

КИНОЯЗЫК И КОНЦЕПЦИЯ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО

Сабитов А.Р., доктор архитектуры, академический профессор ФД КазГАСА
Усембаева Э.Е., ассистент профессора ФД КазГАСА

Концепция изображения игровой кинокартины, отражающая поиск и определение ее изобразительной стилистики, является исключительно важным звеном в создании произведения киноискусства. Концепция изображения – плод усилий всех авторов картины - сценариста, режиссера, оператора и художника-постановщика. Первым из авторов, кто сталкивается с необходимостью перевода литературного текста в изображение, является сценарист. Он ищет изобразительную стилистику в самых первых набросках сценария, пытаясь почувствовать и передать атмосферу будущего фильма. Наиболее ярко этот этап работы над концепцией изображения присутствует в киносценариях выдающегося советского поэта-новатора Владимира Маяковского (1893-1930). Он является автором ряда авангардных театральных пьес и киносценариев. Как и все творчество поэта, его драматургические произведения проникнуты идеями обновления искусства. Примером этого является поставленная в ноябре 1918 в зале Театра музыкальной драмы в Москве (ныне Большой зал консерватории) пьеса Маяковского "Мистерия-буфф" (режиссеры В.Э. Мейерхольд и В.В. Маяковский, художник К.С. Малевич). Эта постановка явилась примером своеобразного синтеза трех ведущих авангардных направлений в русском искусстве – литературы, живописи и театральной режиссуры и открыла новую эру в современном театральном искусстве.

Свою деятельность В. Маяковский начинал как художник-«футурист». Творческое наследие Маяковского-художника представлено портретными зарисовками, эскизами лубков, театральными работами, плакатами, книжной графикой. Важным этапом творческой деятельности В. Маяковского стала работа в "Окнах РОСТА" (Российское телеграфное агентство). В течение трех лет он рисует около 1100 плакатов со стихотворными текстами агитационного характера.

Кинематограф для В. Маяковского был, по мнению С. Юткевича, своеобразной формой поэзии, сочетающей зрительные и вербальные образы []. В свою очередь в поэзии он часто пользовался яркими зрительными образами, близкими кинематографическим. Так, поэт писал: «Для вас кино — зрелище / Для меня — почти мировоззрение / Кино — проводник движения / Кино — новатор литератур» [1]. Специфику кинематографа Маяковский чувствовал очень остро. В плакатах, выполненных для «Окон РОСТА» он часто пользовался приемами комикса, обозначая динамическую последовательность действий персонажей близкую киномонтажу.

Работая для кино Владимир Маяковский пишет сценарии к фильмам и снимается в ряде фильмов, поставленных по его сценариям. Это - "Погоня за

славой" (1913), "Барышня и хулиган" (по произведению "Учительница рабочих" Э. Д'Амичиса, 1918, снимался в главной роли), "Не для денег родившийся" (по "Мартину Идену" Дж. Лондона, 1918, снимался в главной роли), "Закованная фильмой" (1918, снимался в главной роли), "На фронт" (1920, агитфильм), "Дети" ("Трое", 1928), "Декабрюхов и Октябрюхов" (1928), "Слон и спичка" (1926 - 1927, не был поставлен), "Сердце кино" (1926 - 1927, не был поставлен), "Любовь Шкафолобова" (1926 - 1927, не был поставлен), "Как поживаете?" (1926 - 1927, не был поставлен), "История одного нагана" (1926 - 1927, не был поставлен), "Товарищ Копытко" (1926 - 1927, не был поставлен; отдельные моменты были использованы в пьесе "Баня"), "Позабудь про камин" (1926 - 1927, не был поставлен; позднее сценарий был переработан в комедию "Клоп").

В этой статье, опираясь на материал книги С. Юткевича «Модели политического кино» [2], рассматривается концепция изображения трех сценариев В. Маяковского, из которых один, «Дети», был поставлен на Одесской киностудии, называвшейся в то время ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), и двух не осуществленных - «Слон и спичка» и «Сердце кино, или Сердце экрана».

В сценарии среднеметражной комедии «Дети», одном из первых своих «киноопытов», В. Маяковский с самого начала в игровые кадры «вплетает» мультипликацию. Так, по действию сценария американский бизнесмен со всем семейством направляется в СССР для экономического шпионажа. По этому поводу он делает нравоучение своему маленькому сыну: «Тебе найдется, где закалиться. Помни: человек человеку волк — один на всех и все на одного». После этого титра появляются кадры - опущенная головка малыша. По занимающему весь экран лбу проходит сцена драки, показанная мультипликационными силуэтами: на маленького героя фильма, на малыша бросаются какие-то маленькие оборванцы. Затем, через несколько кадров, следует мультипликационная сцена сна «папаши»: экран над спящим и похрапывающим папашей становится белым, и на нем мультипликацией показывается веточка, вырастающая в огромную клюкву, под клюквой сам собой поднимается стол, и показанный силуэтом медведь волочит издали огромный самовар.

Следующее появление мультипликации дается в эпизоде, который происходит в пионерском лагере «Артек». В эпизоде показывается проверка результатов летнего отдыха. К столу, за которым сидят старшие, подходят по одному пионеры. Им задают вопросы, они отвечают на них и уходят. К столу подходит девочка-англичанка. Далее дается диаграмма мультипликацией: в кадре - худющая англичаночка, рядом с ней появляется знак плюса, и появляется съеденная снедь, затем появляется знак равенства — англичаночка увеличилась в полтора раза. Девочка уходит под аплодисменты сидящих за столом.

Заканчивается же фильм следующим кадром: идут пионеры, их строй похож на ленту, затем лента пионеров вырастает в ленту комсомола и сейчас

же превращается во взрослое, рабочее шествие, развернувшее красные знамена [1].

Однако все перечисленные эпизоды и кадры отсутствуют в сохранившейся копии фильма, поскольку он снят в традиционной натуралистической манере. Не удивительно поэтому, что на студии ВУФКУ для следующего заказанного Маяковскому сценария комедии «Слон и спичка», где была еще шире развернута система кинометафор, просто не нашлось режиссера.

Зачин сценария «Слон и спичка», дает представление о его эксцентрической стилистике. От рисованного плакатного солнца линейкой расходятся тонкие лучи. Они благотворно действуют и на растения и на животных: из цветочного горшочка вырастает росток, он превращается в розовый куст, на нем появляется бутон, из бутона - красная роза. Горшочек с цветком стоит на окне, из окна видно солнце. В центре котенок, играющий на непонятном холмике. Кинокамера отъезжает, становится видно, что котенок сидит на огромном животе. Живот принадлежит главному персонажу, названному завтрестом, смешному толстяку, советскому обывателю средней руки. Он лежит на диване, мечтательно дымит папироской [1].

Так экспонировав желаящего похудеть героя, автор дальше пропускает его через стремительную серию происшествий, где сознательно использованы традиционные приемы комических фильмов тех лет. Здесь и погоня в автобусе и суматоха в поезде, заканчивающаяся тем, что «завтрестом» взвешивают на двух весах разом. Затем с запасных путей рабочие выкатывают платформы, оторопевшему заву вручают накладную большой скорости, ему на спину наклеивают багажный номерок, на животе пишут: «верх». Подшибают зава на перронную тележку. Зава подвозят к прицепной платформе. Носильщики погружают и привязывают канатами зава. Поезд трогается. Носильщики смеются. Гордо, как тяжелое орудие, едет на платформе зав [1].

Веселые события продолжаются на крымском пароходе и заканчиваются традиционным комическим ходом - ложной победой зава на финише гонки пловцов. А по прибытии в Ялту зав попадает в очередь пассажиров, запрудивших все входы и выходы. От ожидания у зава начинает отрастать борода. Зав в конце очереди — добрая русая бородка а-ля Стенька Разин. Зав вываливается в Ялту, выдавленный очередью [1].

Далее одежду зава, как в цирковом антре, раздирают на ключья зазывалы в гостиницы, а когда, наконец, супружеская пара оказывается на извозчике, который флегматично кружит пассажиров по бесконечным дорогам, следует титр: «У зава отрастает борода еще на вершок». Завершается мотив стремительно отрастающей бороды в эпизоде, когда беззаботный возница выезжает из города на голый горный кряж. Автор здесь помечает: «Небо. Карикатурная Большая Медведица. У зава борода Толстого».

Так комической метафорой решает поэт образ бегущего времени, а пространство крымского пляжа приобретает под его пером все признаки эксцентриады: Пляж, как бумага для ловли мух, целиком покрытый телами.

Шагая через лежащих, скачут фотографы с треножниками. У входа на пляж появляются «завтрест» с «завтрестихой» в купальных костюмах, «завтрестом» еще с ведром и лопаточкой. Чета пытается между телами не то чтобы лечь, но хотя бы присесть на корточки. И далее - побродив еще в полном недоумении, зав оттаскивает за ноги близлежащих и немедленно с женой занимает освободившийся квадратик. Плакатное мультиплицированное солнце. Острыми стрелами от солнца расходятся лучи. «Зав» и «завша» под градом стрелок. Лицо зава с каплями пота. Завша, бывшая белой в черном костюме, становится черной в белом костюме [1]. Комедия заканчивается еще целой серией трюков, в том числе поездкой на Ай-Петри, рассказанной только мультипликацией, гротесковым происшествием с завшей, с которой не фигурально, а фактически слезают после загара «три шкуры». В финале «зава» вылечивает загонявший его до семи потов комсомолец [1].

Как отмечает С. Юткевич, если этот фильм был бы поставлен и была бы осуществлена стилистика, задуманная Маяковским, то получился бы необычайно выразительный, новаторский комедийный фильм с использованием всех возможностей современного киноязыка [2]. Но поэт опередил свое время. В те годы кино лишь начинало осознавать себя как искусство. Вспомним, что тогда только-только появились «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мистер Вест» Кулешова, первые опыты Дзиги Вертова, остальная же продукция только начинала с трудом освобождаться от стилистических стандартов дореволюционного кино.

Несмотря на то, что ему не удавалось воплощать свои киноидеи в жизнь, Маяковский упорно продолжал поиски своей кинопоэтики. И в сценарии «Сердце кино, или Сердце экрана», который он обозначил как «фантазия-факт в четырех частях с прологом и эпилогом», предвосхитил многие изобретения будущих экспериментальных лент.

Так, вначале пролога он приводит свод стереотипных образов, оставшихся от прошлого, называя их «мертвыми свидетелями. Вот его видение «культурного наследия прошлого»: на первом плане паук, ткущий паутину; из-за него виден портрет гранда со шпагой и розой в руках. Под картиной стыдливо изогнулась мраморная Венера. По бокам статуи огромные книги: Библия — Песня песней. Но вот из лаборатории вышел веселый человек. Это Эдисон, «американовидный дядя», как его назвал Маяковский, и весело зашагал по улице. Это знак современности и знак кино. Он начинает крутить ручку киноаппарата: «раздирается паутина, гранд слазит с картины, сует Венере цветы, обнимает гранда ожившая Венера, и вылезшие из книг трубачи славят любовь» [1]. С. Юткевич пишет: «Один французский исследователь творчества живописца Никола Пуссена писал: «Никогда еще ни один художник не жаждал в такой степени, чтобы его произведение говорило глазам». Очевидно, что это определение целиком можно отнести к Маяковскому. Действительно, он хотел, прежде всего, чтобы его кино «говорило глазам» [2].

Проследим на примере замысла «Сердце экрана», как В. Маяковский развивает идеи изобразительности языка кинематографа. Эти идеи буквально

пронизывают сценарий: вот, например, каким видится «человековедение» главному персонажу, замечательному художнику, называемому В. Маяковским «маляром». Вот маляр усаживает, в качестве модели для будущего портрета, благороднейшего на вид человека с книгой в руке. Маляр отходит, берется за полотно и краски. Модель начинает постепенно просвечивать и вместо сердца — початая бутылка водки и вульгарного вида женщина». Маляр откладывает кисти. Выпроваживает несостоявшуюся модель. С достоинством на подиум забирается почтенная матрона, благородно сложив ручки, молитвенно позирует. Безнадежно берется за кисть маляр. Женщина начинает просвечивать, и «вместо сердца— «похабный» юноша с закрученными усами. Придите завтра! В дверь просовывается девушка-маникюрша. Не без радости здоровается с ней маляр. Заботливо усаживает, отходит с палитрой, вглядываясь. Просвечивает и маникюрша, и «вместо сердца — сам маляр с маникюршей под вывеской ЗАГС». Маляр бросает кисти с отвращением, чуть не выгоняет маникюршу, захлопывает дверь. Он садится в задумчивости. Появляется большое вырезанное сердце. По сердцу проходит маленький поезд с силуэтом красавицы, промелькнувшим в окне [1].

Третью часть сценария, начинающейся с титра «Безумный день», С. Юткевич сравнивает с действием фильма Б. Китона «Шерлок Холмс-младший», в советском прокате шедший под названием «Одержимый». С. Юткевич отмечает поразившее его обстоятельство, что в сценарии В. Маяковского воображение поэта совпало с поисками мастеров экрана, фильмы которых он не мог в то время видеть. Так, замечательная лента Бастера Китона «Шерлок Холмс-младший», которая была снята в 1924 году, к советский прокат попала лишь в конце 20-х годов, то есть значительно позднее того, как Маяковский сочинил свою «Закованную фильмой» (как известно, именно этот сценарий лежит в основе «Сердца экрана»). Но направления эксперимента в фильме Китона и в сценарии Маяковского разительно совпадают [].

У Китона герой киномеханик (его играет он сам), замороженный действием, происходящим в ленте, которую он демонстрирует, покидает кинобудку, проходит по залу и вскарабкивается на экран. Первый эпизод, происходящий с героем Бастера Китона, когда он попадает в «киномир», можно считать классическим примером, раскрывающим суть «философии кино», ту специфику в обращении с пространством и временем, которая свойственна только этому виду искусства. Персонаж Китона оказывается на экране на фоне обычного пейзажа, но только он собрался тронуться с места, как фон изменился и он еле устоял на камне, торчащем из морской воды; тогда он решился нырнуть и отважно прыгнул в волны рыбкай; однако в этот момент монтажная склейка трансформировала океанский простор в бесконечную пустыню, и вот мы уже видим Китона, зарывшегося головой в песок. Так происходит несколько раз, и это несовпадение реального и кинематографического времени и пространства производит на зрителей отнюдь не только комический эффект: оно позволяет реально ощутить возможности монтажного мышления.

К такому же преодолению границ между экраном и жизнью, к той же острой игре с возможностями, предоставляемыми для трансформации реальности киноаппаратом, пришел и Маяковский в своем сценарии. Вот примеры решения аналогичной задачи. «Маляр» смотрит на экран. На экране красавица, держа в руках огромное сердце, убегает от преследующих ее «киноперсонажей» — Дугласа, Валентино ковыляющего с тросточкой Чаплина и др. Красавица перепрыгивает со скалы на скалу. Кажется, она уже спаслась, но тут появляется некто, бросающий с выступа скалы аркан. Красавица охвачена. Это конец фильма. Аплодируя на ходу, расходятся из кино люди. Перед пустым экраном аплодирующий «маляр». Служащие кинотеатра подходят к маляру и требуют его ухода. Маляр пытается от них отбиться. Экран внезапно озаряется, на экране появляется красавица. Она начинает отделяться от экрана и спускается в зал. Служащие в страхе разбегаются. «Маляр», расставив руки, ждет ее. Красавица, улыбаясь приближается к «маляру». Он берет ее под руку и вместе они проходят меж пустых рядов стульев.

И далее, в четвертой части, озаглавленной «День необычайных приключений» рассказывается как с экрана, с которого уже сошла красавица и оставила свой темный силуэт и силуэт большого сердца, сходят в зал преследовавшие ее киноперсонажи: Фербенкс, Чаплин, Гарольд Ллойд, сыщики, злодей и т. д. Они организуют погоню. Они преследуют автомобиль, в котором едут красавица и «маляр». Все заканчивается эпилогом в котором и актеры и члены съемочной группы обращают внимание на окружающую их действительность и пытаются ее запечатлеть на киноплёнке.

В свою цирковую пантомиму-феерию «Москва горит» он ввел, задолго до появления полиэкранов, пять экранов, причем они действовали контрапунктно, а не иллюстративно; на этих экранах Маяковский применил даже «стоп-кадр». Вот пример из первой части «Москва горит», где на арене появляются рабочие-забастовщики, а вокруг: «Загораются экраны. На экране идущий поезд, на другом экране — едущая конка, на третьем — работающий завод. Рабочий взмахивает рукой — замирает на остановленном кадре поезд, останавливается конка, цепенеет завод. Рабочий взмахивает рукой — тухнут фонари. Полная темень.

Использование документальных кадров в сочетании с мультипликацией характерно и для сценария комедии «Любовь Шкафолобова» (или «Две эпохи», или «Музейный хахаль»), где «серьезный», по определению автора, пролог заканчивается так: Для коммуны нужны машины. Проходят панорамы заводов, планы Днепростроя, Волховстроя и т. п. Корпят над станками некрасивые, усталые люди. Появляется новый «человеческий материал». Тренированные рабочие стройно и ловко сменяют старую фабричную смену. Им мешают прогульщики, бюрократы, бездельники. Черты их лиц сливаются в огромный портрет главного героя фильма — некоего Шкафолобова. Вокруг него появляются рисованные лица, в удивлении постепенно расплывающиеся губы в хохот.

Работа Маяковского для кино завершилась сценарием или, как он его обозначил, «Днем в пяти кинодеталях», «Как поживаете?». Поэт придавал ему настолько большое значение и так хотел добиться его реализации, что написал три варианта, улучшая и уточняя свой замысел. В статье 1927 года «Караул!» (опубликована после отклонения сценария) Маяковский заявлял: «Я написал сценарий «Как поживаете?» Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов. Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве? Ответ. Потому что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности (поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» т. д.)»².

И действительно, в этом сценарии Маяковский развернул самый напряженный поиск новых средств киновыразительности. В центре повествования — персонаж, которого поэт, переключаясь тем самым с образом своего двойника — «Человека просто» из «Мистерии-буфф», — окрестил сначала Человеком (с большой буквы), а затем, в третьем, окончательном варианте как бы раскрыл псевдоним и назвал его уже прямо Маяковским, протянув, таким образом, нить к своей ранней трагедии «Владимир Маяковский». Можно предположить, что это было сделано не без участия режиссера Льва Кулешова, который собирался ставить сценарий в «Межрабпомфильме» и великолепно учитывал, что главный интерес такого фильма заключался бы в появлении на экране не актера, а самого Маяковского.

Сегодня остается сожалеть, что замысел этот не был осуществлен. Не приходится сомневаться, что, если бы фильм был поставлен, он внес бы много нового в искусство кино, так как вся сила этой киномонодрамы о сложных взаимоотношениях поэта с окружающей его действительностью как раз и проявилась бы в сочетании документального, реально существующего Маяковского с миром, выраженным в целой системе экранных метафор. Не могу не напомнить некоторые из них, наиболее ярко раскрывающие богатство и своеобразие кинопоэтики Маяковского.

Вот один из эпизодов из сценария «Как поживаете?»: Комната Маяковского. Из рта выскакивают буквы: «Газету!» Буквы слов разлетаются через комнату и коридор, проскакивают в кухню, и одна за другой буквы опускаются на голову кухарки, возящейся у самовара, и исчезают у нее в голове. Маяковский вставляет в штепсель вилку электрочайника. Кухарка срывается с места и шлепает вниз по лестнице. Кухарка останавливается перед газетным киоском. Газетчик дает кухарке несколько газет. Кухарка взваливает корзину со снедью, увенчанную газетами, на правое плечо. Газеты на плече растут. Пригибают кухарку к земле. Дома, на фоне которых проходит кухарка, постепенно уменьшаются. Кухарка делается совсем маленькой. Дома становятся меньше. На плечах кухарки — огромный земной шар. Она идет, едва переставляя ноги под его тяжестью. Улица в перспективе. В глубине показывается катящийся на аппарат земной шар-глобус, быстро увеличивающийся. Подъезд дома. Двери подъезда сами раскрываются. К

дверям подкатывается земной шар. Уменьшается до тех пор, пока не пролезет в дверь... ..Моющему бритву Маяковскому просовывают в дверную щель газету. Он берет ее и садится за стол¹.

Затем следует замечательно разработанный эпизод борьбы главного персонажа картины с персонифицированными носителями известий, выскакивающими из газетного листа, а завершается он поистине трагически: Маяковский читает в разделе происшествий: «Покушение на самоубийство... вчера в 6 часов, такая-то, 22 лет, выстрелом из револьвера... Положение безн...» Газета поднимается, становится углом, подобно огромной ширме. Из темного угла газеты выходит фигура девушки, в отчаянии поднимает руку с револьвером, револьвер к виску, трогает курок. Прорывая газетный лист, как собака разрывает обтянутый обруч цирка, Маяковский вскакивает в комнату, образуемую газетой. Старается схватить и отвести руку с револьвером, но поздно — девушка падает на пол. Человек отступает. На лице ужас. Маяковский в комнате. Сжимает газету, брезгливо отодвигает чайник и откидывается на стуле [1].

Эти, являющиеся далеко не полным перечнем, стилистические особенности сценариев Маяковского позволяют сделать ряд выводов, показывающих существование особого видения В. Маяковским специфики кино и киноизображения, в частности. Так, (1) В. Маяковский в своих сценариях свободно совмещает различные типы изображения. Это киноизображение, мультипликация, наложение титров на киноизображение, также он совмещает различные места действия в одно. (2) Применение полиэкранеов. (3) В. Маяковский умело включает киномонтаж в сюжет действия, превращая его в художественный прием изменения «кинореальности». (4) В написанных им сценариях поэт на основе применения метафор нового типа добивается существования особой атмосферы кинодействия, трансформирующей сложившийся к тому времени стереотип «кинематографической реальности» в иную кинореальность, отражающую поэтический мир автора.

Приведенный материал убеждает в разнообразии и множественности форм, изобретенных В. Маяковским и не укладывающихся ни в один из тех общепринятых кинотерминов, которыми обычно пользуется наша наука, но достаточно легко подпадает под определение «киноколлаж». Очевидно, что практика и теория «коллажа», родившаяся, как кажется, вне пределов экранного искусства, на самом деле тесно связана с монтажным мышлением кинематографа.

Источники:

1. Маяковский В. В. Кино. Статья, сценарии, письма, речи, стихи. - М. Госкиноиздат, 1940 г. - 326 с.
2. Юткевич С.И. Модели политического кино. – М.: Искусство, 1972. – 346 с.

Статья была опубликована в сборнике научных трудов «Организация и научно-методическое обеспечение дисциплин специальности «Дизайн», – Алматы: КазГАСА, 2010. – С. 214-222.