

## **ЛИЦОМ К ЭКРАНУ: ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ КАК КИНОЗРИТЕЛЬ И КИНОКРИТИК**

**А.А. Пронин**

В статье рассматриваются два взаимосвязанных аспекта темы «Маяковский и кинематограф»: зрительский и теоретико-критический. Автор анализирует динамику отношения поэта к новому медиа и приходит к выводу, что решающими факторами трансформации являются принятые им в 1913-1915 годах идеология и творческая практика футуризма, а также влияние лидера группы «Гилея» Д. Бурлюка.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Владимир Маяковский, кинематограф, кинозритель, кинокритик, футуризм, Давид Бурлюк

**ПРОНИН Александр Алексеевич** – доктор филологических наук, доцент кафедры телерадиожурналистики Санкт-Петербургского государственного университета. [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)

Цитирование: Пронин А.А. Лицом к экрану: Владимир Маяковский как кинозритель и кинокритик // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2018. № 2. С. 131–146. Режим доступа: [www.tverlingua.ru](http://www.tverlingua.ru)

## **FACE TO THE SCREEN: VLADIMIR MAYAKOVSKY AS A FILM VIEWER AND FILM CRITIC**

**Alexander A. Pronin**

The article discusses two interrelated aspects of the topic "and the cinema": the spectator and critical-theoretical. The author analyzes the dynamics of the poet's attitude to the new media and concludes that the decisive factors of transformation are the ideology and creative practice of futurism adopted by him in 1913-1915, as well as the influence of the leader of the "giley" group D. Burliuk.

**KEY WORDS:** Vladimir Mayakovsky, cinema, film viewer, film critic, futurism, David Burliuk

**PRONIN Alexander A.** – DSc in Philology, associate Professor of the Department of television and radio journalism of the Saint Petersburg State University. [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)

Citation: Pronin A.A. Face to the screen: Vladimir Mayakovsky as a film viewer and film critic // World of linguistics and communication: electronic scientific journal. 2018. № 2. P. 131–146. Access mode: [www.tverlingua.ru](http://www.tverlingua.ru)

В.В. Маяковский с юных лет интересовался кинематографом, пробовал себя в разных амплуа: сценариста, актера, художника, критика. И, как писал в своих воспоминаниях Виктор Шкловский, в итоге сложилась и «была у Владимира жизнь кинематографическая». Раньше всего он, разумеется, стал кинозрителем.

В Грузии рубежа веков, где Маяковский провел детство, увидеть «фильму» было, хоть и не просто и не везде, но можно: первый тифлисский киносеанс состоялся уже в ноябре 1896 года, а в 1901-1903 годах кинопередвижка братьев Давида и Александра Дигмеловых, гастролировавших под псевдонимом «Джон Моррис», бывала даже в Сибири (Летопись кино, 2004: 49). Тем не менее, в раннем детстве Володя Маяковский мог, по всей вероятности, только слышать рассказы взрослых, бывавших в Петербурге, Москве, Варшаве или Тифлисе, о новом чуде техники – синематографе. До далекого от цивилизации села Багдати, где родился и провел детство будущий великий поэт, новшества доходили долго, и, вероятно, поэтому ни в воспоминаниях родных и близких, ни в автобиографических текстах самого Маяковского о каких-либо кино-впечатлениях детства и раннего отрочества вообще не упоминается. О том, как впервые в семилетнем возрасте Володя увидел электрический свет, говорится неоднократно, но о свете кинопроектора, нигде нет ни слова – вероятно, за отсутствием самого факта. Конечно, с большей вероятностью можно предположить, что это событие произошло чуть позже, в период с 1902 по 1906 годы, когда юный Маяковский учился в Кутаисской гимназии. Как и в любом губернском городе Российской империи, кинематограф стал непрямым явлением культурной жизни Кутаиси начала нового века, однако стационарный кинотеатр появился здесь, в глубокой провинции, лишь

в 1909 году. Несомненно, в городе гастролировали передвижные кинематографы, и о том, мог ли гимназист младших классов Маяковский попасть на какой-нибудь киносеанс (а я уверен, что мог), можно рассуждать сколько угодно, но фактов для доказательства или опровержения этого предположения, к сожалению, нет.

Таким образом, на основании сведений из известных источников к биографии В.В. Маяковского будем полагать, что стать кинозрителем Володе удалось лишь в 13-летнем возрасте, когда семья в 1906 году после смерти отца переехала из Грузии в Москву. Поздновато, конечно, но тем сильнее оказался эффект – это был тот самый момент, когда в подростковом пробуждалось индивидуальное сознание, прорастала жадная до всего нового незаурядная личность, рвалась наружу накопленная в счастливом багдадском детстве и боевом кутаисском отрочестве энергия жизни. И хотя Володя, по словам матери, «за неимением денег часто ходить в кино не мог» (Маяковский в воспоминаниях родных и друзей, 1968: 15), он уже не мог и обходиться без экрана, навсегда оказавшись «закованным фильмой».

Сергей Медведев, гимназический товарищ и постоянный кинопутник юного Маяковского, вспоминал впоследствии, что походы в кинематограф, напротив, были «довольно частыми»: «мы с Володей и сестрой его Ольгой Владимировной ... смотрели популярную тогда картину "Глупышкин", какие-то американские приключенческие фильмы; кажется, появился тогда на киноэкране Мозжухин» (Медведев, 1963: 63). Противоречие свидетельств матери и друга, на мой взгляд, объясняется обычным для подростков нежеланием рассказывать родителям все подробности своей свободной жизни. О том, что и где именно смотрели молодые люди, никто из них, в том числе и сам Маяковский, больше не вспоминали, однако в общих чертах эту картину можно реконструировать по косвенным данным.

Что представляла собой кино-Москва тех лет? Очевидно, есть своя логика в том, что не северная столица, а купеческая первопрестольная «сразу же и навсегда стала центром кинематографической торговли, проката и

производства игровых картин» (Гинзбург, 2007: 47). В 1906-1907 годах в городе один за другим открывались «электрические» театры: «Большой парижский электротheater», «Гран-электро», «Великан», «Паризьен», «Зеркало жизни», «Волшебные грезы», «Буфф», «Континенталь» и т.д., причем до 1908 года все они располагались в бывших жилых помещениях, а первым специальным объектом киноархитектуры стало здание «Художественного» (1909). По оценке В.П. Михайлова, к концу 1908 года «в Москве насчитывалось около 80 кинотеатров» (Михайлов, 2004: 45), а к 1913 году их число перевалило за сотню. Большая часть из них располагалась в центре: на Арбате, на Тверской улице и ближайших ее окрестностях.

Неподалеку от этого «киноцентра» сразу по приезду и поселились Маяковские: они снимали квартиру на углу Козихинского переулка и М. Бронной, а 5-я гимназия, куда поступил учиться Володя, располагалась на Поварской улице. Гулять с друзьями, по свидетельству матери, будущий поэт любил как раз в самом средоточии кинематографической жизни, но, как и большинство гимназистов из небогатых семей, не мог себе позволить бывать в «кинодворцах», вроде «Буффа» или «Модерна» с гардеробами, золочеными ложами, огромными люстрами и билетами от 50 копеек. Для небогатой и куда более многочисленной публики существовали заведения попроще: например, «Биографический театр» Белинской, где билет на стоячие места стоил 20 копеек, или «Аванс» на углу Трубной – за 12 копеек.

Но и цены дешевых кинотеатров, где приходилось сидеть или даже стоять в нескольких шагах от экрана (в те годы нумерация рядов была обратной: самые дорогие места располагались в конце зала и в ложах партера), для едва сводящих концы с концами Маяковских и подобных им семей были весьма существенными. По причине безденежья, как вспоминает С.С. Медведев, они «с Володей ходили продавать букинистам старые ноты, хранившиеся без употребления в нашем доме, и вырученные деньги шли в специальный фонд для кинематографа». Благодаря столь нехитрой предпринимательской деятельности, безусловно, скрытой от старших, можно

было посмотреть не только «Похождения Гупышкина» (этот «сериал» постоянно «крутили» в недорогом «Континентале» в Охотном ряду).

Какие же картины могли смотреть московские гимназисты в 1906-1908 годах? Прежде чем в общих чертах определить доступный юному Маяковскому и его друзьями репертуар, напомним, что программу тогдашнего сеанса составляли до 10 коротких фильмов: драма, несколько комедий, видовые и научные картины, несколько хроникальных сюжетов. Сеанс длился полтора-два часа, с обязательным, по театральной традиции, антрактом, и гимназисты, «отложившие на билеты заветные двугривенные», разумеется, досматривали все от начала до конца, однако «ходили» все же на что-то вполне определенное, бывшее у всех на слуху, преимущественно, иностранного производства. Так, в 1908 году, среди наиболее популярных у массовой публики оказалась старая феерия Жоржа Мельеса «Полет на Луну» (1903), новые драмы с участием животных «Сенбернардские собаки» и особенно «Спасение орленка из орлиного гнезда» с молодым Дэвидом Гриффитом (по его же сценарию), драмы «Жестокая шутка», «Закон помилования», «Дочь звонаря», «Арлезианка», «Джордано Бруно», а также две первые отечественные киноленты – первая русская игровая картина «Понизовая вольница» («Стенька Разин») и хроникальная «Донские казаки» (Михайлов, 2004: 275-277). Наверняка большую часть фильмов из данного списка посмотрел и Володя Маяковский – с самых дешевых мест, непосредственно лицом к экрану.

С той же степенью уверенности можно предположить, что спустя два-три года повзрослевший Маяковский стал более искушенным и разборчивым кинозрителем, а, поступив вначале в Строгановское художественно-промышленное училище, а затем и в Училище живописи, зодчества и ваяния, юноша неизбежно сделался завсегдатаем «Художественного» на Арбате. По свидетельствам современников, в этом кинотеатре довольно быстро сформировалась своя особая публика. «Серых трудовых лиц совсем нет – отмечает автор очерка в «Сине-фоно», – аудитория отменная. Студенты и

курсистки говорят на злободневную тему, рассказывают о забастовке, обструкциях в университетах, об отставках профессоров <...> Но вот гаснет медленно электричество, вспыхивает четырехугольный экран. Разговоры забыты» (Сине-фоно, 1911). Что касается программы, то здесь наблюдательный очеркист отмечает, что в «Художественном», ориентированном на учащуюся публику, «лишь небольшой кусочек времени отнимает драма и мелодрама, преобладают картины комические и видовые <...>, мелодрама производит обратное должному впечатление, к ней относятся явно иронически, аудитория едко глумится над мотивами действия». Наверняка в этом глумлении над примитивностью и пошлостью сюжетов звучал и мощный голос студента Маяковского, отличавшегося дерзостью высказываний. Не случайно, по словам Д. Бурлюка, Владимир «определял кинематограф того времени в такой молниеносно-остроумной, незабываемой фразе: «Вход пятнадцать или сорок копеек, сначала темно, а потом дрыгающие люди под вальс бегают» (Бурлюк, 1995: 182).

Знакомство Бурлюка с Маяковским произошло, как известно, в 1911 году, в Училище живописи, зодчества и ваяния, и, очевидно, не без влияния старшего товарища зрительские симпатии молодого Маяковского переходили от игрового к хроникально-документальному кино. Такое предпочтение, вытекающее из логики роста Маяковского как творческой личности, его превращения в одного из лидеров русского футуризма, было обусловлено и превосходящими любой вымысел событиями реальности, когда на глазах вызревала катастрофа невиданного доселе масштаба, а старый мир, несомненно, рушился.

Начало Первой мировой войны, а затем и две русские революции 1917 года с последующей гражданской войной — в результате этих штормовых исторических перипетий Владимир Маяковский оказался, образно говоря, у руля ледокола под названием «ЛЕФ», одолевающего «реку по имени Факт», что и определило, помимо всего прочего, его кинематографические интересы советского периода. Он был уверен, что «надо быть за хронику против

игровой фильму ... потому что хроника орудует действительными вещами и фактами» (XII, 133). Виктор Шкловский, которого вполне можно назвать юнгой лэфовской команды начала 20-х годов, с полным правом мог впоследствии утверждать, что «кино Маяковский любил хроникальное, но организованно-хроникальное» (Шкловский, 1996: 393).

При этом за игровым кинематографом зрелый Маяковский, судя по отдельным его замечаниям, все же следил и интересовался новинками (о чем говорят его позднейшие высказывания, в частности, о фильмах Чарли Чаплина и Бестера Китона, а также о работах советских авторов – Л. Кулешова, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Эйзенштейна и др.).

Разумеется, довольствоваться одной лишь ролью зрителя молодой Маяковский не мог, и уже летом 1913 года двадцатилетний Владимир Маяковский начал свою профессиональную «кинобиографию» - на страницах московского «Кине-журнала», издаваемого московским кинодеятелем и сценаристом Р.Д. Перским, состоялся его дебют в качестве *кинокритика*, точнее даже – как это ни странно звучит - *теоретика кино*. Под собственной фамилией в 1913 году Владимир Маяковский опубликовал три программных статьи: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом "театра" как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (№14, 16, 17). Вместе они образуют своеобразный цикл, в котором не разбираются достоинства или недостатки конкретных картин, а, напротив, на передний план совершенно явственно выдвигается футуристическая концепция искусства, которая позволяет осмыслить театр и кинематограф как родственные виды отживших свое зрелищных искусств. При этом, кинематографу отдается предпочтение, поскольку технически он более совершенен и может использоваться художником-футуристом в качестве средства для создания произведения искусства будущего. «Театр и кинематограф до нас», трижды повторяет автор, искусством не являются, поскольку это просто разные формы лицедейства, подражания жизни, но мы, футуристы, сможем с их помощью «изучать

характер жизни и выливать ее в формы до художника никому не известные» (I, 284). Поэтому, рассуждает Маяковский, театр «должен передать свое наследие кинематографу», который пока выступает лишь как «удачный или неудачный множитель образов», и вместе ждать прихода художника, идущего пока «другой дорогой».

Давид Бурлюк, три статьи которого также были опубликованы в «Кинезурнале», впоследствии заявлял, что над программными статьями они работали вместе, и это вполне вероятно, поскольку соответствует характеру их общения в то время, а также подтверждается «коллективностью» субъекта мысли, присущей футуристическим манифестам. Сотрудничество двух лидеров русского футуризма – Маяковский далее выступал под псевдонимами – с журналом Перского продолжалось вплоть до осени 1915 года, то есть, больше двух лет на страницах специализированного издания с хорошим тиражом публиковались статьи, в которых вообще не было анализа конкретных фильмов, зато последовательно критиковались традиционные «зрелища» и утверждались, пусть и без упоминания футуризма, взгляды футуристов на искусство как таковое. В совокупности с другими текстами Маяковского, которые касались литературы, живописи, театра, публиковавшимися в «Новом сатириконе», газетах «Новь» и других изданиях, кинезурнальные тексты образовывали единый корпус новой теории искусства.

И в этой связи важным для маякововедов является вопрос: кому принадлежит авторство псевдонимных статей в журнале Перского: Владимиру Маяковскому и/или Давиду Бурлюку, а может быть и кому-то третьему. Характерно, что сам поэт впоследствии вообще никогда не вспоминал об этой стороне своего творчества и не включал никакие критические тексты в какие-либо собрания своих сочинений, в том числе, в прижизненное ПСС. Уже после смерти В.В. Маяковского они были вновь «открыты» В. Трениным и Н. Харджиевым, опубликовавшими результаты своих изысканий в работе «Забытые статьи Маяковского» (Тренин, Харджиев,



1932). Впрочем, особого интереса публикация тогда не вызвала, и только в 1970 году в «Вопросах литературы» были названы 24 текста (опубликованы в подборке 19), атрибутированные как «неизвестные статьи Владимира Маяковского», подписанные разными псевдонимами и относящиеся к означенному периоду (Неизвестные статьи Владимира Маяковского, 1970). В кругах исследователей творчества Маяковского возникла оживленная дискуссия, но, несмотря на веские аргументы публикаторов: Р. Дуганова, Б. Милявского, В. Радзишевского, единого мнения — Маяковский написал все эти статьи или только какую-то часть — не сложилось до сих пор. Проблема стилового и идейного единства данных текстов остается нерешенной, спорными признаются как методы, так и результаты атрибуций, но, на мой взгляд, вполне доказательными являются выводы Е. Р. Арензона, к которым он пришел в ходе тщательного анализа текстов и наиболее актуальных контекстов. Отмечая, что «преодолеть скепсис отрицателей утверждаемого авторства «кинежурнальных статей» почти невозможно», необходимо обратить его «к тем текстам КЖ, в которых наиболее рельефно и содержательно присутствие «духа» Маяковского» (Арензон, 2008: 423). К их числу из 24 статей списка «Вопросов литературы» Арензон относит 8, подписанных псевдонимами Владимиров, В-вов, В. Тарасов, А.В. Н-ев, К-ов: «Кому нужен кинематограф?», «Господа, да поймите же вы, наконец!..», «Кинематограф и реклама», «Зрелище или психология», «Заграница и кинематограф», «Минутное и вечное», «Война – доктор для больных предрассудками», «Кино и искусство недавнего прошлого». Также он предлагает рассмотреть в качестве еще две статьи, ранее не фигурировавших в спорах об атрибуции: «Кинематограф как предвестник мировых идей» и «Кинематограф как фактор мирового объединения» (Арензон, 2008: 424-428).

Признавая весьма убедительной тщательную аргументацию Е.Р. Арензона относительно явственного присутствия «духа Маяковского», я, тем не менее, «обращаю свой скепсис» в другом направлении: мне кажется куда важнее выявить неочевидное, то есть, выявить присутствие «духа Бурлюка» во

всем корпусе написанных футуристами текстов «Кине-журнала» (прибавив к вышеназванным 26 три статьи, которые под своим именем опубликовал Д. Бурлюк, получаем в сумме 32). На мой взгляд, он очевиден даже в подписанных именем Маяковского текстах 1913 года. Давид Бурлюк был для Маяковского «действительным учителем» футуризма, который, собственно, и запалил в молодом поэте заложенный в нем «порох Маринетти» («в каждом юноше – порох Маринетти»). А если учесть, отраженную уже в названиях, «научнообразность» стиля статей, то «рука Бурлюка» или, скорей, его голова становится заметной невооруженным взглядом. В качестве подтверждения тому можно привести высказывание Василия Каменского: «Только Давид Бурлюк умел, сидя за веселым чаем, как бы между прочим давать незабываемо-важные теоретические, технические, формальные указания, направляя таким незаметным, но верным способом нашу работу» (Каменский, 2006: 69). Вполне возможно, что такой направляемой «работой» могли быть и тексты «кине-журнальных» статей (особенно в начальный период сотрудничества), которые, помимо символического капитала, приносили футуристам постоянный и вполне приличный доход (кстати, будучи постоянным сотрудником журнала, Маяковский заработал еще и на 13 опубликованных там рисунках).

На закономерный вопрос, а не мог ли 20-летний Маяковский самостоятельно размышлять и писать с той теоретической уверенностью, что читается в данных статьях, косвенный ответ дает Осип Брик, который, характеризуя интеллектуальные способности Маяковского, отмечал, что тот «к теоретизированию был не склонен» (Следственное дело В.В. Маяковского, 2005: 468). Высказанное утверждение, подкрепленное многочисленными оценками других современников поэта (Н. Асеев, В. Шкловский, Р. Якобсон и т.д.), ничуть не умаляет его главных достоинств, и, признавая «теоретическую зависимость» молодого, не получившего систематического образования Маяковского от Бурлюка, я всего лишь обращаю внимание на очевидное. На мой взгляд, в случае с «кинежурнальными» статьями, как и подписными, так

и с псевдонимными, проявляется не только естественное влияние учителя на ученика, но и характерное для программных текстов ранних футуристов коллективное авторство. «Садок судей» и «Пощечина общественному вкусу» создавались совместными усилиями, поэтому вполне корректно утверждать, что и программно-теоретическое содержание всех статей в «Кине-журнале» складывалось из «указаний» Бурлюка (развивавшего, в свою очередь, идеи того же Маринетти), а энергию слова, ритм, образность – все это вносил в тексты Маяковский. В этом смысле, показательно, что уже приведенное выше определение кинематографа: «Вход пятнадцать или сорок копеек, сначала темно, а потом дрыгающие люди под вальс бегают» Д. Бурлюк вспоминает как фразу Маяковского, зато как свою собственную мысль подает «теоретическое» высказывание: «театр и кинематограф до нас (футуристов – А.П.) только дублировали жизнь, а настоящее искусство /.../идет другой дорогой – дорогой преобразования художником жизни «по своему образу и подобию» (Бурлюк, 1995: 210). Поскольку и то, и другое – практически дословные цитаты из опубликованной за подписью Маяковского статьи «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству», то их имплицитное позиционирование по признаку «его/мое», на наш взгляд, подтверждает предположение о коллективном авторстве текстов.

Нельзя исключать и вероятность того, что статьи вообще писались, по выражению Бурлюка, «в две руки», хотя более правдоподобно, что обладающий великолепной памятью Маяковский просто «запоминал теорию» и потом уже самостоятельно оперировал базовыми формулировками, как своими, оттачивая их в практике постоянного автора сразу нескольких журналов и газет. Так или иначе, именно в коллективности творческого труда футуристов, стоявших тогда на «глыбе слова МЫ», следует искать объяснение стилевой неоднородности текстов, а также – странной разнице результатов автоматической классификации текстов, сделанных М.А. Марусенко: 9 текстов «короткого» списка ВЛ к классу «Маяковский» относятся 7 точно и 2 вероятно, а спустя 10 лет, исследуя еще и тексты

Бурлюка, пришел к выводу, что «учителю» принадлежат 9 (плюс 8 вероятно), а «ученику» - всего 1 (плюс 6 вероятно) (данные приводятся по: Арензон, 2008: 402-403, 418-419).

Кроме того, при таком подходе получает вполне определенное объяснение тот «необъяснимо странный» факт, что после трех подписных статей в «Кине-журнале» и до заметки «Кино и кино» (1922) Маяковский о кинематографе не написал ни слова: «С 1914 до 1922-го – ничего?!» – восклицает Е.Р. Арензон. Действительно, почему ничего?

На мой взгляд, здесь все достаточно просто, и частично причины перерывов, связанные с переездом Маяковского в Петербург, воинской службой, революцией и т.д., объяснили еще в 1970 году Р. Дуганов и В. Радзишевский в сопровождающем публикацию статей предисловии (Неизвестные статьи Владимира Маяковского, 1970: 163-164). Кроме того, сам Е.Р. Арензон приводит «творческие» аргументы, отчасти объясняющие последующую ситуацию: «предварительное знакомство с миром кинематографа закончилось», и следующим этапом стала «сценарная и актерская работа» - уже после революции. Действительно, вначале «уличив» ранний кинематограф в присущем ему априори регистрирующем свойстве, а затем в псевдонимных статьях развернув, как верно отмечают Р. Дуганов и В. Радзишевский «*апологию кино*», футуристы занялись делом «по специальности»: созданием «искусства будущего» в литературе, театре и живописи. Кинематограф был, по сути, использован в начальной стадии этого процесса как аналитический инструмент или своего рода зонд (не случайно, критики собственно фильмов в статьях вообще нет), который затем отложили за ненужностью. И только впоследствии, осознав его истинные возможности, В.В. Маяковский и левовцы попробовали сделать искусством и сам кинематограф.

А что касается упомянутой Е.Р. Арензоном статьи «Кино и кино», то в ней Маяковский продолжает декларировать, по сути все те же идеи, но с учетом нового опыта. На мой взгляд, сравнение текстов доказывает, что в

кино-статьях 20-х годов Маяковский теоретическом плане не придумал ничего нового, а лишь использовал уже заявленное, с присущим ему мастерством шлифуя и оттачивая словесную форму тезисов десятилетней давности. При этом причина камбэка проста: с провозглашением НЭПа вернулась дореволюционная ситуация, вновь восторжествовало коммерческое кино – то есть, все тот же «кинематограф до нас». А значит, по-прежнему этот «кино болен»:

*Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетами.*

*Этому должен быть конец.*

*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» Мозжухиных.*

*Первое надоело.*

*Второе еще больше.*

Противостоит больному кино здоровое, новое, о котором Маяковский говорит «литой формой»:

*«Кино – проводник движения.*

*Кино – новатор литератур.*

*Кино – разрушитель эстетики.*

*Кино — бесстрашность.*

*Кино — спортсмен.*

*Кино — рассеиватель идей <...>» (XII, 29).*

Да, «эволюция речевого строя <...> при неизменности предмета суждения», отмечаемая Е.Р. Арензоном, очевидна, и здесь, конечно же, преобладает «дух Маяковского», давно выросшего из желтой кофты футуриста в «горлана и главаря» революции, в то время как «дух Бурлюка»,

его «теоретический голос» обнаруживается, спустя революционно-военные годы, лишь как отдаленное эхо, на уровне гипертекста.

Совершенно иная ситуация складывается во второй половине 1920-х годов, когда Владимир Маяковский выступает в периодике со статьями, разъясняющими и защищающими его работу как сценариста: «О киноработе» (1926 г.) и «Караул!» (1927 г.). В них, по сути, высказаны всего лишь две новые, хотя и не развернутые, теоретические идеи: о том, что сценаристу следует опираться на «из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности»; о том, что «хроника должна быть организована и организовывать сама». Все остальное – публицистически острые, но касающиеся лишь собственного сценарного творчества, рассуждения.

В целом, если оценить все написанное и сказанное В.В. Маяковским о кино публично в 1920-х годах, то можно обнаружить не просто взаимосвязь с ранними текстами, а совершенно очевидное *самоцитирование*: те же мысли, запечатленные в более совершенной словесной форме. И хотя собственный кинематографический (и театральный) опыт Маяковского в те годы стал намного богаче, можно с уверенностью утверждать, что все самое важное в качестве кинокритика и теоретика кино им было сказано под влиянием Д. Бурлюка в 1913-1915 годах.

### ***Ссылки - References in Russian***

Арензон, 2008 – *Арензон Е. Р.* Маяковский в «Кине-журнале»: к проблеме псевдонимных статей 1913–1915 гг. // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: Проблемы и перспективы исследования. М., 2008.

Бурлюк, 1995: 182 – *Бурлюк Д.* Кинематограф в моей жизни. Владимир Маяковский и кино // Мигающий синема: Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания. Документы. Статьи. М.: Родина, Титул. 1995.

Гинзбург, 2007: 47 – *Гинзбург С.* Кинематограф дореволюционной России. М., 2007.

Каменский, 2008: 69 – Каменский В. Юность Маяковского// Pro et contra. СПб., 2006.

Летопись кино, 2004: 49 – *Летопись кино. 1863-1929*. М.: Материк, 2004.

Маяковский в воспоминаниях родных и друзей, 1968: 15 – *Маяковский в воспоминаниях родных и друзей*. М.: Московский рабочий, 1968.

Медведев, 1963: 63 – *Медведев С.С. Из воспоминаний // Маяковский в воспоминаниях современников*. М., 1963.

Михайлов, 2004: 45 – *Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы*. М.: Материк, 2004.

Неизвестные статьи Владимира Маяковского, 1970 - *Неизвестные статьи Владимира Маяковского // Вопросы литературы. 1970. №8. С. 141–203*.

Сине-фоно, 1911 – *Сине-фоно. 1911. №10 (15 февраля)*.

Следственное дело В.В. Маяковского, 2005: 468 - *Следственное дело В.В. Маяковского. Документы. Воспоминания современников*. М., 2005.

Тренин, Харджиев, 1932 – *Тренин В., Харджиев Н. Забытые статьи Маяковского // Литнаследство. №2. М.:, Комакадемия. 1932*.

Шкловский, 1995: 393 – *Шкловский В.Б. Жили-были*. М.: Искусство, 1966.

### *References*

Arenzon, E.R. (2008) Mayakovsky in "kine-journal": on the problem of pseudonymous articles 1913-1915 // *Creativity of V. V. Mayakovsky in the early XXI century: Problems and prospects of research*, М. (in Russian).

Burliuk, D. (1995) Cinema in my life. Vladimir Mayakovsky and cinema // *Blinking cinema: the Early years of Russian cinema, Memory lane. Documentation, Articles*, М., Motherland, Title (in Russian).

Ginzburg, S. (2007) *Cinema of pre-revolutionary Russia*, М. (in Russian).

Kamensky, V. (2006) Mayakovsky's Youth // *Pro et contra*, SPb. (in Russian).

*Annals of cinema* (2004) 1863-1929, Moscow, Materik (in Russian).

*Mayakovsky in the memories of family and friends* (1968) M., Moscow worker (in Russian).

Medvedev, S. (1963) From memoirs // *Mayakovsky in memoirs of contemporaries*, M. (in Russian).

Mikhailov, V.P. (2004) *Stories about the old Moscow cinema*, Moscow, Materik (in Russian).

Unknown articles by Vladimir Mayakovsky (1970) // *Questions of literature*, № 8, pp. 141–203 (in Russian).

*Blue-Phono* (1911) №10 (15 February) (in Russian).

Investigation case of V.V. Mayakovsky (2005) *Documentation. Memoirs of contemporaries*, M. (in Russian).

Trenin, V., Gergiev, N. (1932) Forgotten articles Mayakovsky // *Litnesta*, № 2, M., Kotakadeniya (in Russian).

Shklovsky, V.B. (1966) *Lived-were*, M., Art (in Russian).