воспроизвести речь людей XVII в.⁶². Впрочем, уже в процессе работы над сценарием, скорее всего, по предложению постановщиков Шкловский отказался от архаизмов. «Шкловский правильно поступил, избежав соблазна заставить героев своего произведения разговаривать языком XVII века»⁶³. Одновременно исчезли языковые характеристики личностей персонажей: и простые крестьяне, и князья, и польские интервенты говорят одним и тем же языком, на что указывал консультант фильма историк Пичета на стадии обсуждения либретто картины⁶⁴.

Отдельный интерес представляют для Шкловского воинские заговоры: «И велит схватить у луков тетивы, а будет мое чело крепче камня, твёрже булату, ...и колпак крепче ...кольчуги». Кроме того, в качестве источника писатель использовал сборник «Исторические песни русского народа 16-17 вв.» Изд-во. В.Ф. Миллер – Петроград 1915⁶⁵, которые были ему хорошо знакомы еще в период ОПОЯЗа. В речь персонажей введены народные пословицы и поговорки: «Бедненький-то ох, а за бедненьким-то бог», «плетью обуха не перешибёшь», «не подавивши пчел, меду не есть», «борода, что ворота, а ума – с калитку», «даром и чирей не вскочит», Минин: «Летел лях на Русь, как гусь, а улетел тоже не лебедем». Финальные слова сценария: «Русский человек ни с калачом, ни с мечом не шутит, а волка бьют и на чужом поле. Здесь мы волку хвост обрубим, а там, глядишь, и шкуру снимем. Волка бьют и в чужом поле!»⁶⁶.

В работе Шкловского над «Мининым и Пожарским» обнаруживается тщательное описание боевых действий на бумаге и проработка на экране. В тот же период Шкловский пишет статью «О русском оружии», а также две рецензии на сценарий фильма «Александр Невский»⁶⁷, в которых большое

⁶² РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 387. Л. 11-12.

⁶³ Ханов А. Образ народного героя // Вейсман Е. (ред.) Советский исторический фильм. М., 1939. С. 59.

⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 935. Л. 12.

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 387. Л. 13-16.

⁶⁶ Шкловский В.Б. Минин и Пожарский: киносценарий. С. 24, 35, 56, 109, 110, 181, 182.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп.1. Д. 460. Л. 14-17.

внимание уделено именно детальной реконструкции Ледового побоища. Его выступление на обсуждении фильма 9 февраля 1938 г. посвящено уточнению сцен боя и желанию «решить картину сражения»⁶⁸.

Движение навстречу зрителю обеспечило успех картины. Один из отзывов на фильм отдельно отмечает, что «сценарий хорош... тем, что даже плохо знающий историю зритель поймёт, что привело панов на русскую землю и почему народ... объединился против захватчиков»⁶⁹. Поляки показаны как абсолютное зло, сеющие разруху и смерть на своём пути. В оригинальном сценарии Шкловского начальник польского отряда пан Тышкевич рассуждал о том, как богата русская земля («мех – чистое золото, а в русских лесах соболей больше, чем зайцев в Польше или в Германии»⁷⁰). Он раскрывает план захвата и управления будущими польскими территориями, настойчиво отмечая экономическую выгоду оккупации российских земель и возможности личного обогащения.

«Минин и Пожарский» легко прочитывается как параллель между Смутой и СССР второй половины 1930-х годов. Внешний враг, сжимающий кольцо, внутренний враг, «продавший страну», единый в свободной воле народ, идущий на них войной, наконец, образы собирателя Кузьмы Минина и военачальника Дмитрия Пожарского представляют собой перифраз мифа о революции и гражданской войне, перезагруженного уже на рубеже 1920-30-х годов и принявшего изоляционистскую доминанту к началу Второй Мировой войны. Приведём характерный отрывок сценария, где соблазнённый польскими деньгами Степан Хорошев, подручный Дмитрия Пожарского, совершает на него покушение, а беглый крепостной Роман его предотвращает. Вскоре происходит встреча Пожарского с Мининым.

«А ты что, - раздражённо спросил Минин, - говорят, простил да отпустил?»

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп.1. Д. 462. Л. 19.

⁶⁹ Уткин А.Ф. Художник в историческом фильме // Вейсман Е. (ред.) Советский исторический фильм. М., 1939. С. 69.

⁷⁰ Шкловский В.Б. Минин и Пожарский: киносценарий. С. 7.

... Ты, Дмитрий Михайлович, разуместь должен.

Тебя всей землёй выбирали, стало быть, не тебе и прощать такие дела. Нешто Хорошев на тебя нож поднял? Он на государство нож поднял...». ⁷¹ Позднее Роман задерживает Хорошева по пути его следования к полякам и безжалостно расправляется с ним.

В конечном итоге, картина была хорошо принята публикой, пусть ее успех и был скромнее, чем у «Александра Невского». Рецензенты отмечали: «В действительности исторические события... развивались не так прямолинейно ...и, пожалуй, не так просто, как это показано»⁷². Сказалась и недостаточная проработанность образов главных героев: «Образы Минина и Пожарского правильно задуманы, как героические образы, но недостаточно индивидуализированы, они похожи друг на друга, чего на самом деле не было»⁷³. Шкловский предвидел эти упреки и видел недостатки собственного сценария: он писал Пудовкину и Доллеру, что «надо представить себе ещё раз их живыми, отдельными, не похожими друг на друга, дополняющими друг друга»⁷⁴. По совету Пудовкина он по отдельности расписал биографии Минина и Пожарского⁷⁵, уснащая их бытовыми деталями.

Тем не менее, реконструкция «вещей» в их исторической значимости на основании исторических источников в новых условиях была второстепенна по отношению к патриотически ориентированным, максимально доходчивым историческим конструкциям. Хотя Виктору Шкловскому и не удалось наполнить персонажей жизнью, его работа над сценарием — образцовый материал для изучения исторической концепции 1930-х гг. Ее адекватная дешифровка и даже отчасти предвидение помогли Шкловскому превратиться из разоблаченного эсера и неблагонадёжного, неубедительно раскаявшегося формалиста в официально признанного писателя.

⁷¹ Там же. С. 151-152.

⁷² Известия. 1939. 4 ноября.

⁷³ Смена. 1939. 11 ноября.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 4.

⁷⁵ Караганов А. Всеволод Пудовкин. С. 190.

Заключение

Четыре исторические картины по сценариям Виктора Шкловского позволяют проследить его путь от радикальной деконструкции классических текстов к «мейнстриму» советской агиографии — воспеванию героев прошлого с их обязательной параллелью к героическому настоящему. И если выбор темы, её звучание и пафос менялись во многом под давлением внешних обстоятельств (возможность различных трактовок исторических персонажей на протяжении 1930-х гг. неуклонно сокращалась), то средства разработки образной системы, идейно-художественного наполнения, создание историчности нарратива и определение мотиваций героев варьировали незначительно.

Отметим несколько сквозных для Шкловского особенностей.

1) Внимание к экономической подоплёке исторических событий.

Исторический контекст и мотивация персонажей часто осуществляется через торговые отношения.

2) Значимый исторический персонаж, коррелирующий с масштабом события. Это Иван Грозный в «Крыльях холопа», Екатерина II в «Капитанской дочке», Николай I в «Мёртвом доме». История возможна и на примере маленьких людей (Никита, Гринёв, Достоевский), но лишь в их пересечении с персонажами «большой» истории.

3) Упрощение драматургических конфликтов и заострение «общедоступных» эпизодов. Лишь в случае с «Капитанской дочкой» этот приём работает на остранение материала, то в других текстах он служит усилению развлекательности и доступности.

4) Сценарная работа как поле практического применения литературоведческих концепций и попыток исторического анализа, начиная с таких книг, как «Чулков и Левшин» (1931) и т. д.

5) Внимание к материальному миру прошлого и вещественной среде.

6) Аутентичный язык прошлого с опорой на вспомогательные источники.

7) Верность фабульной основе оригинала. Для этой цели на многих экземплярах сценариев, даже для внешних рецензий, оставлены пометки и сноски на источники и исследования. Кроме того, здесь стирается граница между историческим событием и его литературной трактовкой, равно служившими исходным материалом для сценария.