

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/KZHLOS>
УДК 821.161.1.0 + 791.43
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
85.373(2)6

ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО КИНОСЦЕНАРИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ В. МАЯКОВСКОГО В ДИСКУССИЯХ 1920-Х ГГ.

© 2025 г. Т. А. Купченко

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 31 декабря 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 мая 2024 г.

Дата публикации: 25 декабря 2025 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215>

Аннотация: Можно предположить, что кино явилось для В. Маяковского новым видом поэзии, единицей измерения которого является время и движение. Д. Вертов, А. Родченко, Б. Эйхенбаум, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти отмечают, что кинематограф знаменует развитие у человека нового типа мышления (или более тонкое понимание работы психики). Те же цели ставило футуристическое искусство, затем — конструктивизм. Лучшие сценарии Маяковского («Сердце кино», «Как поживаете?», «История одного нагана») рефлексировали над природой кино. «Парижанка» Ч. Чаплина высоко оценивается поэтом как картина, созданная средствами, присущими именно кино как виду искусства. Специфическая единица кино — кадр — воплощает одну из структур человеческого сознания. Понимание его строения и взаимодействия кадров друг с другом связаны с пониманием природы кино и разрабатываемым в то время теоретиками формальной школы (Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым, В. Шкловским) понятиями «факта», «хроники», «сюжета» и «фабулы», «игрового» и «производственного» сценариев. Маяковский в своих киносценариях, созданных, с одной стороны, в виде «железного» (Т. Инс, О. Брик) сценария, с другой же — взрывающих его форму, перевоплощает технический служебный, ориентированный на производство сценарий в форму поэтическую. «Поэзия» здесь означает особое образное мышление, развернутое во времени, разворачивающееся одновременно во внешнем и внутреннем мире. Она противоположна литературному нарративу и сближается с понятиями «тесноты стихового ряда», «кадра-куска» у Тынянова, «поэтического кино» у Шкловского. Также ощущение Маяковским природы фильма близко современным теоретикам.

Ключевые слова: киносценарий, В. Маяковский, немое кино, поэтическое кино, искусство кино, философия киноискусства.

Информация об авторе: Татьяна Александровна Купченко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. <https://orcid.org/0000-0001-5417-2017>

E-mail: tkupchenko@gmail.com

Для цитирования: Купченко Т.А. Проблема поэтического киносценария и эстетическая позиция В. Маяковского в дискуссиях 1920-х гг. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 4, 2025

THE PROBLEM OF THE POETIC SCRIPT AND THE AESTHETIC POSITION OF V. MAYAKOVSKY IN DISCUSSIONS OF THE 1920S

© 2025. Tatiana A. Kupchenko

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: December 31, 2023

Approved after reviewing: May 25, 2024

Date of publication: December 25, 2025

Abstract: Cinema was a new type of poetry for Mayakovsky. Its unit of measurement was not the word, but time and movement. He believed a new type of art should be studied through its specificity, which changes our view of the world. Vertov, Rodchenko, Eikhenbaum, and Heidegger argue that cinema marks the rise of a new way of thinking. Futurist art and constructivism set similar goals. Mayakovsky's best scripts (*The Heart of Cinema*, *How Are You?*, *The Story of a Revolver*) reflect on cinema's nature. He highly valued Charles Chaplin's "A Woman of Paris" for using authentic film media. The film's motifs include movement, light, the road, film, and contrast techniques. The feature film embodies the ideals of the chronicle. The form of a film script is linked to issues of plot, a question developed by the formalist school (Eikhenbaum, Tynyanov, Shklovsky). These theories are considered through the lens of the chronicle. Mayakovsky chose the chronicle over the feature film because of ideas about plot, as discussed by Shklovsky and Tynyanov. This choice is tied to script form. Mayakovsky's scripts combine a "numbered" technical type (T. Ince, O. Brik) with poetic content, setting them apart from the "emotional" scripts of S. Eisenstein and A. Rzheshevsky. As a result, he found a new, cinematic form for expressing poetry, not just a verbal one.

Keywords: film script, V. Mayakovsky, silent cinema, poetic cinema, art of cinema, philosophy of art.

Information about the author: Tatiana A. Kupchenko, PhD in Philology,
Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian
Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
<https://orcid.org/0000-0001-5417-2017>

E-mail: tkupchenko@gmail.com

For citation: Kupchenko, T.A. "The Problem of the Poetic Script and the Aesthetic Position of V. Mayakovsky in Discussions of the 1920s." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 196–215. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-196-215>

Кино в творчестве Маяковского присутствовало с самого начала его футуристической карьеры. Поэт начал писать сценарии в 1913 г. («Погоня за славою» для Р. Перского)¹. Спорным является его участие в небольшой роли в фильме «Драма в кафе футуристов № 13» [11, с. 129]. С февраля до начала июня 1918 г. снимался в нескольких фильмах по своим сценариям: «Барышня и хулиган» (по роману итальянского писателя Э. де Амичиса «Учительница рабочих»), «Не для денег родившийся» (по роману Дж. Лондона «Мартин Иден»), «Закованная фильмой» (оригинальный сценарий Маяковского). Из всего этого наследия сохранился только первый фильм, тексты сценариев отсутствуют и, по-видимому, кроме «Закованной фильмой», никогда не были написаны². В 1970-е гг. было найдено несколько забракованных кусков «Закованной фильмой» (реж. Н. Туркин, оператор Е. Славинский). Они хранятся в Российском государственном архиве фо-

¹ В 1913 г., когда Маяковский сделал для Перского киносценарий, который был отвергнут, но, по слухам, «картину с этим сценарием видели ходящей по Волге» [16, т. 12. с. 126].

² В воспоминаниях польского актера Яна Нивинского указано, что Маяковский при съемке этих фильмов пользовался расчерченной книжкой романа де Амичиса: «Зачем писать? Будем считать, что нам нужно подчеркнуть в книге то, что нужно для фильма <...> Нивинский убеждал поэта нумеровать кадры и так называемые “наплывы”: “Пустяки, — говорил Маяковский, — проставим номера в книге. У Славинского, режиссера и оператора в одном лице, голова шла кругом от такого сценария”» [17, с. 525]. Похожим образом описывал работу над фильмом режиссер Е. Славинский: «По сообщению режиссера-оператора Е.О. Славинского, который поставил и снял фильм “Барышня и хулиган”, сценария в настоящем смысле слова не было. Имелся экземпляр русского перевода повести “Учительница рабочих” (новое издание перевода было выпущено в 1918 г. издательством “Универсальная библиотека”) с рядом пометок Маяковского, по которому для каждого съемочного дня Маяковский и Славинский составляли монтажный лист» — сказано в комментариях А. Февральского [16, т. 11. с. 696].

тодокументов. Дошли несколько фотографий со съемочного процесса и афиша, созданная самим поэтом. Сценарий известен в пересказе Л. Брик, которая играла главную роль в картине³. Либретто фильма «Не для денег родившийся» было записано со слов Л. Гринкруга, сыгравшего одну из ролей, а «Барышни и хулигана» — на основе самого фильма А. Февральским [16, т. 11, с. 696].

В 1926–1927 гг. были созданы еще несколько киносценариев: «Дети», «Слон и спичка», «Сердце кино», «Любовь Шкафолюбова», «Декабрюхов и Октябрюхов», «Как поживаете?», «История одного нагана», «Товарищ Копытко, или Долой жир!», «Позабудь про камин». Их Маяковский собирался напечатать в отдельном сборнике, который так и не был издан. Таким образом, поэт интересовался киноискусством на протяжении всей своей художественной карьеры.

На протяжении первой четверти века кинематограф переживал процесс своего становления, велись активные дискуссии о сущности этого вида искусства и с эстетической, и с философской точки зрения. Впервые рождение искусства было сопряжено с мощным самоанализом, направленным на исследование связей кино с процессами мышления, проводящим аналогии с творением и т. п.: «...рефлексия по поводу кино становилась условием рождения его языка и, наоборот, формирование алфавита кинематографа как вида искусства создавало условия для новых горизонтов вопрошания о смысле искусства в целом» [4, с. 34].

В данной статье предпринимается попытка сопоставить сохранившиеся тексты Маяковского о кино — статьи и выступления — с позициями близких ему деятелей киноискусства, критиков, теоретиков, практиков кино (в 20-е гг. один человек, как правило, совмещал все эти сферы) и на этой основе прояснить эстетическую позицию Маяковского в кинематографе, увидеть ее уникальность. Поэту была присуща краткая образная манера письма, поэтому помещение его положений в широкий контекст позволяет лучше понять их смысл. Трудности понимания практиков и теоретиков кино раннего периода возникают еще и из-за того, что все они используют свою собственную терминологию, хотя говорят зачастую об одном и том же: понятиях «факта», «хроники», «сюжета» и «фабулы», игровом и «про-

3 «Либретто записано со слов Л.Ю. Брик <...>» [16, т. 11, с. 697].

изводственном», «документальном» фильме. Мы рассматриваем здесь прежде всего работы тех, кто печатался на страницах журнала «Новый Леф», и близких им критиков формальной школы, а также видные фигуры деятелей кино того времени: Б. Шкловского, С. Третьякова, О. Брика, Б. Арватова, В. Перцова, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Б. Кулешова, В. Жемчужного. Привлекаются также и теоретики современного искусства кино (М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ж. Делез, Н. Изволов). Маяковский часто не вербализировал свою позицию в четких определениях, пользовался терминологией, принятой в его кругу, но анализ выявляет уникальность его эстетики.

Универсальный язык кино как язык будущего

В своих статьях о кино (в том числе, если считать, что дореволюционные анонимные статьи в «Кинезурнале» принадлежат Маяковскому⁴) поэт прежде всего говорит о всеобщности языка кино, его «интернационализме».

До сих пор проводником идей была книга.

Но книга всегда связана с нацией, с языком.

...объединяющим искусством может быть только кинематограф.

...общечеловечность кинематографа и делает его, во-первых, незаменимым для мирового искусства, и, во-вторых, лучшим проводником вековых идей в какой-нибудь стране [13, с. 426].

Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти мирозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики. <...>

Кино — рассеиватель идей.

[16, т. 11, с. 29]

Примечательно, что в 1926 г. в ответе на анкету театрального журнала «Новый зритель» Маяковский повторяет те же мысли, что были высказаны

4 Вероятность принадлежности дореволюционных статей в «Киножурнале» В. Маяковскому подробно анализируется в работе: [1].

анонимно более десяти лет назад: «Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. <...> Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством» [16, т. 12, с. 125].

Интернациональность, всеобщность напоминают о соловьевском всеединстве, о поиске единого языка для всемирно преображенного человечества, поэтому овладеть таким языком значит действительно овладеть будущим, овладеть временем, что было одной из задач футуризма, а затем — комфутизма. Можно предположить, что кино явилось для Маяковского видом новой поэзии, рожденной новым веком, единицей измерения которого является не слово (которое футуристы брали в его фактуре — «самовитости»), а время и движение.

Футуризм и киноискусство: новый взгляд, новое мышление

Создание нового вида искусства ведется наряду с исследованием его специфики. Новый вид искусства — кино — рождается благодаря изменению взгляда на мир. Та же задача была и у футуристического искусства, а затем — искусства жизнестроения, поэтику которого развивал и Маяковский. Движение — свойство живого. «Искусство же может иметь дело лишь с живым» — так утверждает в статье «Новые пути слова» А. Крученых [21, с. 51]. «Мельчайшая пылинка живого / важнее того, что я делаю и сделал», — писал Маяковский в «Облаке в штанах» [16, т. 1, с. 184]. «Современные живописцы постигли ту тайну, 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма)» [21, с. 51]. В поэзии же за такой прорыв отвечают сочетания слов вопреки грамматике на основе собственных внутренних законов, «что дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рожают странные “бессмысленные” сочетания слов и букв» [21, с. 51], — продолжает Крученых. Кино действует схожим образом: работает с помощью выбора/смены ракурса и изменения точки освещения, которые признаются ключевыми элементами этого вида искусства. «...Смещение зрительной перспективы [т. е. ракурса. — Т.К.] является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировки мира» [23, с. 332], — отмечает Ю. Тынянов.

Смещение и сдвиг — основа поэтики любого авангардного искусства. У Маяковского сдвиг осуществляется на основе метафоры. Суть метафоры — в авторском зрении. «Смена различных освещений точно так же перепланирует среду, как ракурс — отношения людей и вещей», — пишет Ю. Тынянов в своей работе о кино [23, с. 332].

В новом мире — новое зрение, которому присущи новые ракурсы, способствующие гиперболизации или, наоборот, литоте, неожиданностям восприятия мира человеком нового типа. Этот взгляд в полной мере присутствует уже в ранней поэзии Маяковского, где одна метафора сменяет другую метафору, разворачиваясь в фантастические картины (спрыгивающий с кровати и танцующий чечетку нерв в «Облаке в штанах» (1914–1915), раскаленный от «нагрева» чувств телефон, орущий «живым поросенком» в «Про это» (1923), — и в итоге знакомый мир в ракурсе индивидуального восприятия преображается до неузнаваемости.

Об этом же свойстве ракурса говорит А. Родченко, рассуждая о сущности фотографии как искусства. Фото может показать абстрактные, но и одновременно индивидуально-психологические сущности: фактуру, вес, линию, — если выбирает не общепринятые (традиционно-живописные ракурсы), а индивидуальные, присущие взгляду конкретного человека: не «линия пупа, а взгляд на здание или человека сверху или снизу, в соответствии с той точкой, которой дает наблюдателю современная архитектура» [20, с. 31–39]. Он тоже борется за живое: съемка с непривычного, а на самом деле естественного ракурса живого взгляда, обусловленная особенностями роста и физическими характеристиками фотографа по отношению к снимаемому объекту (огромному небоскребу, увиденному с узкой улицы, крошечному жуку, человеку с балкона, пожарному из окна и т. д.), запечатлевает обстоятельства живой жизни, временного момента съемки.

Возможно, именно имея в виду работу кино с категориями времени и движения («живым»), Маяковский называет его «новатором литератур». Более сложно эта мысль выражена у М. Хайдеггера: «Искусство как развертывание истины есть процесс мышления уподобленными действительности формами, в каждом виде искусства специфичными в своих возможностях мыслить» [4, с. 34].

Б. Эйхенбаум говорит о формировании особого «кинозрения» как феномена, который должен развить в себе зритель.

«Кинозритель, смотрящий на экран, проделывает сложную мозговую работу, соединяя пробегающие перед ним кадры в своего рода кинофразы. Самый монтаж фильма делается по принципу составления этих кинофраз <...>. Недаром есть люди, которые “не понимают”; киномозговая работа такого типа им недоступна, непривычна и неприятна. <...> Кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи — в этом и состоит мозговая работа зрителя. Получается нечто обратное процессу чтения — от предмета к воображаемому слову» [26].

Другими словами, кино способствует изменению взгляда на мир большого количества людей — кинозрителей, которые за счет появления нового вида умственной работы, создания новых нейронных связей формируют новое мышление, обусловленное искусством⁵. В дальнейшем это свойство кино было рассмотрено философами и исследователями в середине XX в. Так, Ж. Делез (создавший исследование «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время» [2]) своим предметом избрал именно «мысль режиссера в движении кинообразов и мысль воспринимающего, возникающую как восприятие-прочтение-размышление кино-образами» [4, с. 35].

В абсолют возвел кинозрение Дзига Вертов. Он вводит понятие «киноглаза», говоря о котором имеет в виду уже даже не человеческое зрение, обогащенное новыми ощущениями, а взгляд самого киноаппарата, обладающего своим «измерением времени и пространства» [14, с. 33].

Современный исследователь Н. Изволов, опираясь в том числе на идеи М. Мерло-Понти [12] о «выявлении союза тела и духа, духа и мира и выражения одного в другом <...> не объясняя этого явления при помощи сторонних категорий», отмечает, что «если кинематограф — феномен не только материального мира, но и человеческого сознания, то он должен существовать на скрещении механической технологии и человеческой психологии» [3, с. 31]. Он показывает, что новое искусство подчиняет как человеческий взгляд, с его сложной биологической природой, так и реальность, «которая всегда деформируется в камере» [3, с. 45]. Уникальность кинематографа воплощает кинокадр. Он использует «все формы передачи информации — изображение, а также речь письменную и устную» и предо-

⁵ Ян Левченко обращает внимание на связи «кинозрения» Эйзенбаума с синкретизмом восприятия ребенка, изучаемым Пиаже, и «внутренней речью» Выготского (концепция появилась на два года позже статьи Эйхенбаума) [9].

ставляет зрителю «полную свободу выбора и мгновенного сравнения всех носителей информации» [3, с. 45]. Исследователь делает вывод, что «кадр — одна из возможных структур человеческого сознания» [3, с. 45].

Специфичность киномышления постоянно находится в фокусе внимания Маяковского. Лучшие его сценарии: «Сердце кино» (а сначала «Закованная фильмой») и «Как поживаете?», «История одного нагана» — наполнены рефлексией о киноискусстве. «Сердце кино» поэт называет «типовым и интересным по дороге новой кинематографии» [16, т. 12, с. 125]. «Как поживаете?» рассматривает как принципиальный («Сценарий этот принципиален», так как «использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности», в качестве примера которых приводит «поезд в “Нашем гостеприимстве”», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.) [16, т. 12, с. 130].

Кино как искусство «факта»: «Парижанка» Ч. Чаплина и особое понимание хроники В. Маяковским

Четвертый вопрос. Почему слепит «Парижанка»?

Ответ. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности [16, т. 12, с. 130–131].

«Парижанка» (1923) Чарли Чаплина — мелодрама, сюжетно напоминающая «Даму с камелиями» Дюма, а также романы М. Пруста и Э. Золя. История девушки Мари, «жертвы судьбы», как она определена в интертитрах, это рассказ о ее чувствах, о ее внутренней драме. Про выдуманный сюжет Маяковский говорит: «фактики».

Начальный концептуальный интертитр «Парижанки» сообщает: «Человечество состоит не из героев и предателей, а из простых мужчин и женщин». Эту мысль Чаплин пояснил так:

Я ставлю перед собой задачу в драматической форме раскрыть повседневную жизнь и заинтересовать публику не трюками, а изображением обычной действительности. Ведь жизнь в конечном счете банальна, но в по-

вседневности проявляется и все то, что имеет вечное значение, все непреходящее, все великое [5].

Повседневная жизнь — это то, что близко к документу и хронике.

Восприятие фильма как исследования нравов стало возможным благодаря ощутимому в картине взгляду режиссера. Редкие интертитры, краткие, не раскрывающие полного содержания сцен, представляют собой ироничный взгляд автора на показываемое: «Мари, жертва судьбы», «Вечная проблема — мать и сын», «В душе Мари развернулась битва между деньгами и желанием честной жизни» и т. д. Ирония рассказчика не дает фильму полностью превратиться в мелодраму. Она оставляет смысловой зазор, который раскрывается в неожиданном финале: Мари перебирается в деревню и берет детей на воспитание. Титры сообщают, что теперь она видит смысл любви в жертвенности и служении.

Теория искусства жизнестроения требовала оперировать фактами, а не вымышленными сюжетами, подменяющими жизнь. В дискуссии о борьбе хроники с игровым кино, которая развернулась в 1927–1928 гг.⁶, Маяковский выбирает первую, как и многие конструктивисты, сотрудники «Нового Лефа» (С. Третьяков, В. Шкловский, О. Брик, В. Жемчужный): «...хроника орудует действительными вещами и фактами» [16, т. 12, с. 130]. Но такая хроника должна быть продуманной, должна быть «газетой». Продуманность вызывает «эмоциональную насыщенность». Это касается как героев, так и управления внутренним процессом зрителя.

Интересно, что концептуальный в этом смысле сценарий «Как поживаете?» показывает один день из жизни поэта Маяковского, но не какой-то реальный, а обобщенный, насыщенный, включающий в себя все сферы жизни: от утреннего чтения газеты, попытки получить деньги за стихи в редакции, любовное приключение, столкновение с мешанским семейством, выступлением с чтением стихов в Политехническом (этим «фактам» посвящены «газетные» стихи, например, «Разговор с фининспектором

6 Одним из ярких событий ее стал диспут «Пути и политика Совкино 8 и 9 октября 1927 года», организованный в Доме печати в Москве ЦК ВЛКСМ, редакцией «Комсомольской правды» и Обществом друзей советской кинематографии [16, т. 12, с. 652]. Продолжение дискуссии велось на страницах кинопечати. Так, журнал «Новый Леф» в 1928 г. поместил целый ряд статей разных авторов (С. Третьякова, В. Шкловского, О. Брика, В. Жемчужного) на эту тему см.: [19, с. 34–36].

о поэзии»). И вместе с тем сюжет сценария поэтизирован, метафоричен. Много внимания уделено чувствам героя, которые представлены мультипликационно как реализации метафоры (сердце, расцветающее розами, рисует любовь; чтение газетных происшествий превращается в мультипликационные эпизоды). Эти воплощенные метафоры являются проводниками во внутренний мир главного героя. Хроникальность и документальность здесь, как и в «Парижанке» Чарли Чаплина, проявляются в том, что показан реальный человек, а не выдуманный идеальный персонаж, воплощение добра или зла, исторический деятель и т. д.

Среди фильмов, снятых к десятилетию Октябрьской революции, Маяковский поддерживает Э. Шуб и ее фильм «Падение династии Романовых» (1927): «...в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей досъемки <...>» [16, т. 12, с. 356]. Шуб работает на выявление материала, и это придает ее хроникальным киноработам поэтичность. Поэт выступает противником фильма С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь» («Десять дней, которые потрясли мир», 1927), снятого по сценарию с актером (В. Никандров) в роли Ленина.

В сценарии «Позабудь про камин» кадры реального строительства 20-х гг. служат обоснованием фантастических сцен будущего [7]. Хроника обречает метафорическое значение:

215. Во всю книгу в далекой панораме — покосившийся грязный городишко, вырастающий и превращающийся в многоэтажную, спланированную новую столицу.

(Кадры этой части приведены только для показа построения, так как подробный монтаж должен быть произведен на реальном материале нашего хозяйственного строительства, по хронике наших действительных, к моменту съемки, достижений.) [16, т. 11, с. 202].

«Фактом кинематографа можно назвать то, что происходит перед камерой и подлежит фиксации, а документом — изображение, хранящееся на пленке. Таким образом, документальность кино распространяется в одинаковой степени на оба эти направления», — отмечает современный исследователь [3, с. 45].

Для нас этот взгляд ценен тем, что позволяет лучше понять отношение Маяковского (и того же Чаплина) к факту в кино. Как мы видели, в «Как поживаете?» Маяковский создает вымышленную хронику, так же как Чаплин через выдуманный сюжет работает с повседневностью, добиваясь документального изображения выбранной сферы жизни. В свою очередь Вертов и Шуб документальные съемки монтируют по художественным законам с этой же целью — добиться документальности в смысле отсутствия искажения реальности: «Документальность кино — следствие отношений предкамерного факта и пленочного документа, и определяется минимальным “кирпичиком” фильма — кадром, а не общей стилистикой» [3, с. 46].

Фактура и производственное искусство:

вопрос о фабуле и сюжете в кино

Вопрос о том, что такое «хроника» и «факт», оказался связанным и с вопросом о том, что такое «производственный фильм» [22, с. 29–34]. С. Третьяков писал, что такого рода кино должно и сюжетно, и формально «вытекать» из материала — сущности того производства, чьей средой он порожден, а будет ли он игровым или хроникальным, не так важно. Третьяков говорит об относительности разницы между игровым и неигровым фильмом. По сути, она заключается в установке оператора и режиссера: это либо эффектность и неожиданность, новизна, желание поразить («протазановщина»), либо предпочтение обычному, реальному (т. е. фактуре). Ту же мысль высказывает В. Шкловский. Для него разделение на игровые или неигровые фильмы проходит через их отношение к фабуле: фабульные картины и нефабульные. Критик отдает предпочтение материалу, иными словами, жизни. Он призывает к поиску формы для ее материала, а не втискиванию фактов в известные сюжеты и прежние представления [19, с. 34–36].

В этом смысле «Как поживаете?» Маяковского можно рассмотреть и как сценарий производственного кино. Перед нами фильм о поэте и «производстве» поэзии («я себя советским чувствую заводом...» [15, т. 2, с. 236]). А сценарий «Сердце кино» рассказывает о производственных, философских и концептуальных проблемах кинопроизводства метафорическим языком.

Из вопроса о соотношении фактуры, материала (фабулы), дающих стиль ленты, и сюжета вытекает вопрос о форме сценария, который был предметом серьезных теоретических споров о кино в это время.

Проблема понимания природы киносценария

Вопрос сценария — это также вопрос понимания природы кино. Для Маяковского кино и поэзия — явления одной природы. В этом он разделяет воззрения формалистов — Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова: «...я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, и так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность, а я понимаю это дело, то я буду учить вас. Я буду учить вас всем вопросам сценария» [16, т. 13, с. 359].

По Тынянову фабула — это «выдумка», развитие действия (т. е. она связана с «игровым» кино), а сюжет определяется материалом, фактурой, «производством», или «хроникой» на основе «фактов», понимаемым как рассматриваемая сфера жизни.

Для Тынянова сценарий отражает фабулу и неизбежно корректируется в процессе съемок. «Разговор о “железном сценарии” возможен там, где есть стандартизированные стили режиссеров и актеров, т. е. тогда, когда сценарий отправляется уже от известного киностила» [23, с. 344].

«Детские» сценарии Маяковского об Артеке «Дети», «Слон и спичка» как раз и дают фабулу: они «сделаны по заданию ВУФКУ по определенным материалам. Пионерская колония “Артек” и курортная жизнь Ялты. Успех и неуспех этих картин на подавляющую массу процентов будет зависеть от режиссера, так как весь смысл картин в показе реальных вещей» [16, т. 13, с. 127]. Стиль и жанр Маяковский отдает целиком в ведение режиссера. При этом он использует форму «железного сценария». Это тип технического сценария, пришедшего из Америки, который не имел своей задачей создание сценаристом художественно ценного, да и вообще литературного текста. «Такая форма записи, предложенная еще в 1910-х годах голливудским сценаристом и режиссером Томасом Инсом, оставалась общепринятой и в кинопроизводстве второй половины 1920-х...» [10]. «Рабочий, технический или, как его еще называли, “номерной” сценарий был удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натурных съемок, продолжительность и стоимость постановки. Но такой сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильме. Форма “номерного” сценария считалась общепринятой на производстве, и по таким сценариям были поставлены сотни картин» [8].

За эту форму сценария стоял О. Брик (работавший редактором «Межрабпомфильма»): «Сценарий надо писать не до съемки, а после. Сценарий не приказ снять, а метод организации уже заснятого. Поэтому надо спрашивать, не каким должен быть сценарий, а что должно быть заснято. Сценарная обработка материала — уже последующая стадия работы» [8]. Таким образом, можно сказать, что перед нами фактурный, производственный сценарий, или, другими словами, кино на основе предварительно снятой хроники.

С. Эйзенштейн в статье «О форме сценария» (1929) подчеркивал, что сценарий «не оформление материала, а стадия состояния материала» [25]. Можно сказать, что Эйзенштейн выделяет своего рода философскую фактуру, которая должна быть уловлена разными искусствами. Эмоции раскрывают содержание, которое не может быть передано никакими логическими построениями. Это можно сравнить с уровнем эмоционального интеллекта.

«Сценарий — это шифр, передаваемый одним темпераментом другому. Автор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции. Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык. На киноязык». Такой тип сценария режиссер назвал «эмоциональным», или «поэтическим» [25]. На практике его воплотил сценарист А. Ржешевский («Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Очень хорошо живется»), который, «отказавшись от “номеров” и “планов”, излагал события будущего фильма в форме романтической новеллы, написанной патетическим языком, с лирическими отступлениями и рассуждениями “от автора”» [8].

В чем-то понимание Эйзенштейна сходно с тем, как видит задачи сценария Тынянов: «Сценарий почти всегда дает “фабулу вообще” <...>. Как будет развита фабула, какой будет сюжет, — сценарист не знает, так же, как и режиссер до просмотра кусков. И здесь — особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фабулы» [23, с. 34].

Парадоксально, но поэт Маяковский в работе над сценариями всегда использовал «номерной» покaдровый сценарий, но при этом по сути никогда не давал «технического» сценария, каковым такой сценарий должен являться. Этой формой он, во-первых, подчеркивал ориентацию текста на кинопроизводство, реализацию. Во-вторых, такой тип сценария представлял собой последовательность кадров — основной единицы кино. В этом смысле он максимально отдален от литературной формы как способа

оформления нарратива. Но «номерной» сценарий максимально близок к поэзии, если рассматривать ее как феномен человеческого мышления, способ восприятия мира по законам поэтического образа⁷. Как стихотворение состоит из строк, так и сценарий состоит из «кусков-кадров». В сценарии «куски-кадры» сопоставляются друг с другом подобно тому, как в стихотворении вступают во взаимодействие слова внутри строки и строки друг с другом, что подробно рассматривает в своей работе Тынянов: «Кадры в кино <...> сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке» [23, с. 338]. Этот взгляд на природу кино вызывает в памяти его же понятие «тесноты стихового ряда» и вытекающие из него особые свойства поэтической организации речи (работа «Проблема стихотворного языка»), которые позволяют ей в лаконичной форме аккумулировать широкие слои смыслов.

Влияние кадров друг на друга зафиксировано в понятии монтажа, который соединяет кадры друг с другом, как поэтические строки. Можно вспомнить «эффект Кулешова», когда один и тот же кадр, соединенный с другим, сообщал первому противоположные смыслы. Сюда же может быть отнесен и «эффект» остаточного зрения (сохранение на сетчатке глаза уже не показываемого изображения), позволяющий воспринимать последовательность кадров как непрерывность, и стоп-кадр, прерывающий время и соединение частей-кадров друг с другом.

В сценариях Маяковского такие смысловые «куски-кадры», обозначенные отдельным номером, часто имеют мультимодальную, 3d-коллажную природу: что-то должно было браться из хроники, что-то создаваться мультипликационными средствами, что-то сниматься с актерами, что-то — внутри декораций. Тем самым оказывается важной подготовительная работа, материалы — моделирование закадровой реальности. Для Маяковского оно тем более важно: часто его сценарии переносят зрителя из одного мира в другой: в пространство событий газетного репортажа, в процесс работы сочиняющего писателя («Как поживаете?»), в воспоминания, внутрь экра-

7 Тут уместно вспомнить о восприятии «дьявольской» разницы между прозой и поэзией еще у А.С. Пушкина, который подчеркивает, что проза требует «мыслей и мыслей» [18, т. 6, с. 256] — «фактов» в переводе на язык 1920-х гг., — а поэзия «должна быть глуповата» [18, т. 9, с. 232], т. е. «образной», эмоциональной.

на (кинострану — «Сердце экрана»), в будущее (XXI в. — «Позабудь про камин»), в реальность, преображенную взглядом влюбленного («Как поживаете?»). Маяковский всегда в своих сценариях хочет показать видимое и невидимое, сложное строение мира, когда человек, находясь в реальной действительности, может совершать путешествие внутрь себя или мир людей, история которых раскрывается перед ним (через чтение репортажа, переживание чувства любви или сатирическое высмеивание персонажей).

Маяковский всегда обозначал интертитры как ту часть фильма, которая имеет и словесную, и визуальную природу. Причем это могли быть и скрытые интертитры в виде названий нот, вывесок и т. д. («Позабудь про камин»)⁸. Слово в фильме для поэта было особым материалом. Несмотря на сугубо техническую форму «железного сценария», противореча ей, в сценариях Маяковский задавал поэтический стиль картины. По сути, он придал технической форме смысл выявления сущностной природы кинематографа, взорвал эту форму изнутри. Думается, ее можно назвать поэтическим сценарием без кавычек.

Восприятие кино как новой поэзии

«Мне неоднократно от профессионалов кино приходилось слышать странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. <...> ...И целые ряды фильм стремятся к разрешению, которое <...> мы можем назвать стихотворным», — писал В. Шкловский [24].

Кинокадр воплощает свойство человеческого сознания сочетать внутреннюю работу с внешней (так, при чтении фантазия оживляет образы, описываемые в книге, и процесс восприятия информации с помощью букв и его воплощение в воображаемых образах происходят одновременно) [3, с. 63]. Эту двунаправленность можно сопоставить с одновременным действием в человеке сознания, оперирующего фактами действительности, и подсознания, оперирующего образами. В период бодрствования обе части психики действуют одновременно.

Очевидно, что понимаемое так поэтическое кино — совсем не то, что имел в виду Эйзенштейн и Ржешевский, создавая «поэтические» сценарии. Здесь дело не в эмоциях и их передаче, а в формальной и связанной с ним

8 Смысл названия фильма, значение надписей и названий внутри фильма, цитатная природа интертитров рассмотрена в статье: [6].

смысловой организации самого фильма, в построении его таким образом, как это может сделать только киноискусство, отражающее свойство человеческой психики сочетать внешнее и внутреннее. «Парижанка», которая так привлекла Маяковского своей кинематографичностью, очевидно, принадлежит к поэтическому типу кино⁹.

Итак, Маяковский обращается к киносценарию как способу работы в новом, рождающемся искусстве нового века — кинематографе. Он ощущает его поэтическую природу и видит в нем возможность более полно и по-новому воплотить поэтическое ощущение мира, которое связано для него с текучестью образов во времени и пространстве, порождаемых как ответ на смену воспринимаемых фактов действительности. В этом движении отражается взаимосвязь внешнего мира и работы фантазии, таким образом запечатлевается сама психика, значит — живое. Творить новое искусство по новым, только открываемым его законам — значит для него творить новую жизнь, будущее. Кино, таким образом, органично входит в мифологию футуризма.

9 Подчеркнем, что это не разновидность типа сценария («поэтический» сценарий), а именно поэтический тип кинематографа.

Список литературы

Исследования

- 1 *Арензон Е.Р.* Маяковский в «Кине-журнале»: К проблеме псевдонимных статей 1913–1915 гг. // Творчество Маяковского в начале XXI в. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 400–434.
- 2 *Делез Ж.* Кино «Кино 1. Образ-движение» и «Кино 2. Образ-время» М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.
- 3 *Изволов Н.А.* Феномен кино. История и теория. СПб.: Порядок слов, 2021. 463 с.
- 4 *Красноярова Н.Г., Юношева М.А.* Философия кино: становление проблематики // Гуманитарные исследования. 2016. № 2. С. 34.
- 5 *Кукаркин А.В.* Чарли Чаплин. М.: Искусство, 1988. 287 с.
- 6 *Купченко Т.А.* Киносценарий В.В. Маяковского «Позабудь про камин» и пьеса «Баня» в аспекте полемики с пьесой С. Третьякова «Хочу ребенка!» о смысле любви // Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 424–443.
- 7 *Купченко Т.А.* Овеществленная метафора В. Маяковского как прием кино (Анализ киносценария поэта «Сердце кино») // Поэт, поэзия и поэтическое в литературе и кино: мат. XI Международной конф. по эстетике экранизации (24–26 ноября 1920 г.) М.: ВГИК, 2021. С. 105–114.
- 8 *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934. М.: Искусство, 1965. 583 с.
- 9 *Левченко Ян.* О языке кино с точки зрения литературы. Казус Б. Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: история идей, история слов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Вып. 30. С. 156–171.
- 10 *Пронин А.* Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 291, [2] с.
- 11 *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М.: Колибри, 2009. 640 с.
- 12 *Morlean-Ponty M.* Le cinema et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. P. 97–122.

Источники

- 13 *Б. С-он.* Кинематограф как предвестник мировых идей // Кинезурнал. 1914. № 2. 19 января. С. 38–39. Цит. по: Творчество Маяковского в начале XXI в.: сб. ст. / публ. Е.Р. Арензона. М.: ИМЛИ, 2008. С. 424–426.
- 14 *Вертов Д.* «Киноки, переворот» // Формальный метод. М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 932 с.
- 15 *Маяковский В.В.* Полн. собр. произведений: в 20 т. М.: Наследие, 2013–2022.
- 16 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1955–1961.

- 17 «Не только в ателье...». Воспоминания Яна Нивинского // *Терехина В.Н.* От желтой кофты до красного Лефа. М.: Родник, 2018. С. 524–536.
- 18 *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.
- 19 Ринг Лефа: Тема «Одиннадцатый» Д. Вертова — «Октябрь» Эйзенштейна и Александрова. На ринге: О. Брик. В. Перцов. В. Шкловский // *Новый Леф.* 1928. № 4. С. 27–36, 34–36.
- 20 *Родченко А.* Пути современной фотографии // *Новый Леф.* 1928. № 9. С. 31–39.
- 21 *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 2000. 480 с.
- 22 *Третьяков С.* Производственный сценарий // *Новый Леф.* 1928. № 2. С. 29–34.
- 23 *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.
- 24 *Шкловский В.* Проза и поэзия в кинематографии // *Шкловский В.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1: Революция. 1030, [1] с.
- 25 *Эйзенштейн С.* О форме сценария // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297–299.
- 26 *Эйхенбаум Б.* Слово и кино // *Кино.* 1926. № 10. 9 марта. С. 3.

References

- 1 Arenzon, E.R. "Maiakovskii v 'Kine-zhurnale': K probleme psevdonimnykh statei 1913–1915 gg." ["Mayakovsky in the 'Cinema Magazine': On the Problem of Pseudonymous Articles of 1913–1915"]. *Tvorchestvo Maiakovskogo v nachale XXI v. Noveye zadachi i puti issledovaniia* [Mayakovsky's Work at the Beginning of the 21st Century. New Challenges and Avenues of Research: Collection of Articles]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008, pp. 400–434. (In Russ.)
- 2 Delez, Zh. *Kino "Kino 1. Obraz-dvizhenie" i "Kino 2. Obraz-vremia"* ["Cinema 1. Image-Movement" and "Cinema 2. Image-Time"]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 560 p. (In Russ.)
- 3 Izvolov, N.A. *Fenomen kino. Istoriia i teoriia* [Cinema Phenomenon. History and Theory]. St. Petersburg, Poriadok slov Publ., 2021. 463 p. (In Russ.)
- 4 Krasnoiarova, N.G., and M.A. Iunosheva. "Filosofia kino: stanovlenie problematiki" ["Philosophy of Cinema: The Formation of Problematics"]. *Gumanitarnye issledovaniia*, no. 2, 2016, p. 34. (In Russ.)
- 5 Kukarkin, A.V. *Charli Chaplin* [Charlie Chaplin]. Moscow, Iskustvo Publ., 1988. 287 p. (In Russ.)
- 6 Kupchenko, T.A. "Kinostsenarii V.V. Maiakovskogo 'Pozaбуд' pro kamin' i p'esa 'Bania' v aspekte polemiki s p'esoi S. Tret'iakova 'Khochu rebenka!' o smysle liubvi" ["Film Script 'Forget About the Fireplace' and the Play 'Bathhouse' by V.V. Mayakovsky in the Aspect of Polemics with S. Tret'yakov's Play 'I Want a

- Child! About the Meaning of Love”]. *Zhenshchina moderna. Gender v russkoi kul'ture 1890–1930-kh godov*. [Modern Woman. Gender in Russian Culture of the 1890–1930s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 424–443. (In Russ.)
- 7 Kupchenko, T.A. “Oveshchestvlennaia metafora V. Maiakovskogo kak priem kino (Analiz kinostsenariia poeta ‘Serdtshe kino’)” [“The Materialized Metaphor of V. Mayakovsky as a Cinematic Device (Analysis of the Poet’s Film Script ‘The Heart of Cinema’)”]. *Poet, poeziia i poeticheskoe v literature i kino: materialy XI mezhdunarodnoi konferentsii po estetike ekranizatsii (24–26 noiabria 1920 g.)* [Poet, Poetry and the Poetic in Literature and Cinema: Materials of the 11th International Conference on the Aesthetics of Film Adaptation (November 24–26, 1920)]. Moscow, All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK) Publ., 2021, pp. 105–114. (In Russ.)
- 8 Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934* [Essays on the History of Cinema of the USSR. Silent Films: 1918–1934]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 583 p. (In Russ.)
- 9 Levchenko, Ian. “O iazyke kino s tochki zreniia literatury. Kazus B. Eikhenbauma” [“About the Language of Cinema from the Point of View of Literature. Case of V. Eikhenbaum”]. *Intellektual'nyi iazyk epokhi: istoriia idei, istoriia slov* [The Intellectual Language of the Era: History of Ideas, History of Words], issue 30. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 156–171. (In Russ.)
- 10 Pronin, A. *Bumazhnyi Vertov / Tselluloidnyi Maiakovskii* [Paper Vertov / Celluloid Mayakovsky]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 296 p. (In Russ.)
- 11 Iangfel'dt, B. *Stavka — zhizn'. Vladimir Maiakovskii i ego krug* [The Bet is Life. Vladimir Mayakovsky and His Circle]. Moscow, Kolibri Publ., 2009. 640 p. (In Russ.)
- 12 Morlean-Ponty, Maurice. “Le cinema et la Nouvelle Psychologie.” *Sens et non-sens*. Paris, Nagel, 1948, pp. 97–122. (In French)