

Оксана Булгакова

Маяковский/Кино:

ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ

Oksana Bulgakowa

Mayakovsky/Cinema: Texts and Contexts

Оксана Булгакова

профессор-эмеритус Университета Иоганна Гутенберга, Майнц; приглашенный профессор Шанхайского университета; PhD
bulgakowa@gmail.com

Oksana Bulgakowa

Professor emer., Johannes Gutenberg University Mainz; Visiting Professor, School of Design, Technical University of Shanghai; PhD
bulgakowa@gmail.com

Ключевые слова: оживающая статуя и кино-изображения, метаморфозы вещей на экране, композиции *mise-en-abime*, мультимедийные эксперименты, проницаемость экрана

Keywords: animated statue and film image, metamorphoses of things, compositions *mise-en-abime*, multimedia experiments, screen permeability

УДК: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_117

UDC: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_117

Статья, посвященная карьере Маяковского-сценариста, анализирует скрытые и явные мотивы немого кино в двух сценариях поэта: «Закоченная фильмой» (1918) (и ее более поздняя переработка «Сердце кино» 1926 года) и «Как поживаете?» (1926). Среди контекстов этих сценариев Маяковского — зарубежные, российские и советские кинофильмы, которые поэт непременно видел или мог видеть, а также работы «кинодружины» ЛЕФА — Льва Кулешова и Дзиги Вертова.

An article dedicated to the career of Mayakovsky as a screenwriter analyzes the hidden and explicit motives of silent cinema in two scenarios by the poet «Chained by the Film / Heart of Cinema» (1918/1926) and «How are you?» (1918/1926). These contexts include foreign, Russian, and Soviet films, which the poet saw or could have seen, as well as the films of LEF's «film friends», Lev Kuleshov and Dziga Vertov.

Литераторы — в кино!

В 1926 году идет бурная дискуссия, как поднять уровень фильмов, и для этого киностудии решают привлечь литераторов (в крайнем случае, литературоведов), при помощи которых надеются улучшить качество сценариев. Дискуссия началась раньше, но конец 1925 — начало 1926 годов отмечен своего рода пиком. 17 ноября 1925 года заметка «Литература — в кино!» в ленинградском приложении к газете «Кино» призвала к созданию «крепкой литературной группы, тесно связанной с кинопроизводством», что стало началом этой кампании. В 1926 году издательство «Кинопечать» начало издавать серию с текстами сценариев и брошюрами о том, как их писать. Критики и функционеры говорили о сценарном голоде и сценарном кризисе¹. Студии были заинтересованы в писателях, а писатели проявили любопытство и прагматизм и отправились в кино зарабатывать деньги. «Несколько лет назад все писали стихи. Теперь все пишут сценарии», — ехидно заметил Вадим Шершеневич в филь-

1 См.: Леонидов Б. О сценарном голоде // Жизнь искусства. 1924. № 34. С. 3

етоне «Сценарий»². Юрий Тынянов не назвал свою заметку «О сценарии», напечатанную в газете «Кино» в марте 1926 года, фельетоном, но она была не менее язвительной³.

В 1926–1927 годах Тынянов пишет два сценария ФЭКСов, то есть для Григория Козинцева и Леонида Трауберга («Шинель» и «СВД» вместе с Юлианом Оксманом), а Борис Эйхенбаум сочиняет титры для экранизации повести Николая Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», чье название в кино было сокращено до имени героини: «Катерина Измайлова» (1927). 1926–1927 годы отмечены необычайной активностью лефовцев в кино. Виктор Шкловский начинает работать на Третьей фабрике Госкино. Он комментирует это событие без энтузиазма: «Живу тускло, как в презервативе <...> Служу на третьей Госкино-фабрике и переделываю ленты. Вся голова завалена обрывками лент. Как корзина в монтажной. Случайная жизнь. Испорченная, может быть. Нет сил сопротивляться»⁴. Шкловский становится очень плодовитым сценаристом, за свою жизнь он написал 74 сценария и либретто, из которых было поставлено 35. В 1926 году выходят сразу три его фильма: «По закону», «Ухабы» и «Крылья холопа», а в 1927 году — «Капитанская дочка» и «Третья Мещанская», которая становится кассовым хитом и выдвигает режиссера Абрама Роома на первое место по опросу газеты «Кино». Сергей Эйзенштейн там стоит на пятом и позднее снисходительно отзываясь о «Третьей Мещанской»: это «нечто вроде дидактической пьесы, в которой обсуждаются самые различные моральные вопросы»⁵. При этом в лефовском кругу все понимают, что в фильме речь идет о семье Бриков-Маяковского. Сергей Третьяков после возвращения из Китая работает с Эйзенштейном над китайским проектом «Джунго», в 1926 году задумывает китайскую трилогию («Желтая опасность», «Голубой экспресс», «Рычи, Китай!»). В том же году Третьяков вместе с Кулешовым и Шкловским едут в Грузию читать лекции для киномолодняка «Госкинопром-Грузии». В 1927 году Третьяков снова отправляется туда уже в качестве литконсультанта на четыре месяца и пишет сценарии «Слепая», «Последний деканоз», «Водоворот» (с главным действующим лицом — рекой) и «Герои нашего времени» (о борьбе других сельскохозяйственных культур с кукурузой). Работая на грузинской кинофабрике, он дает начало трем абсолютно разным направлениям: романтической драме («Элисо» Николая Шенгелая, 1928), сатире («Хабарда» Михаила Чиаурели, 1931) и экспрессивному киноэссе «Соль Сванетии» (1929). Для последнего проекта Виктор Шкловский перерабатывает материал, снятый Михаилом Калатозовым для игрового фильма по сценарию «Слепой», в документальный этнографический фильм.

Николай Асеев после «Мистера Веста» (1924), сильно переделанного группой Льва Кулешова, делает фильм по сюжетам своих стихов («Федькина правда», 1925). Александр Курс, близкий ЛЕФу, пишет два сценария для Кулешова и Александры Хохловой — «Ваша знакомая» (1927) и «Великий утешитель» (1933). Осип Брик начинает работать на студии «Межрабпом-Русь», становится одним из руководителей литчасти студии и пишет активно для кино и

2 Шершеневич В. Сценарий // Кино. 1926. 21 дек.

3 Тынянов Ю. О сценарии // Кино. 1926. 2 марта.

4 Шкловский В.Б. Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 93.

5 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 556.

о кино⁶. Он превращает пересказанную ему Иваном Новокшеновым газетную заметку в «Потомка Чингисхана» для Всеволода Пудовкина (1928), а Кулешов ставит его цирковую комедию «Два-Бульди-Два» (1929)⁷. Брик пишет в конце 1920-х для Кулешова и Хохловой «Клеопатру», для Бориса Барнета «Премьеру», для Сергея Юткевича «Приключения Эльвиста» (1928)⁸. Лиля Брик тоже пишет 11 сценариев, так мною и не разысканных в фондах РГАЛИ. В 1926 года Маяковский заключает договоры на несколько киносценариев, из которых, правда, ставятся лишь два.

Складывается круг кинодрузей ЛЕФа, к которому принадлежат, помимо Дзиги Вертова и Эйзенштейна, названных в составе редколлегии журнала, Кулешов, Калатозов, Эсфирь Шуб, Виталий Жемчужный, Леонид Оболенский, Николай Шенгелая. Вообще дружеские круги для левовцев чрезвычайно важны. Кулешов своими фильмами, казалось бы, далекий от киноплатформы ЛЕФа, тем не менее принадлежит к левовской дружине. Он ставит фильмы по сценариям левовцев Асеева и Шкловского и после трудностей с картиной «По закону», не принятой критикой, и развала «коллектива Кулешова» (почти все его ученики ушли работать на «Межрабпом») поддерживается Маяковским и Бриком. Именно его называет Маяковский как возможного режиссера для своих картин. Брик заботится об устройстве Кулешова на «Межрабпом» и так же, как Третьяков и Шкловский, отдает ему свои сценарии⁹.

Жемчужный, публикующий в «Новом ЛЕФе» статьи о ритуалах, помогает Лиле Брик реализовать ее давнюю мечту работать в кино. Он становится со-автором и сорежиссером «Стеклянного глаза» (1929), в котором Лиля Брик следует замыслу, напоминающему сценарий Маяковского «Сердце кино» (1926), сталкивая хронику, «настоящую жизнь» и киноштампы. Любопытно, что левовец Эйзенштейн *не* ставит сценарии левовцев и резко отзывается о киноработе Шкловского и сценариях Маяковского: «Зря канонизируют сценарии. Не в сценариях убогих. А в методе мышления он кинематографичен»¹⁰.

Вторжение левовцев в кино не приводит, однако, к результатам, которые они в программных статьях описывают как свою киноплатформу¹¹. Маяковский кричит «Караул!» по поводу положения в кино, отношения студий к его сценариям, засилью чиновников и бухгалтеров, которые подавляют эксперимент и производят коммерческую макулатуру¹².

Кино, по мнению Третьякова, — особое место, где живой материал заочлачивают в штамповые гроба рассказов и романсов. Мещанство бежит в «го-

6 См.: Брик О.М. Кинопублицистика 1920-х годов / Публ. и предисл. А.В. Валюженича, коммент. А.В. Валюженича при участии В.В. Забродина // Киноведческие записки. 2004. № 69. С. 274–332.

7 Брик пишет и документальные сценарии «Опиум» (1929, режиссер В. Жемчужный), «Владимир Маяковский» (1940, режиссер С. Бубрик).

8 См.: Брик и кино. Материалы к теме / Публ. Р. Янгирова // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 83–110.

9 По сценариям Брика Кулешов работает и позже: «Дохунда» (1933, съемки остановлены), «Сибирияки» (1940), «Случай в вулкане» (1941).

10 С.М. Эйзенштейн о Маяковском // Маяковский и советская литература: Статьи. Публикации. Материалы и сообщения / Отв. ред. З.С. Паперный. М.: Наука, 1964. С. 284.

11 См.: Булгакова О.Л. Новый ЛЕФ и кинозритель // Russian Literature. Special issue: Sergei Tret'akov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by T. Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.

12 Маяковский В.В. Караул! // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 23–25.

сопиум» за своим куском грезы и получает там право на легальное дезертирство из реальности¹³. Русская интеллигенция, считает Брик, вообще была долгие годы оторвана от реальной жизни, она довела до виртуозности умение переживать вымышленные факты и научилась к фактам относиться как к вымыслу: ходила на процессы, забывая, что это не театр, и устраивала суды над героями романов¹⁴. Гипертрофия искусства интеллигенции и наркотизированное дезертирство мещан из реальности должны были быть преодолены новым искусством, для которого необходим новый зритель. «Нужно совершенно откровенно говорить, что в кинофильме мы не собираемся возбуждать ни радость, ни печаль, что мы хотим только показать нужные факты и события»¹⁵. Подобный кинематографический «пуризм» вызван установкой на воспитание активного — вопреки русской традиции — отношения к действительности. Современное же кино было вреднейшим культурным фактом, приравненным к водке, опиуму, папиросам.

Причину, почему оно такое, лефовские теоретики ищут не только в коммерческих установках, но и в эстетической плоскости. Сюжетное построение насилует материал. Поэтому необходимо выбросить негодные сюжетные схемы, накопить запас фактов и найти новый способ их связи. Шкловский, остривший по поводу сюжетной кинематографии, существующей уже как «мумия», и замечавший тут же, что они, «к сожалению, очень долговечны», приводит убийственную цитату Эйзенштейна: «Если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то он должен изобрести семью, в которой было бы семь братьев»¹⁶.

Маяковский и Брик, «иронически схематизирующий мир в опьянении крепким вином здравого смысла»¹⁷, публикуют программную статью «Наша словесная работа», в которой зло пародируют литературные сюжетные узоры и соответствующий им стиль¹⁸. Но знаток этих узоров Брик обращается с ними в кино по-другому. Его сценарии не выделяются из традиционной фабульной коммерческой продукции других киностудий. «Потомок Чингисхана» пользуется канонической фабулой поиска пропавшего наследника, а «Два-Бульди-два» строится на конфликте отца и сына; оба сюжета Брик профессионально ступает для кино без всякой иронии. Два пособия о том, «Как писать сценарии», — Шкловского и Брика — классические учебники практического кино, написанные по следам знаменитого трактата Маяковского «Как делать стихи»¹⁹: как надо уметь видеть кинематографически и как грамотно строить кинолибретто. При этом и Брик, и Третьяков, и Шкловский думают и пишут о новой визуальной прозе, к которой может привести писание сценариев, фиксирование этой визуальности. Однако часто сценарии записываются покадрово, в форме «железного» (номерного) сценария (по типу — вошел, сел, выстрелил), над которым издевается Эйзенштейн, заверяя, что подобный текст

13 Третьяков С. Бьем тревогу // Там же. С. 4.

14 Брик О.М. Противокиноядие // Там же. С. 34.

15 Брик О.М. Ближе к факту 1927 // Там же. С. 28.

16 Шкловский В.Б. За 60 лет: Работы о кино / Сост. Е. Левин. М.: Искусство, 1985. С. 110.

17 Левидов М. Лефу предостережение (Дружеский голос). // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 232.

18 См.: Брик О.М., Маяковский В.В. Наша словесная работа // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 41.

19 См.: Шкловский В.Б. Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов. М., Госиздат, 1931; Брик О.М. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М.: Госиздат, 1936. С. 41–53.

«вносит в кинематографию столько же оживления, что и «номера на пятках утопленников в обстановку морга»²⁰. Пугающий образ «железного сценария» родился не только из механического стремления производственно фиксировать действия, но, в некоторой степени, он дублирует попытки Мейерхольда и Эйзенштейна записать партитуру спектакля, учитывая визуальный характер нового театра и ритмические и темповые особенности постановки²¹. Шкловский говорит о сценарии как о чертеже, а Кулешов сравнивает его с нотами²².

В контексте кинодеятельности братьев-лефовцев Маяковский, следовавший, кстати, в своей кинопрозе практике номерного сценария, пожалуй, самый неудачливый кинодраматург. Из 16 либретто, сценариев и незавершенных заявок, написанных им, поставлено 8 фильмов, причем половина — в марте-июне 1918 года (то есть задолго до ЛЕФа). Две агитки пропали. Поставленные фильмы, сегодня тоже утраченные, современные критики считают неудачами. Сценарии, которым автор придает особое значение («Сердце кино», переработка в 1926 году картины «Закованная фильмой» 1918 года, и «Как поживаете?», 1926), поставлены не были.

Но неудавшийся роман с кино начался для Маяковского гораздо раньше. В 1913 году в «Киножурнале» появились сразу три его статьи о кино. Именно в это время крупные европейские газеты (*La Rivista Fono-Cinematografica*, 1907; *Erste Internationale Film-Zeitung*, 1912; *Frankfurter Zeitung*, 1912; «Вестник кинематографии», 1913) делали опросы известных писателей, политиков, театральных режиссеров, критиков на тему, «искусство ли кино», и все из них — за исключением футуристов — отвечали отрицательно. В статье 1913 года «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» Маяковский замечал, что кино особым видом искусства стать не может, это лишь станок для механического репродуцирования (т. 1, с. 281–285). Любопытно, что в 1920 году, когда эти опросы были повторены европейскими газетами, ответы изменились. Таким измененным ответом можно считать и заметку Маяковского «Кино и кино» (1922) в «Кино-фоте»:

Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. <...> Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. <...> Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей. Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль. Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных²³.

Каким бы случайным это ни показалось, но уже в ранних статьях о кино как печатной машине, тиражирующей образы искусства, Маяковский определил свою кинотему: разрыв между «крошечными переживаниями» и «глобальным отношением между искусством и жизнью» (т. 12, с. 130), что становится основой конфликта и сюжета и «Сердца кино», и «Как поживаете?».

20 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 297.

21 Там же. С. 409–423.

22 См.: Кулешов Л.В. Статьи и материалы. М.: Искусство, 1979. С. 51.

23 Маяковский В.В. Кино и кино // Кино-фот. 1922. № 4. С. 10.

Киноэпопея Маяковского

В 1913 году издатель «Кине-журнала» Р.Д. Перский, которого и русская пресса, и советское киноведение не воспринимают всерьез, предлагает футуристу Маяковскому написать что-нибудь для кино. Первый сценарий «Погоня за славой» Перский отвергает. В предисловии к не вышедшему сборнику сценариев (1927) огорченный кинодебютант пишет: «2-ой и 3-ий сценарии — “Барышня и хулиган” и “Не для денег родившийся” — сентиментальная заказная ерунда, переделка с “Учительницы для рабочих” и “Мартина Идена»» (т. 12, с. 126). В обеих картинах, реализованных фирмой Перского «Нептун», Маяковский играет заглавные роли.

То есть в 1918 году «не для денег родившийся» автор идет работать в кино, где обещают славу и деньги, ради денег и славы. 10 лет спустя, смеясь над французами, которые идут работать в кино, чтобы купить машину, он тут же телеграфирует Лиле из Парижа, что, если он сможет продать свой сценарий Рене Клеру, машина будет (т. 11, с. 697). Неслучайно почти во всех его сценариях фигурируют пачки червонцев («Как поживаете?»), неожиданно свалившееся на героя наследство («Любовь Шкафолюбова»), монеты, которые пробуют на зуб («Слон и спичка»), контракты, сулящие прибыль; кредит и дебет определяют дела на киностудии, а красивая баба определяется как хороший товар («Сердце кино»). Даже в сценарии об Артеке составляется подробная схема расходов и чистого дохода («Дети»).

После неудачной постановки первых фильмов Маяковский решает реформировать кинодело: «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой (“Закованная фильмой”). Постановка тем же “Нептуном” обезобразила сценарии до полного стыда» (т. 12, с. 126).

Поэт возвращается к этому замыслу в июле-августе 1926 года в Ялте. В июле вместе со Шкловским он пишет титры к короткометражке «Евреи на земле» по заданию Общества землеустройства евреев. 6 августа Маяковский заключает договор с ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление) на два киносценария «Дети» (про пионерскую колонию «Артек») и «Слон и спичка» («курортная комедия худеющей семейки»), срок сдачи которых назначен через две недели (!). 17 августа ВУФКУ заключает с ним договор еще на две картины «Электрификация» и «Закованная фильмой» (срок сдачи 16 октября). 31 августа в «Новом зрителе» напечатан ответ Маяковского на анкету о кино:

Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. Я намучился, объясняя иностранцам красоты «Левого марша», а у них слово «левый» в применении к искусству, даже если его перевести, ничего не значит. Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством. <...> С завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв кинодело, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев (т. 12, с. 125).

В сентябре ВУФКУ предлагает Маяковскому написать сценарий к 10-летию Октября. Вместо ожидаемого пафосного опуса Маяковский предлагает сделать веселую историю двух братьев («Декабрюхов и Октябрюхов»). Все эти сценарии он обещает привезти на студию в октябре. В письме члену правления

ВУФКУ Б.Я. Лифшицу от 29 сентября 1926 года он выделяет: «Считаю нужным еще раз повторить, что результат постановки моих сценариев решающе зависит от способности режиссера, так как европейский тип моих сценариев (монтаж кадров, а не фабульное развитие) у нас нов»²⁴. В октябре Маяковский действительно сдает рукопись сценария «Закованная фильмой» («Сердце кино») и подписывает договоры на «Две эпохи» («Любовь Шкафолубова / Музейный хахаль») и «10 Октябрей» («Декабрюхов и Октябрюхов»), но поставлен был лишь последний в 1928 году Одесской кинофабрикой, так же как сценарий «Дети» под названием «Трое». 30 ноября 1926 года Маяковский отправляется в связи со сценарными делами в Киев. В декабре он заканчивает работу над сценарием «Как поживаете?». В 1927 году в «Кинопечати» готовится, но не выходит сборник его сценариев (в той же серии, где печатались сценарии и пособия, как их писать), договор на который заключен 17 декабря 1926 года. Написанные затем «Инженер д'Арси» для ВУФКУ в августе 1927-го, «Позабудь про камин» в октябре того же года по договору с ленинградским Совкино и отвергнутый ФЭКСами²⁵, а также «Про товарища Копытку» были после неудач в кино переработаны в пьесы «Клоп» и «Баня».

«Как поживаете? (24 часа из жизни человека)» Маяковский читает на коллегиях Совкино, предлагает в «Межрабпом-Русь» и везде терпит фиаско, хотя Шкловский сидит в комиссии и на обсуждении в Совкино и описывает это позже так:

Сценарий был такой, как будто в комнату вошел свежий воздух. Тогда приходилось читать тысячи однообразных сценариев без воздуха. Потом сценарий прочитали в правлении. Что же вышло? На этом заседании или на следующем вместо Маяковского помилован был Варрава — приняли сценарий Смолина под названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» (или же «Рейс мистера Ллойда»). Потом спасали сценарий Смолина большими декорациями и не спасли. Лента потонула вместе со всем фанерным пароходом, с Иваном и Татьяной. Маяковского же поэтический кинообраз остался неосуществленным. И сейчас не берутся сделать, хотя бы в экспериментальном плане²⁶.

Маяковский отзывается об инциденте жестче:

Слушали с унынием. Тов. Ефремов сбежал (здоровье!) в начале второй части. После — прения. <...>

Тов. Трайнин. — Я знаю два типа сценариев: один говорит о космосе вообще, другой — о человеке в этом космосе. Прочитанный сценарий не подходит ни под один из этих типов. Говорить о нем сразу трудно, но то, что он не выдержан идеологически — это ясно.

Тов. Шведчиков. — Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам. Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка». Это эксперимент, а мы должны самоокупаться.

Тов. Ефремов вернулся уже в начале речи Трайнина. — Никогда еще такой чепухи не слышал²⁷.

24 Маяковский В.В. Театр и кино: В 2 т. / Комментар. А.В. Февральского. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 428.

25 См.: Нусинова Н. Маяковский и ФЭКС. К истории создания пьесы «Клоп» и фильма «Одна» // Киноведческие записки. 2018. № 111. С. 178–198.

26 Шкловский В.Б. За 60 лет... С. 151

27 Маяковский В.В. Караул! С. 23

Маяковский недоумевают: «Если киноэксперименты не будет проводить монополист — Совкино, то куда девать?»²⁸ и отзывается на это стихотворением «Кино и вино».

Последнюю работу для кино — «комсомольскую историю» об «упаднических настроениях среди молодежи» — опять для ВУФКУ — он заканчивает осенью 1927 года²⁹. Но даже эта традиционная «История одного нагана» не находит применения.

Эти кинотексты дополнены либретто 1928 года на французском языке «Идеал и одеяло» (т. 11, с. 487). Маяковский хочет, чтобы фильм по его сценарию поставил Рене Клер. 20 октября 1928 года он пишет из Парижа Лиле Брик: «Из искусств могу смотреть только кины, куда и хожу ежедневно. Художники и поэты отвратительнее скользких устриц. Протухших. Занятие это совсем выродилось. Раньше фабриканты делали авто, чтоб покупать картины, теперь художники пишут картины, только чтоб купить авто» (Там же, с. 697). 29 октября 1928 года он телеграфировал: «Веду сценарные переговоры Рене Клер. Если доведу, надеюсь, машина будет» (Там же, с. 697). Но никаких данных об этих переговорах найти не удалось.

Все эти факты собрал и изложил Александр Вильямович Февральский, заведующий литчастью в театре Мейерхольда. В 1937 и 1940 годах он издал сборник «В.В. Маяковский — кино» (258 и 311 с.), где собрал все сценарии, либретто, статьи, письма и выступления поэта. Он напечатал в сборнике 1940 года перевод «Идеала и одеяла», записал со слов Лили Брик либретто «Закованная фильмой» и опубликовал все три варианта сценария «Как поживаете?». В 1954 году он составил двухтомник «Маяковский. Театр и кино» (театр там явно доминировал). Несмотря на все эти усилия, наши знания об отношениях Маяковского с кино кажутся неполными. И литературная хроника, составленная В.А. Катаняном, и воспоминания друзей крайне лаконичны. Они сосредоточены на фильмах 1918 года, которым Маяковский не придавал значения, и на работах Маяковского-актера³⁰.

По собственным заметкам поэта и воспоминаниям современников мы не можем восстановить полностью, какие именно фильмы видел Маяковский (кажется, что гораздо больше известно о его игре в карты и на бильярде). Февральский цитирует в предисловии к сборнику 1937 года сестру, Людмилу Владимировну, вспоминающую, что после переезда в Москву в 1906 году они много ходили в кино, и за неимением денег часто зайцем, а Маяковский был способен «за один вечер побывать в трех кино подряд»³¹. В предисловии к изданию 1940 года, уже со ссылкой на напечатанные воспоминания, Февральский расширяет цитату добавлением сестры, что «для кино Володя жертвовал всем»³². Школьный друг Маяковского С. Медведев вспоминает, что они смотрели комедии с Глупышкиным (так в русском прокате называли французского комика

28 Там же. С. 24.

29 См.: Катанян В.А. Маяковский. Литературная хроника. М.: ГИХЛ, 1956. С. 320, 328.

30 См.: Поляновский М. Маяковский — киноактер. М.: Госкиноиздат, 1940; Пронин А. Владимир Маяковский как киноактер: «звезда» или дилетант? // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 8–17.

31 Маяковский В.В. Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи / Ред. и вступ. ст. А. Февральского. М.: Искусство, 1937. С. 7.

32 Маяковский В.В. Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи / Ред. и вступ. ст. А. Февральского. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 7.

Андре Диде), американские приключенческие фильмы и фильмы с Мозжухиным, славе которого Маяковский очевидно завидует, говоря, что хорошо бы сделаться Мозжухиным³³. Последнее увлечение Маяковского — (кино)актриса Вероника Полонская, дочь звезды немого кино Витольда Полонского, которая пишет, что летом 1929 года они почти каждый вечер ходили в кино³⁴. Сам Маяковский в письме к Лиле Брик сообщает, что в Париже он ходит только в кино. Но что он смотрел в Париже в 1928 году и в Москве в 1929 году, мы не знаем. В его текстах (статьях, поэзии, сценариях, пьесах) встречаются имена популярных кинозвезд (Мозжухин, Вера Холодная, Макс Линдер, Чарли Чаплин, Родольфо Валентино, Гарольд Ллойд, Гарри Пиль, Дуглас Фэрбенкс, Аста Нильсен), упоминаются фильмы близких и не близких кругу ЛЕФа режиссеров — Шуб и Эйзенштейна, но также «Поэт и царь» Александра Ивановского, «Рейс мистера Ллойда» Смолина-«Варравы», агитка «Уплотнение», «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова (в «Сердце кино» к этой комедии отсылают «Тараканы из Торжка»), комедии Бастера Китона («Наше гостеприимство»), «Золотая лихорадка» и «Парижанка» Чаплина (которому он посвящает стихотворение)³⁵. Февральский приводит запись американского фильма «Девушка из Гаваны» В.С. Ван Дейка (МГМ, 1929), который поразил воображение Маяковского³⁶, но по записи трудно понять почему (автобиографические воспоминания о потерянной иностранной возлюбленной или найденном ребенке?)³⁷.

Однако ни кинопристрастия Маяковского, ни двум фильмам, которые были сняты по его сценариям, до недавнего времени не уделяли особенного внимания. Лишь в 2019 году Александр Пронин опубликовал книгу о работе Маяковского в кино, подробно анализируя два сценария³⁸, обсуждавшихся на коллегии в Совкино, где ставка делалась не на фабулу, а на «европейский тип фильма» (курсив мой. — О.Б.). Именно им сам автор придавал особое значение, потому что они должны были *заговорить языком кино* (т. 11, с. 486–488)³⁹. В дополнение к пронинскому анализу этих текстов я хотела бы обратиться к их киноконтекстам, то есть к скрытым отсылкам и цитатам из чужих фильмов, которые, возможно, видел Маяковский, судя по мотивам этих сце-

33 Маяковский в воспоминаниях современников / под общ. ред. В.В. Григоренко и др. М.: ГИХЛ, 1963. С. 175.

34 См.: «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В.В. Маяковского. Документы. Воспоминания современников / Сост. С.Е. Стрижнева. М.: Эллис Лак, 2005. С. 480.

35 Однако в самих сценариях узнаются отсылки к другим фильмам. Сравнение эмигрантского и советского быта в «Декабрюхове и Октябрюхове» напоминает «Его призыв» (1923) Протазанова, начало «Сердца кино» отсылает к «Папироснице из Моссельпрома» (1924) Юрия Желябужского и др.

36 См.: *Маяковский В.В.* Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи. С. 19–20.

37 Сюжет фильма: американский моряк Терри знакомится на Кубе с девушкой Ненитой и женится на ней, но война разлучает их. После войны Терри женится на своей прежней невесте, но его тянет к экзотической красавице. Приехав на Кубу, он узнает, что Ненита умерла, но остался его сын, которого он увозит в Америку.

38 В 1926 году он вернулся к сюжету «Закованной фильмой» в «Сердце кино» («Сердце экрана») и оставил три варианта «Как поживаете?». См. также: *Пронин А.* Киносценарий В. Маяковского «Как поживаете?»: блестящее поражение // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 404–424.

39 См.: *Пронин А.* Бумажный Вертов // Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

нариев. Осип Брик замечал, что у Маяковского была хорошая визуальная память. Она помогала ему работать со многими популярными в раннем кино мотивами⁴⁰.

Киноконтексты

Скучающий художник заходит в кинотеатр и смотрит «Сердце экрана». Содержание фильма — целый мир кино⁴¹.

«Закованная фильмой» первый оригинальный сценарий Маяковского (после переработки рассказа Эдмондо Де Амичиса и романа Джека Лондона): «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой» (т. 12, с. 126). Название указывает на героиню — балерину на экране, но в оковах оказывается и влюбленный поэт, попавший под гипнотическую власть киноизображения, которое он оживляет силой своей фантазии. Фильм (за исключением нескольких фрагментов⁴²), как и либретто, не сохранились. Мы знаем о нем только по пересказу Лили Брик, записанному 22 года спустя. Но насколько этот пересказ был уже «переписан» в ее памяти сценарием «Сердце кино» 1926 года, в котором Маяковский вернулся к старому сюжету и даже дал ему поначалу старое название?

В первом варианте балерина сходит с экрана в жизнь, во втором этот мотив решен более традиционно: красавица сначала попадает из жизни на экран, прежде чем спуститься с него к маляру⁴³. Действие и утраченного фильма, и непоставленного сценария, строящихся по принципу *mise en abyme*, отыгрывает несколько мотивов, курсирующих в немом кино, соединяя их в новый сюжет.

История о красавице, которая покидает экран и спускается к герою, а потом опять исчезает в виртуальном пространстве, была медиальным преобразованием и мифа об ожившей статуе, Галатее, и романтического сюжета о влюбленности художника в картину. Раннее кино обрушило на зрителя водопад этих Галатей и оживающих в снах художников красавиц. Они перекочевали на киноэкран из балета, популярных *Tableaux vivants*, где сюжет «Сон художника» был крайне популярным, описывался в пособиях по театральным фокусам и тиражировался множеством популярных картинок (ил. 1–2). Он исполнялся в 1840-е годы знаменитыми балеринами Фанни Эльслер и Мари Тальони не только в континентальной Европе, но и во время гастролей в России, Англии, США и на Кубе. Этот же сюжет был копирован в начале XX века многочисленными подражательницами, которые перенесли историю об оживающей танцовщице с балетных подмостков на цирковую арену, в варьете, те-

40 См.: «В том, что умираю, не вините никого»?.. С. 468.

41 Маяковский В.В. Театр и кино: В 2 т. Т. 2. С. 468.

42 Из этих фрагментов (1,5 минуты) итальянский поэт и экспериментальный режиссер Джанни Тоти сделал 26-минутное эссе «Trilogia majakovskiana» (1981).

43 Расхождений, разумеется, больше: так, в первом варианте фигурирует цыганка, во втором ее заменяет маникюрщица. Но и в первой, и во второй версии герой наделен «рентгеновским» зрением и видит, что скрывается в сердцах других: деньги, кастрюльки, карты и вино или «сердце кино».

атр чудес, на английские, французские, немецкие гравюры, открытки, плакаты, американские комиксы, а затем на киноэкран⁴⁴.

Магическая связь между реальностью и фантазией в этих вариациях была при этом не нарушена, в конце концов, это был лишь сон об идеальной красоте погруженного в себя художника, замечает американская исследовательница Гвендолин Вольц, описавшая моду на этот сюжет и его медийные преобразования в визуальной культуре начала XX века⁴⁵. Однако, попав на экран, трюк с оживающей фигурой, которая спускается в жизнь и возвращается на экран, усиливает, с одной стороны, ассоциации художника с волшебником, творящим чудеса, а с другой — поселяет его в смутной области между магией, спиритуализмом и наукой, в которую отправляют все новые феномены — электричество, рентген, фотографию, кино, его технику и оптику.



Ил. 1. Фанни Эльслер в балете «Сон художника» («Des Malers Traumbild» / «Le Délire d'un peintre»). Литография G. Berndt по рисунку J. Cajetan. 1843. The New York Public Library.



Ил. 2. Сон художника. Афиша. Около 1894. McCord Museum (Монреаль).

Пожалуй, Жорж Мельес первым обращается к этому мотиву в 1898 году в «Пигмалионе и Галатее». Между 1889 и 1911 годами он создает 17 киновариантов сюжета об ожившей статуе. В варианте 1903 года скульптор работает над тремя женскими статуями в натуральную величину (представленными на экране обнаженными дамами), которые оживают, когда он засыпает. Британский фокусник и карикатурист Уолтер Бут в 1901 году создает вместе с Робертом Полом «Художественное творение», в котором оживает и сходит с картины в жизнь модель художника. Позже Мельес насильно заставляет ожившего Пьеро вер-

44 Я благодарна Мэтью Соломону, Иво Блону, Малькольму Куку и особенно Гвендолин Уолц, предоставившими мне возможность ознакомиться с их публикациями на эту тему.

45 См.: Waltz G. Stage Conjuring with Film: Influences and Legacies // Early Popular Visual Culture. 2018. Vol. 16. № 27. P. 188–218. Я благодарна Гвендолин Уолц, предоставившей мне возможность ознакомиться с ее многочисленными публикациями на эту тему, основанными на ее диссертации.

нуться в картину, книжную иллюстрацию («Волшебная книга», 1900), но в «Веселых плакатах» (1906) ожившие фигуры уже отказываются возвращаться в прежнее состояние неподвижного двумерного изображения. Эти сюжеты популяризируют и американские компании «Мутоскоп» и «Байограф»⁴⁶. Французские студии выпускают многочисленные киноверсии живых картин, основанные на европейской живописи и скульптуре⁴⁷, а кинофабрика «Гомон» продолжает работать с этим мотивом в серии «Живые скульптуры» в 1912–1914 годах. Раннее кино использует этот сюжет и как возможность показать нагое женское тело, допустимое при отсылке к античным образцам, как это делает берлинская фирма Оскара Месстера в серии «Нагие скульптуры» (1903) и «Мейсенский фарфор» (1906). Особенно известны были фильмы с нагой оживающей скульптурой в исполнении берлинской танцовщицы Ольги Десмонд, чьи выступления «живьем» часто прерывались полицией.

Сюжет о влюбленности в статую, оживающую в воображении, не теряет своей привлекательности и варьируется в фильмах 1915–1918 годов то в романтическом, то в комическом ключе. Венский фильм «Оживающий мрамор» (1910) Йоганнеса Шварцера следует классическому варианту сюжета. В фильме «Таинственный замок» (1914) женщина-детектив замирает как статуя в салоне, подслушивая и пытаясь разобраться в запутанной криминальной интриге. В итальянском фильме «Фаун» (1917) в женском воображении оживает изображение фавна, который будит эротические сны уснувшей красавицы. У Эйзенштейна в «Стачке» (1924) шпики оживают на фотографиях, собранных в полицейском участке.

Оживающая картина и статуя помогают не только заострить внимание на медиальных новшествах «живой фотографии» (как называют поначалу кино) — переходе от неподвижности к движению, но и усиливают ощущение реальности киноэкрана, заставляя героев взорвать рамку (картины, экрана, в которые они заключены) и обыграть трансформацию трехмерности в двухмерность. Мельес снимает в 1909 году виртуозный фильм о странном жильце, который может извлечь из своего не очень объемного саквояжа всю трехмерную обстановку квартиры, включая фортепиано, а потом уложить все в саквояж и исчезнуть («Дьявольский жилец»).

Герой «Закованной фильмой» влюбляется, однако, уже не в статую, а в кинозвезду (тоже довольно популярный сюжет немого кино, например, американской комедии «Киноидол» (1912); затем — в киноизображение танцовщицы по имени «Сердце кино» (которое дублирует название фильма, где она появляется). Это связано не только с желанием Лили Брик стать киноактрисой или балериной, как Ида Рубинштейн, но и с другим важным топосом раннего кино: танец был одним из его излюбленных мотивов. Он был представлен в репродукции танцев Лои Фуллер «серпентин», танцев женщины-бабочки, которые были сняты в многочисленных вариациях, начиная с фильма Эдисона «Танец Аннабель» (1895). Критики видят в этих танцах особенности и нового балета, и нового медиа кино, способного уловить незначашие, минималист-

46 «An Artist's Dream» (1900), «The Artist's Dilemma» (1901), «The Artist's Studio» (1903) «Animated Painting» (1904), «The Sculptor's Nightmare» (1908), «Mephisto's Affinity» (1908) и др.

47 «La Statue Gaumont» (1905), «L'Homme de marbre» (1908), «Amour d'esclave» (1907) и т.д.

ские движения — дрожание листьев, морской ряби и световых рефлексив⁴⁸. Одно из первых монтажных упражнений Кулешова — монтаж танцевальных движений, при помощи которого он усиливает ощущение динамики.



Ил. 3. Кадр из «Закованная фильмой». 1918. Заэкранную женщину (Лили Брик) вновь ловит на пленку инфернальный человек в черном.



Ил. 4. Одержимый. Киноафиша. 1925. Оригинальное название фильма — «Шерлок младший».

Наконец, наиболее важным мотивом, с которым Маяковский работает и в первом, и во втором варианте «Закованной фильмой», было вхождение в экран и покидание экрана (ил. 3) — трюк, ставший особенно знаменитым после фильма Бастера Китона «Шерлок-младший» (1924), который шел в советском прокате с 1925 года под названием «Одержимый» (ил. 4). Переход из реальности в мир киногорез удался киномеханику Китона (во сне) в 1924 году, не удался солдату Микеланджело Жана-Люка Годара («Карабинеры», 1963) и опять удался киногоерою в фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (1985). Любопытно, что Владимир Набоков в рассказе «Венецианка» именно в 1924 году использует этот мотив: герой входит в картину и исчезает в ее пространстве. В кино-поэме Ивана Голля «Чаплиниада» (1920), переведенной на русский язык и напечатанной в журнале «Современный Запад» в 1923 году (№ 3), Чаплин, фигура массового воображения, спускается с киноафиши в жизнь, в спектакле ФЭКС «Женитьба» в январе 1922 года он спускается с киноэкрана на сцену.

Но в театре начала века этот мотив появляется и раньше. Он популярен с самых ранних представлений первых кинолент внутри программ варьете, и

48 О связи нового балета и кино см.: Köhler K. Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderne Tanz. Marburg: Schüren, 2017. P. 127–158.

часто выступающие на сцене актеры соперничают со своими же киноизображениями. Феерии театра Шателе в Париже включают фильмы Мельеса, он снимает по заказу театра фильмы для постановок⁴⁹. Популярная немецкая актриса Хенни Портен (которую Оскар Месстер снимает в своих «Нагих скульптурах») выступает в варьете как «ожившая статуя», используя при этом в качестве подготовки к номеру свое киноизображение.

Эти мультимедиальные спектакли популярны и в России. Театры заполняют паузы кинофильмами, а кинотеатры выступлениями живых артистов⁵⁰. В 1909 году петербургский театр «Мозаика» использует в спектакле кусок фильма, показывающий, как тонет подводная лодка⁵¹, то есть задолго до советских постановок Владимира Гардина «Железная пята» (1921), «Женитьбы» ФЭКСов (1922) или «Мудреца» (1923) Эйзенштейна, которые включали в театральные постановки кинофрагменты чужого кино (как ФЭКСы) или специально снятые ролики (как Эйзенштейн). Его «Мудреца» Маяковский видел, судя по биографической летописи, составленной В.А. Катаняном⁵².

Популярный французский комик Макс Линдер гастролирует по Европе и в 1913 году выступает в России (в Петербурге и Москве) со своим шоу, появляясь на сцене при помощи комического трюка: короткий фильм демонстрирует его путешествие на автомобиле, лошади и воздушном шаре, которое кончается катастрофой, и живой Линдер спускается на сцену по канату с неба, то есть театральных колосников⁵³. Маяковский, столкнувшийся с Линдером в «Бродячей собаке»⁵⁴, даже если он не видел этого шоу, мог слышать о нем. Рекламные объявления, открытки, афиши и карикатуры на Линдера были визуальным фоном предреволюционных лет.

С вхождением в экран и выходом обратно играет и Макс Мак, немецкий комедийный актер, фильмы которого идут в дореволюционной России, а затем в Советском Союзе в 1920-е годы. В нескольких картинах он извлекает комические эффекты из трансформации своей трехмерной фигуры в двухмерное изображение («Роберт и Бертрам», 1915). На воображение Маяковского могли повлиять как фильмы Мака, так и комедия шведского режиссера Морица Штиллера «Манекен» (1913). Там известная шведская комическая актриса Лили (!) Зейднер смело входит в экран, чтобы очутиться в фильме вместе с Андре Дидом (Глупышкиным, комедии с которым Маяковский смотрел и любил). Потом она влюбляется в мужской манекен и везде носит его с собой, несмотря на то что объятия с манекеном создают определенные неудобства⁵⁵. И у Маяковского герою не с руки обнимать двумерную красавицу.

Проницаемость экрана и легкость перехода из жизни в мир киногрез, сна, зазеркалья и обратно устанавливает связь между кинореальностью и миром

49 Об этих мультимедийных шоу см.: *Waltz G.* Op. cit. P. 191–193.

50 См.: Летопись российского кино. 1863–1929 гг. / сост. А. Дерябин, В. Фомин, В. Вишневский, В. Михайлов, Р. Янгиров. М.: Материк, 2004. С. 49–50.

51 *Tsivian Y.* Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape // *Silent Film* / Ed. by R. Abel. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996. P. 198.

52 Катанян В.А. Маяковский. Литературная хроника. С. 187.

53 *Tsivian Y.* Russia, 1913. P. 199.

54 См.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М.: Советский писатель, 1989. С. 443.

55 Сохранившиеся фрагменты фильма включены в издание «Cinema's First Nasty Women» (Blue Ray/DVD, Kino Lorber, 2022). Я благодарна Марги Хеннефельд, которая указала мне на этот фильм.

подсознательных желаний. Этот мотив Маяковский связывает с двумя другими топосами — исчезновением и легким переходом от жизни к смерти.

Кинотрюк исчезновения удался Мельесу случайно и потом был повторен им много раз⁵⁶. У Маяковского красавица исчезает с экрана, оставляя там черную дыру, и одновременно исчезает со всех изображений — рекламы, фото, плакатов. Это происходит и в «Сердце кино» (а позже у Вуди Аллена в «Пурпурной розе Каира») и очень беспокоит продюсеров и прокатчиков. Когда красавица, за которой явился гофмановский персонаж, растворяется в пленке, художник уничтожает ее огнем, и исчезающее в огне изображение напоминает, с одной стороны, немые фильмов испанца Сегундо де Шомона, работавшего с мотивом исчезающего в огне изображения, а с другой — отсылает к частому мотиву связи раннего кино с пожаром, обусловленному легко воспламеняемой пленкой, сообщениями о которых полна пресса начала XX века.

В пересказе Лили Брик конец «Закованной фильмой» был иной: герой бросается на поиски исчезнувшей кинокрасавицы и проникает в заэкранную жизнь, где находит плакат, с которого исчезла «она», «сердце кино», в углу которого он обнаруживает название киностраны ЛЮБлянции, что является зашифрованной аббревиатурой инициалов Лили Юрьевны Брик, которые Маяковский выправировал как замкнутый круг на подаренном ей кольце⁵⁷.

Если в «Закованной фильмой» / «Сердце кино» появляются мотивы немого европейского кино, то сценарий «Как поживаете?» работает с мотивами советского кино и стандартными формулировками из советской прессы об американских киноклише, отсылая к экспериментам Кулешова и «Киноглазу» Дзиги Вертова. Этот иронический сценарий дает понять, что любимым жанром у патетического поэта был *слэпстик*, фильм о неподдающихся человеку вещах и всемогущих телах, которые не знают преград: они могут карабкаться на крыши и столбы, прыгать и падать оттуда без проблем, проходить через стены, сходить с экрана и опять исчезать в нем. Лишь мимоходом в сценарии упоминается «красивый двадцатидвухлетний», который кончает жизнь выстрелом из револьвера.

«Как поживаете?» членит день «в пяти киноновеллах» под влиянием вертовских монтажей. Начало следует описанному Кулешовым монтажу встречи двух людей в воображаемом пространстве кино. Здесь — двух Маяковских⁵⁸. Часть вторая визуализирует кино-сны Маяковского. На дверях его квартиры висит вполне реальная табличка Брик/Маяковский. Но земной шар в квартире

56 Трюк пришел из театра чудес и был связан не только с фокусами и театральной иллюзией, но и с оккультными увлечениями начала века (*Solomon M. Disappearing tricks: silent film, Houdini, and the new magic of the twentieth century*. Urbana: University of Illinois Press, 2010. P. 60–61).

57 *Маяковский В.В.* Театр и кино: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 549.

58 Один из первых монтажных экспериментов Кулешова в 1920 году был связан с «творимой географией»: Александра Хохлова шла по Петровке мимо Мосторга, Лев Оболенский по набережной. Они встречались на Пречистенском бульваре, жали друг другу руки на фоне памятника Гоголю и смотрели на Белый дом (см.: *Кулешов Л.В.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. А. Хохлова, Е. Хохлова, И. Сосновский. Т. 1. М.: Искусство, 1987. С. 171). Встреча двух Маяковских напоминает отдаленно двойную самоидентификацию Маяковского в своей первой пьесе «Владимир Маяковский. Трагедия», где он представляет себя и как танцующую Саломею, и как пророка Иоганна. Мотив двойника был популярен в немецком немом кино, начиная с первой экранизации 1913 году «Пражского студента».

покоится на плечах кухарки, чайник ведет себя как вулкан, тела уменьшаются и растут, а поэт и его бумаги превращаются в Черное море.

Эпизод «хлеб наш насущный» повторяет вертовский ряд обратных превращений (мяса в быка, хлеба в зерно из «Киноглаза», 1924). В четвертой части сценария в горящем доме празднуется свадьба (мотив будет поднят в «Клопе»). Маяковский и девушка (не Лиля) покидают празднество и ведут странный диалог, в котором слова противоречат их поступкам.

Как и в первой пьесе «Владимир Маяковский. Трагедия», эти сценарии отсылают к личности художника (маляра) по имени Маяковский, но это не прямой автопортрет. Художник должен выбирать между миражом и «мясом», он жаждет идеала и денег. Это фигура конфликтная, трагикомическая, «внежанровая». Маяковский обновляет образ художника, который попадает под гипноз киномира, создает этот мир, пытаясь выйти за границы мира банального и мира кино, и одновременно рефлектирует этот мир на метауровне. Эта рефлексия размывает границы между фикцией, воображением, сном, бредом, вымыслом, реальностью, разрушает иллюзию и создает напряжение между разными мирами: фрагментированными и хаотичными. Дрожащее киноизображение становится воплощением неопределенности, лежащей в основе его мультимедиальных сюжетов, в которых существа из мира кино могут убегать в реальный, сбивая художника-поэта Маяковского с толку. Все меняется местами: экран с реальностью, актер со зрителем, а сценарист со своим персонажем. Неудивительно, что в варианте 1926 года гротескный комизм соединяется с романтической иронией и неслучайно его название «Сердце кино» — мотор, эссенция нового медиа.

Однако подобная обратимость волшебной истории об исчезающем и оживающем изображении, связанная с движением от смерти к жизни и обратно, — самое аморальное свойство медиа, его метафизическая, «онтологическая непристойность», «извращенность», как считал Андре Базен. Пленка, пущенная вспять, оживляет мертвого, который будет умирать много раз «каждый день после полудня»⁵⁹. Ранние фильмы играют с переходом от неподвижности к движению, от смерти к жизни. Но этот переход оценивается не этически, а футуристически, как в «Мире с конца» Кручёных, который считает, что люди, полюбившие кино, танго и Макса Линдера, полюбят и Маяковского.

Советское кино не приняло той игры, которую предложил ему Маяковский в двух своих оригинальных сюжетах. В сценарии «Как поживаете?» речь в уже шла не о кино факта, но об игре, затеянной с реальностью, в которую была включена реальность кино. Клише реальности накладывались на киноклише. Двумерное изображение вступало в диалог с киногероем. Отношения между художником, его «идеальной и одеяльной» возлюбленной преобразовывались в треугольник. Столкновение снов, киноклише, игрового и документального киноматериала, взрывание рамки экрана было важно для этих сценариев, пропитанных киномотивами и рефлексией о природе кино. Хотя автор подчеркивал непереносимость реальных вещей, обращение его с ними было игровое, подразумевавшее мультипликацию и превращения, изменения размеров и форм. Субъективный взгляд и перегруженность сценариев игрой с преобразованными вещами — своеобразные следы и раннего трюкового кино, и вертовского

59 Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С. 63–64.

обращения с реальной жизнью. Фильмы действительно ориентировались не на фабулу, а на монтажные соединения кусков.

Но ни фантастика «Сердца кино», ни гротеск «Как поживаете?» не нашли применения. Симптоматично, что из сценариев Маяковского после Октября были поставлены две самые традиционные вещи («мумии» по Шкловскому): рассказ про революцию (из перспективы двух братьев) и социализм (из перспективы трех детей)⁶⁰.

Ядром двух «принципиальных» сценариев Маяковского стала тема его ранней трагедии «Владимир Маяковский» — отчаяние поэта в мире неизменяемых вещей. В кино она решена скорее в плане комического гротеска, по законам которого действовала по-прежнему трагическая фигура поэта. Пространство экрана дало ему свободу в мире изменяемых вещей, подчиняющихся преобразовательной воле художника. Но трагедия его не снималась, потому что возможность игры была заключена в четырехугольник экрана и не переходила в реальность. Поэтому влюбленность в двумерную красавицу, сердце кино, осталась безответной любовью.

Библиография / Reference

- Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972.
(Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? Moscow, 1972. — In Russ.)
- Булгакова О.Л. Новый ЛЕФ и киновещь // Russian Literature. Special issue: Sergei Tret'akov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by T. Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.
(Bulgakova O.L. Novyj LEF i kinoveshch // Russian Literature. Special issue: Sergei Tret'akov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by Tatjana Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.)
- Катанян В.А. Маяковский. Литературная хроника. М., ГИХЛ, 1956.
(Katanyan V.A. Mayakovsky. Literaturnaya khronika. Moscow, 1956.)
- Летопись российского кино. 1863–1929 гг. / сост. А. Дерябин, В. Фомин, В. Вишневский, В. Михайлов, Р. Янгиров. М.: Материк, 2004.
(Letopis' rossiyskogo kino. 1863–1929 gg. / sost. A. Deryabin, V.Fomin, V.Vishnevskiy, V. Mikhaylov, R. Yangirov. Moscow, 2004.)
- Нусинова Н. Маяковский и ФЭКС. К истории создания пьесы «Клоп» и фильма «Одна» // Киноведческие записки. 2018. № 111. С. 178–198.
(Nusinova N. Mayakovsky i FEKS. K istorii sozdaniya p'yesy «Klop» i fil'ma «Oдна» // Kinovedcheskiye zapiski. 2018. № 111. S. 178–198.)
- Поляновский М. Маяковский — киноактер. М.: Госкиноиздат, 1940.
(Polyanovsky M. Mayakovsky kinoakter. Moscow, 1940.)
- Пронин А. Киносценарий В. Маяковского «Как поживаете?»: блестящее поражение // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 404–424.
(Pronin A. Kinostenariy V. Maykovskogo «Kak pozhivaete?»; blestyashchee porazheniye // Voprosy literatury. 2013. № 4. S. 404–424.)
- Пронин А. Владимир Маяковский как киноактер: «звезда» или дилетант? // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 8–17.
(Pronin A. Vladimir Mayakovskiy kak kinoakter: «zvezda» ili diletant? // Vestnik VGIK. Sentyabr' 2018. № 3 (37). P. 8–17.)
- Пронин А. Бумажный Вертов // Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

60 В сценарии «Октябрюхов и Декабрюхов» речь идет о двух братьях с разной судьбой. В сценарии «Трое» про Артек — о трех детях из разных стран. То есть это иллюстрация иронической цитаты Эйзенштейна, которую приводит Шкловский: чтобы показать революцию с семи точек зрения, надо выдумать семьи с семью братьями.

- (Pronin A. Bumazhnyi Vertov // Tselluloidnyi Mayakovsky. Moscow, 2019.)
- Köhler K. Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderne Tanz. Marburg: Schüren, 2017.
- Solomon M. Disappearing tricks: silent film, Houdini, and the new magic of the twentieth century. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- Tsivian Y. Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape // Silent Film / Ed. by R. Abel. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996. P. 194–214.
- Waltz G. Stage Conjuring with Film: Influences and Legacies // Early Popular Visual Culture. 2018. Vol. 16. № 27. P. 188–218.