

346

КИНО

1930

Маяковский

1937

КИНЕМАТОГРАФИЯ МАЯКОВСКОГО

Одиннадцатый том

В Москве, в здании «Метрополь» — там, где сейчас кино, и до революции был кинотеатр. Как-то я попал туда с Владимиром Маяковским на просмотр картины, снятой по его сценарию и с ним в качестве актера. Вещь называлась «Не для денег родившийся». Она была передержкой романа Джека Лондона. В ней рассказывалось о том, как поэт из народа Иван Нов случайно спасает на улице какого-то молодого человека. Молодой человек знакомит его со своей сестрой, вводит в общество.

Поэт просталвился, но его не любят. Он хочет покончить с собой, играет револьвером, перелезает через решетку балкона. Потом одевает свой цилиндр на скелет, почему-то стоящий в его комнате, и уходит по дороге, бездомный и свободный, как Чаплин, который еще тогда не снимал таких лент.

В этом фильме были показаны друзья Ивана Нова — футуристы. Смутился на экране Давид Бурлюк с лорнетом, Василий Каменский, тогда еще молодой, улыбался публике.

Хозяйку фирмы (не помню его фамилии, а фирма называлась «Нептун») ленте не понравилась. Он следил замечание Маяковскому, Владимир Владимирович ответил, что если его игра не нравится, то он может писать стихи.

Так начались споры Маяковского в кино.

Маяковский написал много статей по кино, несколько сценариев, большинство из которых не сняты. Уже в наше время имел Владимир Владимирович и большие принципиальные споры о том, каким должно быть кинопроизводство.

Я помню одно заседание в «Совкино». Было очень скучно. Председательствовал Шведников. Сперва был прочтен и принят сценарий «Татьяна Русских». Фамилия сценариста Смоленин, а режиссера — Бассальдо. Фильм впоследствии, несмотря на большие затраты по декорациям, никакого успеха не имел. Потом читал Маяковский отрывок из своего сценария. Это был один из первых вариантов сценария «Как познать?».

Сценарий не был принят, хотя, конечно, было интересно экранизировать сценарий Маяковского, тем сценарий Смоленина, даже с Бассальдо. Сценарий был необычайный, поэтический.

Маяковский и в кино создавал стихи. У него на экране появились поэтический образ.

Вот человек встречается с женщиной. Маяковский спешит за девушкой. Смотрит на девушку. Нагоняет.

— Да я же с вами говорить не буду.

Девушка отстраняется, оборачивает несколько раз голову, отрицательно покачивает головой.

Наконец, вступает в разговор.

— Да я с вами идти не буду, только два шага.

Делает шаг рядом.

Затем берет под руку, и идут рядом.

Маяковский срывает с мостовой неизвестно раз выросший цветок. Маяковский перед воротами своего дома.

— Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту.

Вокруг зима, и только перед самым домом цветущий садик, деревья с птицами; фасад дома целиком усыпан розами. Сидящий на лавочке в рубашке дворник обтирает катящийся пот.

У девушки и Маяковского появляются аэропланские крылья. Девушка и человек вспархивают по лестнице.

Каждая вещь в грязной комнате запрещает; из чернильницы появляются лужи, заменяются обои, простая лампа становится люстрой.

Маяковский наливает из графина воду.

— Да мы и пить не будем — только один стакан.

Девушка говорит:

— Какая у вас крепкая вода!



Вл. Маяковский в 1924 году.

Берет у нее стакан. — Да мы и целоваться не будем. Танцуют губами друг к другу.

Фасад дома, цветы с фасада обрываются, на улице снег. Дворник в рубашке влезает в духу.

Комната, пришедшая в норму, обычного грязного вида.

Из подвала выхлещет. На нем ботинки, у нее стоптанные каблуки. Сложные крылья подмышками.

...Крылья за плечами и крылья подмышкой — это поэтический образ. В то же время в кино это иногда называют эксцентрической комедией. У нас акцентрических комедий почти что не было. Первая попытка — «Веселые ребята».

Маяковский очень добивался возможности работать в кино. Он шел на черную работу, делал даже надписи к некоторым фильмам. Но он хотел в кино выразить себя, а не учиться только делать сценарии лучше, чем у других.

Не нужно думать, что кино Маяковского — это отзвук кино Чаплина.

Чаплиновские картины Маяковский рассказывал очень хорошо, но переделывал их совершенно и выделял в них нужное. Возможность пользоваться поэтическим образом, сравнением приближала для Маяковского кино к поэзии.

Ему нужны были не чудеса монтажа, не кинематографические перографии, а свободное творческое обращение с материалом во имя мысли.

Горький очень интересовался кино. У него есть сценарий «На дне». В

этом сценарии не инсценирована пьеса, а идут новеллы о том, как люди дошли «до дна». Последний сценарий была первая сцена пьесы. Эту вещь мы не видели даже напечатанной.

Есть у Горького сценарий «Степан Разин». Он написал его за границей. Сейчас, когда Мосфильм ставит «Степана Разина», режиссеру любопытно было бы хотя бы посмотреть на вещь Горького.

И в сценариях Горького и в сценариях Маяковского была воля художника.

Они изменяли само представление о кинематографе.

Несколько раз поднимался вопрос о постановке вещей Маяковского в кино, но ни Маяковский, ни Горький в кино так и не появились.

Они изменяли само представление о кинематографе. Горького инсценируют, но не исследуют, чего писатель добивался в кино. Не нашлось ни одного режиссера, который хотя бы в виде опыта потратил тысячу метров пленки для того, чтобы посмотреть, что получится из поэзии Маяковского в кинематографическом кадре.

Еще один упрек, кроме упрека в недобротности, можно сделать кино. Есть записи Маяковского на восковых валиках, но вся коллекция записей голосов поэтов, сделанная в Институте истории искусств в Ленинграде Сергеем Бернштейном, неизвестно где находится, неизвестно где хранится. Известно только, что воск стареет легко. Не сохранился нам Маяковского и кинохроника.

Маяковский в Москве среди нас, ходил и ездил на извозчиках. Большой, высокий. Выступал на диспутах, спорил, говорил о будущем. Отдельно существовало гениальное изобретение Люмера. Снял Маяковский чрезвычайно мало.

Голос Маяковского в кино кажется не записан.

Голос Маяковского сценариста не выслушан.

Великий поэт изменяет судьбу людей.

Если поверить ему, если по-настоящему учиться у него, а не подражать ему, то надо изменить свою жизнь, иначе жить.

Проще — не узнавать поэта. Проще — отдать ему признание повторением чужого признания.

Вероятно, то же происходит и с Горьким — люди боятся прочесть внимательно горьковский сценарий.

Построено это, вероятно, не по-обычному, иначе идут кадры, переделывать страшно, учиться лень.

Мы не всегда любим людей, зовущих нас на дальние дороги.

Нам казалось, что Маяковский себя трагит, что он трагит себя на окнах Роста, на агитационных стихах. Прочтите сейчас эти стихи — это история нашей революции.

У кино был друг, которого оно не оценило.

Прочтите вещи нашего друга и не для того, чтобы плакать, а для того, чтобы учиться, для того, чтобы быть творчески недовольными собой.

В. ШКЛОВСКИЙ.

О МАЯКОВСКОМ — КИНОДРАМАТУРГЕ

Большой талант и поэзия в кинематографии его времени. «Если у меня есть понимание, что миллионы осуждаются кино, — говорил он незадолго до смерти, — то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность». На протяжении ряда лет он стремился осуществить эту программу. И он приходил к кинематографии не как сторонний наблюдатель, а в качестве одного из ее активных строителей.

Из богатого сценарного наследия Маяковского сохранилось далеко не все. Многие сценарии исчезли. Другие хранились в черновиках.

Собранные рукописи все же дают возможность — с некоторыми проблемами восстановить эту страницу творческой биографии поэта *).

Если не считать ранних опытов в 1913 году, начало серьезной кинематографической работы Маяковского относится к 1915 году. Сценарии этого периода — «Барышня и хулиган», «Не для денег родившийся» и «Законная фильмой» — не сохранились. О них можно судить только по пересказам и, отчасти, по искаженным режиссерским «интерпретациям». Для Маяковского они являлись, видимо, пробой собственных сил в новой для него творческой области.

Сам Маяковский строго относился к своим ранним работам и серьезно оценивал только сценарий «Законная фильмой», но указывал, что постановка «обезобразила сценарий до полного стыда».

Не сохранился также сценарий агитационного фильма «На фронт!», написанного во время войны молодой советской республики с танской Польшей.

Большинство крупных сценарных произведений Маяковского было создано в 1926—27 году: «Дети», «Слон и спички», «Сердце кино», «Любовь Шкафоловцова», «Декабрь и Октябрь», «Как познать?» и др. Наиболее завершенной работой из этого цикла является «Как познать?» — день обыкновенного человека «в пяти кинолентах». Значительный интерес представляет комедия-протест «Любовь Шкафоловцова», едко высмеивающая архаические пережитки в нашем быту.

В конце 1927 года Маяковский написал «Поэма о камин» — феерическую комедию о современном мещанине, который попадает в общество будущего. Этим поэт откликнулся на острые бытовые проблемы, поставленные в то время комсомольской печатью. Сценарий блуждал от

одного режиссера к другому, но так и не был поставлен. Тогда Маяковский переработал его в пьесу для театра. Эта пьеса — «Клоп» — получила широкую известность.

Работа в кино по-настоящему увлекла Маяковского. Он может служить в этом отношении примером многим нашим «маститым» литераторам, которые с барским пренебрежением относятся к сценарному творчеству.

Отвечая на анкету одного театрального журнала в 1926 году, Маяковский писал: «Опыт предыдущей сценарной работы показал мне, что всякое выполнение «литературными» сценарием вне связи с фабрикой и производством, — халтура разных степеней. Поэтому с завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, познав кинодело, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев».

Приходится сожалеть только, что на своем пути к экрану Маяковский встречал множество малограмотных чиновников, которые во что бы то ни стало старались навязать ему свои доморощенные «концепции» сценарного мастерства. Кстати сказать, эта старая проблема взаимоотношений писателя и кинорежиссера еще не снята, к сожалению, и в наши дни.

В письме, адресованном одному из руководителей кинопроизводства, Маяковский как-то писал: «Во всех моих взаимоотношениях со сценарной частью ВУФКУ была сплошная недоумка; меня перекидывали от редактора к редактору, редакторы выдумывали несуществующие в кино принципы, особые на каждый день, и явно верили только в свои сценарные способности».

Мы не ставим себе задачи в этом белом очерке дать характеристику сценарного творчества Маяковского. Это предмет специального исследования. Укажем лишь некоторые его особенности.

Одна общая черта отмечает дошедшие до нас сценарии Маяковского — так же как и его поэтические произведения — глубокий интерес к жизни нашей страны.

Именно эта любовь к нашей замечательной действительности, от которой часто отстает недостаточно поворотливое искусство, объясняет увлечение Маяковского хроникой и обнаженным фактом в кино. «Почему бы кино не ваять за живую жизнь?» — говорит надпись в одном из его сценариев.

Проблемы новой этики, острые вопросы быта занимают большое место в сценарном творчестве Маяковского.

При выборе жанров Маяковский отдавал предпочтение феерии и гротеску. Ярво выраженная пародийная тенденция пронизывает те сценарии, которые полемически отвечают произведением буржуазного киноискусства.

По своему литературному и кинематографическому качеству сценарии Маяковского не равноценны. Трудно

говорить о сложившейся кинодраматургии Маяковского так, как мы говорим о его стихотворной поэтике. По существу Маяковский только приступил к работе в кино. Это было лишь начало настоящей работы.

В некоторых его сценариях стихия слова захлестывает чисто кинематографические элементы. С нашей, теперешней точки зрения — в них много наивного и несовершенно. Местами пластический материал превращается в иллюстрацию литературного текста. Вот, к примеру, начало сценария «Любовь Шкафоловцова»:

«Одни — напыщенное вельможи. Какой-то величавый пред с пером за ухом, со всеми атрибутами канцелярии, о вывесках «без доклада не входить» и пр.; сгибается перед ним медкий совладельца».

Другие — завитые графиньи... Машинистка разглядывает мужика и закручивает на шпильку волосный завяток.

Третьи — медлительные стоящих часов. У машины, стучащей впустую, — курящий прогильщик.

Четвертые, забыв про стройку, только и корчат над старым. Дюпонтный музейщик восстанавливает какую-то древнюю стену и т. д.

Было бы ошибочно думать, однако, что драматургическое построение чуждо Маяковскому. Жанровые особенности определяли своеобразные сюжетный строй его кинопроизведений, но в ряде сцен мы встречаем образцы блестящего драматургического мастерства.

Вспомните вторую часть сценария «Дети»: она является примером острого драматургического построения.

Бастующий горняк получает бутылку молока для голодного ребенка. Он бережно несет ее по улице. Внезапно он натывается на сыщика, который его пытается обыскать, и при этом расцарапывает несколько капель молока. Схватка. Вмешиваются полисмены. Они хватают рабочего. Шахтер на ходу подхватывает драгоценную бутылку. Но вот толпа бросается на вырчку к шахтеру и освобождает его. На радостях один из освободителей трясет руку шахтера, при этом на бутылку выплескивается еще несколько капель. Шахтер собирается проложить свой путь. На-за угла появляется конный наряд полиции. Рабочие наскоро строят баррикаду. Шахтер не может покинуть товарищей в беде. Он прыгает на помощь к своим. Атака отбита. После ряда перипетий обесцененный шахтер оказывается у дверей своей комнаты. Он ставит бутылку на под и сует ключ в скважину. Собака опрокидывает бутылку. Струйка молока течет по лестнице...

Сценарное мастерство Маяковского наглядно скаывается в построении ярких сатирических характеристик и

в выборе выразительных кинематографических деталей. Приведем небольшой пример из сценария «Поэма о камин»:

«Звончек над дверью (парикмахерской) дребезжит обломанным краем. Смазливая девица, завитая, насколько позволяет свои парикмахерская, в огромных сержеках, брошках и колечках подсытывает у кассы вырчку. Подымает голову недовольно, но сразу расслаивается в улыбку.

— Алексей Петрович, здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте! Рабочий подходит к кассирше (хозяйке дочке) и вычурно целует ручку.

— Позвольте мне белую ручку к красному сердцу прижать! Из задней двери комнаты входит хозяйка, на ходу запахивая редкой грязи халат. Отодвигает пародию на кресло, усаживает рабочачею, как хорошего знакомого, и ворочивает ему за воротник оборванное подобие салфетки.

Такие куски — их много рассыпано в сценариях Маяковского — не только показывают его тонкое ощущение выразительных возможностей кино, но и являются примером блестящего использования слова для характеристики пластического материала. Множество надписей и текстов из киноработ Маяковского представляют самостоятельный литературный интерес («Путешествие Шкафоловцова среди мира грубого», «Годубя ни с места или потерянная невеста», ряд надписей-реплик и т. д.).

Часто при оценке кинематографического наследия Маяковского приходится сталкиваться с различными типами обывательских суждений по этому поводу. Иные литературные обыватели объявляют, что-де все это наследие есть не что иное, как «дежная халтура», стоящая за пределами искусства. Эти люди пытаются мерить Маяковского на свой лилипутский аршин.

Другие, ослепленные блеском поэтического таланта Маяковского, наоборот, готовы, захлебываясь от восторга, тащить на пьедестал любое второстепенное произведение, которое и сам поэт не придавал большого значения (такие произведения можно назвать и среди его сценариев).

Оба эти «полюса» в сценарном творчестве Маяковского только мешают его серьезному изучению.

Возникает вопрос, можно ли учиться у Маяковского — кинодраматурга? Бесспорно можно и следует учиться. Но учиться — не значит рабски подражать.

Учиться значит не «делать под Маяковского», а осваивать лучшие черты его творчества.

Это — прежде всего партийное отношение к действительности, неависимое к врагу; это — умение находить боевые темы, выдвинутые жизнью. Это — яркое видение мира, свой мужественный голос в искусстве. А разве могут похвастать этим многие молодые кинодраматурги, занятые «академическим» копанием в прошлом и перепадами старых, давно надоевших песен? Это — презрение к штампу, ко всяческой косности и «мертвине» в искусстве. А разве многие наши почтенные мастера не пытаются еще вытискивать новое содержание в обветшалые рамы «стрельчатых» и тому подобные «сизвечные» схемы?

Это, — наконец, умение подметить и беспощадно осмеять уродливые пережитки прошлого, которые сохранились в нашей действительности. Тем, кто занимается болтовней о невозможности развития в нашем искусстве сатирических жанров, можно посоветовать переписать собрание сочинений Маяковского. И в частности, XI том, где собраны его пьесы и сценарии.

Кинематографическое наследие Маяковского пренебрегать нельзя. Это для нас не мертвая архивная вещь, а действенная и живая творческая сила.

А. НОВОГРУДСКИЙ.



В. В. Маяковский в кино. Кадры из фильмов 1918 года. Слева направо: Вл. Маяковский и Л. Бри в картине «Законная фильмой», Маяковский в роли Ивана Нова в фильме «Не для денег родившийся», Вл. Маяковский и А. Ребинова в фильме «Барышня и хулиган».