



Владимир Маяковский как киноактер: «звезда» или дилетант?

А.А. Пронин

доктор филологических наук

В статье исследуется деятельность В.В. Маяковского как киноактера, на основе анализа фильма «Барышня и хулиган» и свидетельств современников определяются характерные черты актерской игры поэта, приводится оценка его артистических возможностей.

АННОТАЦИЯ УДК 654.197

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маяковский,
киноактер,
немое кино,
фильм, жест

¹ Шкловский В.Б. Маяковский и кино // Кино, 1937, 11 апреля; Февральский А.В. Маяковский в кино. М.: Л., 1937.

² См.: Поляновский М. Маяковский киноактер. М.: Госкиноиздат, 1940.

Актерская сторона кинематографической жизни В.В. Маяковского, по существу, не привлекла внимания исследователей: она лишь кратко описывается еще в довоенных работах В.Б. Шкловского и А.В. Февральского¹, кроме того, с попыткой некоторого анализа подробно представлена в небольшой книжке М. Поляновского², написанной в духе идеологической парадигмы того времени и рассчитанной на широкую аудиторию. В дальнейшем факты и мнения, содержащиеся в названных публикациях и дополненные некоторыми воспоминаниями (С.Д. Спасского, Л.А. Гринкруга и других), только переходили из одной биографии в другую, но ничего специального по данной теме так и не было написано. Причина столь незначительного интереса к актерской грани кинодеятельности Владимира Маяковского кроется, очевидно, в недостатке материала. Действительно, поэт снялся в трех картинах, из которых сохранилась лишь одна — «Барышня и хулиган» (другое название — «Учительница рабочих»), снятая и вышедшая в прокат в 1918 году; фильмы «Не для денег родившийся» и «Закованная фильмой» утрачены. Собственно, съемки всех трех перечисленных картин уложились в промежуток весны и лета 1918 года, поэтому весь «актерский» отрезок в более чем 20-летней творческой биографии Маяковского выглядит едва ли не случайным штрихом. Но так ли это?

Больше, чем поэт?

Поиски ответа на этот вопрос следует начать с уточнения: дебют Владимира Маяковского на экране состоялся, скорее всего,

¹ По свидетельствам современников, фильм, снятый небольшой студией «Винклер и Топорков», без заметного успеха прошел в прокате в 1913 году, затем вновь появился в 1915 году, а также некоторые кадры из него использовались в сюжетах о футуристах «Патэ-журнала» как цитаты (см.: Попляковский М. Указ. соч. С. 20). — *Прим. авт.*

² Цит. по: Попляковский М. Указ. соч. С. 15.

³ Маяковский в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1963. С. 175.

⁴ «В том, что умирало, не вините никого?» Следственное дело Маяковского. Документы. Воспоминания современников. М.: Эдис Лак, 2005. С. 466.

за пять лет до означенного «актерского полугодия» — в 1913 году, когда вышла легендарная картина «Драма в кабаре футуристов № 13»³. По воспоминаниям очевидцев, на первых ролях в экстравагантной постановке выступили художники соперничающего с «Ослиным хвостом» Д. Бурлюка футуристического объединения «Бубновый валет» — М. Ларионов, Н. Гончарова и другие. О степени участия 20-летнего Владимира Маяковского в создании фильма можно судить лишь по позднейшим свидетельствам В. Шершеневича и Б. Лавренева, которые сходились лишь в том, что поэт появлялся в кадре «в цилиндре, в запахнутом пальто, в перчатках, с тростью», поскольку «у него была роль какого-то демонического человека»⁴. Впрочем, это не означает, что сцена с участием Маяковского осталась в прокатной копии, но за неимением возможности проверить эту информацию есть основание в нее поверить: наставник поэта Давид Бурлюк представлен на одной из фотографий со съемок, значит и Маяковский был поблизости. Если придерживаться этой версии, то съемки «Драмы» были первым актерским опытом молодого поэта, следовательно, именно в 1913 году жаждущий славы футурист Маяковский подвергся соблазну стать кинозвездой. Вновь — и с новой силой — соблазн появился в 1918 году, когда Маяковский уже стал признанной звездой литературы и открыто заявлял: «Я никогда никому не завидовал. Но мне хотелось бы сниматься для экрана... Хорошо бы сделаться этаким Мозжухиным»⁵.

Так что, принимая во внимание очевидную склонность Владимира Владимировича к лицедейству и игре в самом широком смысле, к поэтической и прочей позе («временами красовался собой, мог стать в позу», — отмечала Л. Брик⁶), случайным киноактерство Маяковского, несомненно, не назовешь. И далее возникает следующий вопрос: одна маленькая эпизодическая роль и три главных — это много или мало? Для тогдашнего профессионального киноактера, конечно, такой послужной список весьма скромн, а вот для универсальной творческой личности, пробующей себя в разных искусствах, вполне достоин. Кто из поэтов, современников Маяковского, снимался чаще и дольше? Только Александр Вертинский, который дебютировал в том же 1913 году в фильме «Обрыв» с Иваном Мозжухиным в главной роли, а затем стал партнером Веры Холодной и на счету которого 17 ролей только в дореволюционных картинах (всего 24). Но Вертинский все же особый поэт, «автор-исполнитель» собственных и чужих стихов под музыкальный аккомпанемент, а среди просто пишущих и читающих написанное *a capella* отечественных литераторов сравниться с Маяковским не может никто —

⁷ Е. Евтушенко снялся в фильмах «Взлет» (1979), «Детский сад» (1983), «Похороны Сталина» (1990), а также появился сам по себе в документальной вставке в фильме «Застава Ильича» (1965). — *Прим. авт.*

⁸ По этому поводу М. Цветаева язвительно замечала, что у Маяковского нет читателя, «у Маяковского — слушатель» / см.: В.В. Маяковский: *pro et contra*. Т. 2. СПб.: РХГА, 2013. С. 654–655.

⁹ Цит. по: Поляновский М. Указ. соч. С. 50.

¹⁰ *Рампа и жизнь*. 1918, № 23, 19 мая.

¹¹ Поляновский М. Указ. соч. С. 48–49.

¹² Там же. С. 55.

разве что, в гораздо более поздние времена и в звуковом кино, Евгений Евтушенко, снявшийся в трех игровых фильмах⁷. Впрочем, и здесь счет в пользу Владимира Владимировича, поскольку Евтушенко, во многом унаследовавший в 1960–1970 годы от Маяковского образ и славу первого советского поэта-декламатора⁸, сыграл только одну главную роль — К. Циолковского, а остальные были эпизодическими. Таким образом, можно сказать, что Маяковский сделал уникальную для русского поэта карьеру киноактера.

Актерское полугодие 1918-го

Другой вопрос — уже исключительно качественного характера: а обладал ли при этом киноактер Маяковский актерскими способностями? Может быть, краткость его карьеры объясняется как раз их отсутствием? Разумеется, более-менее критично на эти вопросы можно ответить лишь по отношению к фильму «Барышня и хулиган», который можно увидеть и сегодня. Напомним, что картина является экранизацией повести итальянского писателя Э. Де Амичиса «Учительница рабочих», а сценарий был написан В.В. Маяковским. Производство фирмы «Нептун», владельцы которой, по воспоминаниям режиссера фильма Е.О. Славинского, ориентировались на опыт крупных киностудий (А. Ханжонкова, Р. Перского и др.), постоянно работавших со «своими» кинозвездами — И. Мозжухиным, П. Чардыниным, В. Холодной, В. Коралли, другими, и «надеялись сделать из Маяковского свою большую звезду»⁹.

Имя поэта было на слуху, и опыт оказался обнадеживающим: публика картину приняла, а рецензент журнала «Рампа и жизнь» особо отметил именно Маяковского, который «произвел очень хорошее впечатление и обещает быть очень хорошим характерным актером»¹⁰. Подчеркнув при этом, что «остальные исполнители слабы», автор тем самым отвечает на поставленный вопрос об актерских способностях поэта положительно. Рецензенту предсказуемо вторят в воспоминаниях и «слабые исполнители», в частности, сыгравшая в фильме учительницу А.В. Рабикова отмечала: «В нужные моменты у него был настоящий сценический серьез, настоящие живые глаза и настоящее общение с партнером»¹¹. А режиссер Е.О. Славинский, также не заслуживший похвалы критиков, впоследствии столь же банально поощрил Маяковского за то, что он «вживался в создаваемый им образ и воспроизводил его без актерской натуги»¹². Несомненно, органичность Маяковского в роли хулигана была очевидна и зрителю, и картина, вышедшая в прокат в мае 1918 года, имела успех.

«Барышня и хулиган» — второй фильм с участием Маяковского в качестве исполнителя главной роли. «В акционерном обществе “Нептун” закончены съемки фильма “Не для денег родившийся” — сценарий В.В. Маяковского с участием автора в роли Ивана Нова»¹³, — сообщала зрителю пресса в апреле 1918 года, и именно эта работа стала дебютной в «актерском полугодии» поэта. По утверждению М. Поляновского: «Давид Бурлюк часто говорил Маяковскому, что он внешне похож на Идена, и, может быть, это и навело Маяковского на мысль экранизировать роман и сыграть самого себя»¹⁴. Так или иначе, но воодушевленный предложением владельцев «Нептуна» выбрать тему на свой вкус Владимир Маяковский остановился на романе Дж. Лондона, сам «соорудил» сценарий, сделав из героя-прозаика поэта-футуриста. Содержание несохранившегося фильма нам известно в пересказе В.Б. Шкловского в упомянутой статье 1937 года и по заметке в журнале «Мир экрана», авторство которой приписывают самому сценаристу и исполнителю главной роли: «Джек Лондон в романе “Мартин Иден” первый провел фигуру гениального писателя по всей его жизни. К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане “Не для денег родившийся” Маяковский дает Ивана

Нова; это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота»¹⁵.

Поскольку фильм не сохранился, по нескольким кадрам и фотографиям со съемок мы можем лишь представить, как выглядел двадцатипятилетний Маяковский-денди в финальной части картины. Работать Маяковскому приходилось в постоянной борьбе с режиссером-постановщиком Н. Туркиным, которому, по словам снимавшегося в фильме Л.А. Гринкруга, «было чуждо новаторство Маяковского» и «вся работа проходила в постоянных спорах и пререканиях», хотя «переспорить Маяковского было нелегко»¹⁶. Об актерской игре поэта можно судить только по воспоминаниям участников процесса — разумеется, комплиментарного

¹³ Мир экрана, 1918, № 1. С. 21.

¹⁴ Поляновский М. Указ. соч. С. 27.

¹⁵ Мир экрана, 1918, № 3. С. 17.

¹⁶ Маяковский в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1963. С. 180.

Кадр из фильма «Не для денег родившийся»



характера. Так, актер О.Н. Фрелих оценивал ее следующим образом: «Я наблюдал Маяковского, играющего перед объективом: он держался свободно и непосредственно, хотя игра для кинематографа в те годы была значительно условнее, чем сейчас»¹⁷. Как отличительную особенность актерской манеры Маяковского В.П. Касьянов, который ставил еще «Драму в кабаре футуристов № 13», отмечал «ритмичность с головы до ног» и непрерывную «творческую импровизацию»¹⁸. Насколько данные оценки разделялись публикой и критикой, судить из-за отсутствия материала практически невозможно, однако в прокате картина была менее успешна, нежели следующая, о которой Маяковский при встрече со Славинским уже в 1921 году с гордостью говорил: «А ведь барышню-то нашу с хулиганом до сих пор накручивают!»¹⁹.

Еще меньше информации, в актуальном для нас аспекте о завершающей актерской карьере В.В. Маяковского, сохранено в картине «Закованная фильмой», поставленной тем же режиссером Н. Туркиным по оригинальному сценарию Маяковского (текст не сохранился).

В этом экспериментальном, во многом фантастическом фильме главную женскую роль сыграла Л.Ю. Брик, а Владимир Маяковский, соответственно, был исполнителем главной мужской роли. Известно лишь то, что режиссер из соображений экономии всячески препятствовал желанию актеров репетировать, и упорно «гнал метр». Актриса А.В. Рабикова, сыгравшая второстепенную роль, отмечала, что Маяковский сопротивлялся и «старался делать все не так пошло, как указывал режиссер». В чем, с точки зрения актерского мастерства, проявилось это старание, неизвестно, однако, даже получив предложение от владельцев «Нептуна» о дальнейшей работе над этой «фантастической» темой, Маяковский отказался, потому что «халтура отбила охоту делать продолжение».

Быть или играть?

Разумеется, приведенные выше мемуарные похвалы в адрес актера Маяковского стоят недорого, и в этом смысле любопытны высказанные не для печати суждения людей, близко знавших Владимира Владимировича. Как известно, после самоубийства поэта было проведено расследование, в рамках которого, уже

¹⁷ Цит. по: Полтновский М. Указ. соч. С. 35.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 58.

Кадр из фильма «Закованная фильмой»



²⁰ «В том, что умираю, не видите никого?» Следственное дело Маяковского. Документы. Воспоминания современников. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 461.

в середине 1930-х, невролог и психолог Г.И. Поляков составил «характерологический очерк» о психотипе В.В. Маяковского, и в нем есть весьма противоречивые высказывания современников, относящиеся к затронутой проблеме. Так, по словам писателя Льва Кассиля, у Маяковского «была очень большая актерская одаренность (например, когда играл в кино). Всю жизнь мечтал играть Базарова из «Отцов и детей». Тип Базарова очень импонировал Маяковскому»²⁰. Развернутую и даже слишком рационально-критическую для музы поэта характеристику дала в своем интервью психологу Л.Ю. Брик: «Был хороший объект для кино. Актерской одаренности, однако, сам при этом не обнаружил. Никакой роли сыграть не мог. Мог изобразить только себя. Абсолютно во всем мог быть только собой, не мог быть ничем иным. <...> Танцевал плохо. Не особенно подвижен. <...> Мимика однообразная и небогатая, но очень выразительная. Было несколько выражений»²¹.

²¹ Там же. С. 466.

По сути, то же самое, но в еще более жесткой форме, отметил наблюдательный О.М. Брик: «Был неуклюж. Движения были порывистые, резкие, угловатые, размашистые, «шумные». <...> Мимика была скорее малоподвижна. Наиболее характерное выражение лица было несколько напряженное, нахмуренное, внимательное, пристальное, с оттенком самоуглубленности, как это видно и на его фотографиях. Как мимика, так и жестикуляция были <...> однообразными»²². Разумеется, высказанные оценки в большей степени относятся к зрелому Маяковскому, но в целом из составленного Г.И. Поляковым характерологического очерка следует, что поэт не обладал необходимой профессиональному актеру высокой психологической подвижностью, позволяющей перевоплощаться в разные образы. Даже наблюдение Л. Кассиля, вроде бы комплиментарное в данном аспекте, по существу, ограничивает «большую актерскую одаренность» рамками типа, соответствующего личностным параметрам самого Владимира Маяковского — бунтаря, нигилиста, хулигана и т. п. И вряд ли можно сомневаться, что и в 1920-е годы поэт вполне справился бы с ролью нигилиста Базарова, поскольку в очередной раз сыграл бы себя, как он это делал в 1918 году, играя поэта-футуриста в кинокартине «Не для денег родившийся».

²² Там же. С. 467.

Разумеется, органическая идентичность самому себе — явление совсем иного порядка, нежели «актерская органичность», и Маяковский был «хорошим объектом для кино» именно как кулешовский «кинематографический натурщик»: «человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным характером»²³. Поэтому достаточно спорными представляются

²³ Кулешов Л. Искусство кино. М., 1929. С. 146–147.

апологетические утверждения М. Поляновского о том, что сыгравший в трех фильмах Маяковский «набросал основы новаторской актерской техники», поставив «простоту, сдержанность, убедительность» в противовес «кривляню и усиленной жестикуляции актера тех лет»²⁴. В качестве доказательства этому категоричному тезису Поляновский приводит характерный жест из «Барышни и хулигана», где герой, расположившись за столом в трактире, прежде чем налить в принесенный стакан пиво осматривает, чист ли он. Из этого машинального жеста, выдающего свойственную Маяковскому брезгливость и чистоплотность, автор делает следующий вывод: «Как актер Маяковский не придумывал нарочитых жестов <...> те, кто близко знал Маяковского, его жесты и привычки, сразу узнают их, увидев на экране»²⁵. Но это же антикомплимент, похвала с обратным знаком, за которой должно последовать признание дилетантского уровня исполнения — поскольку в фильме герой Маяковского, хулиган из рабочего предместья, сорвиголова, явно не должен быть чистюлей (и в сцене с семечками, например, это подчеркнуто).

Для актера немого кино жест как *тело-движение* является, безусловно, важнейшим средством выразительности. Юрий Цивьян отделяет жесты фабулы (жизненные, бытовые) от жестов сюжета, которыми «говорит искусство» и которые, собственно, нас интересуют²⁶. С этой точки зрения, отмечаемое М. Поляновским умение Маяковского «экономить движения» и «не придумывать нарочитых жестов», обходясь привычными, машинальными, с одной стороны, вроде бы противоречит общей эстетике немого кино, исходящей из выразительности жеста и мимики, но, с другой, вполне вписывается в традицию дореволюционного «русского стиля», характеризующуюся, по формулировке Ю. Цивьяна, «минималистической техникой игры русского актера»²⁷. Апологет этого стиля В. Гардин называл его «тормозной школой», а критик А. Левинсон отмечал, что актеру нужны «движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы»²⁸.

Игра Владимира Маяковского, в целом, вписывается в означенную традицию, хотя он пытается привнести в нее больше динамики — так, с первых кадров в руках героя появляется щегольской кавалерийский хлыстик, которым он активно манипулирует, выражая эмоциональное состояние своего героя: вертит пальцами (беззаботность), сбивает траву и ветки (волнение или злость), отбивает дробь (нетерпение). Сам по себе аксессуар, герою по статусу не принадлежащий, действующий в «нештатных»

²⁴ Поляновский М. Указ. соч. С. 74.

²⁵ Там же. С. 55.

²⁶ Цивьян Ю. На подступах к карнавальности: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 73.

²⁷ Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 10.

²⁸ Левинсон А. О некоторых чертах русской кинематографии // Последние новости. Париж, 1925, № 1512, 29 марта.



Кадр из фильма
«Барышня и хулиган»

условиях и ситуациях, выглядит явно ворованным, а следовательно, вполне «хулиганским», и порождаемые с его помощью «жесты-изображения» становятся вполне понятны зрителю. Вряд ли это прямая реплика тросточки Чаплина и восходящая к фирменным жестам бродяги «Шарло» аллюзия, однако и ничего общего с «новаторской актерской техникой» здесь все же нет. Как нет ее и в

жестах *панического изумления* в сценах видений учительницы в саду или трактире (снимает фуражку, проводит рукой по лицу), а также в жестах *нарочитой независимости* или *высокомерной гордости*, когда герой, подбоясь, не единожды становится в позу федотовского «свежего кавалера», в жестах *романтического влюбленного* (преклонение колен, целование края платья) и т. п. По сути, все это — многократно отработанные немым кинематографом жесты, классические позы и движения, которые мог сыграть достаточно уверенно («без натуги») актер-дилетант.

Отдельного внимания заслуживает *взгляд* — как особый жест, для немой кинодрамы чрезвычайно важный. В картине «Барышня и хулиган» герой Маяковского чаще *следит* взглядом, нежели что-то им *изображает*, то есть, «говорит» (тревожное вглядывание, агрессивное «зыркание», насмешливое вскидывание глазами, робкий отвод глаз и т. п.). Но наиболее выразительным, по определению, оказывается *пристальный взгляд в объектив*, и таких *жеста-изображения* всего два: первый на протяжении двадцати секунд «показывает и говорит» любовь в сцене провокационного письменного признания в классе; второй — в сцене смерти героя, когда к постели умирающего приходит героиня, и он смотрит на нее, моля о любви. И в первом случае взгляд можно квалифицировать как своего рода «поцелуй в диафрагму», поскольку изображение уходит в затемнение, и долгий взгляд героя означает перерождение хулигана в безнадежно влюбленного, а следовательно, предвещает некий поворот сюжета. Очевидно, «изобразить любовь» взглядом удалось как раз за счет длительности плана, а исполнитель здесь не мог переиграть, поскольку



Кадр из фильма
«Барышня и хулиган»

²⁹ Википедия.
Прилепин Захар // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Прилепин,_Захар#cite_note-41 (дата обращения: 15.06.2018).

не владел техникой «кривляния» и просто сыграл, как мог, в «русском стиле» влюбленного, пораженного стрелой Амура. Но в результате действия синэстетического эффекта взгляд-жест героя в контексте сюжетного действия прочитывается как метаморфоза любви.

Таким образом, сам собой напрашивается парадоксальный вывод: профессиональным киноактером Владимир Маяковский в силу органической невозможности к перевоплощению стать не мог, но его актерство не было случайным, поскольку стремление к явлению себя миру составляло часть его натуры художника, и себе подобных сыграть в кино он мог и играл. Сегодня его бы называли «медийной персоной», вроде Захара Прилепина, который тоже иногда снимается в кино и о котором режиссер Алексей Учитель сказал: «Прилепин по моей инициативе снялся как актер в очень небольшой роли водителя такси и проявил удивительный комедийный талант. Я был поражен»²⁹. Не правда ли, это так похоже на то, что говорили и писали сто лет назад о Маяковском? ■

ЛИТЕРАТУРА

1. В.В. Маяковский: pro et contra. Т. 2. — СПб.: РХГА, 2013.
2. Великий Киному. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.
3. «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело Маяковского. Документы. Воспоминания современников. — М.: Эллис Лак, 2005.
4. Кулецов Л. Искусство кино. — М., 1929.
5. Маяковский в воспоминаниях современников. — М.: ГИХЛ, 1963.
6. Поляновский М. Маяковский киноактер. — М.: Госкиноиздат, 1940.
7. Рампа и жизнь, 1918, № 23, 19 мая.
8. Шкловский В. Маяковский и кино // Кино, 1937, 11 апреля.
9. Февральский А.В. Маяковский в кино. — М.; Л., 1937.
10. Цивьян Ю. На подступах к карналистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. — М.: Новое литературное обозрение, 2010.

REFERENCES

1. V.V. Mayakovskij: pro et contra [Vladimir Mayakovsky: pro et contra]. Т. 2. — СПб.: RHGA, 2013.
2. Velikij Kinemo. Katalog sohranivshihsya igrovyh fil'mov Rossii 1908–1919 [Great Cinema: Catalog the surviving films 1908–1919 Russia] — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
3. "V tom, chto umirayu, ne vinite nikogo"? Sledstvennoe delo Mayakovskogo. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov ["Don't blame anyone for dying"? The case of Mayakovsky. Documentation. Memoirs of contemporaries]. — М.: Ehllis Lak, 2005.
4. *Kuleshov L.* Iskusstvo kino [Art of cinema]. — М., 1929.
5. *Mayakovskij v vospominaniyah sovremennikov* [Mayakovsky in the memoirs of contemporaries]. — М.: GIHL, 1963.
6. *Polyanovskij M.* Mayakovskij kinoakter [Mayakovsky film actor]. — М.: Goskinoizdat, 1940.
7. Rampa i zhizn' [Ramp and life]. 1918, № 23, 19 maya.
8. *Shklovskij V.* Mayakovskij i kino [Mayakovsky and cinema] // Kino, 1937, 11 aprelya.
9. *Fevral'skij A.V.* Mayakovskij v kino [Маяковский в кино]. — М.; Л., 1937.
10. *Civ'yan Yu.* Na podstupah k karpalistiche: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino [On the outskirts of cabalistic: movement and gesture in literature, art and cinema]. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.

Vladimir Mayakovsky as a Film Actor: a “Star” or an Amateur?

Alexander A. Pronin

Doctor in Philology

UDC 654.197

ABSTRACT: The article considers the activity of V.V. Mayakovsky as a film actor. In 1918 he starred in three films: *Not for Money Born*, *The Young Lady and the Hooligan*, and *Shackled by the Film*, of which only one survived — *The Young Lady and the Hooligan*. This film was a success, and the reviewer of the magazine “Rampa and life” highlighted exactly Mayakovsky, who “has made a very good impression and promises to be a very good typical actor”.

Basing on the analysis of the film *The Young Lady and the Hooligan* and the testimonies of contemporaries, it is possible to identify the characteristic features of Mayakovsky’s acting. He was “a good object for cinema”, “cinematic sitter”: “a man with a characteristic appearance, with a certain, pronounced character”. Mayakovsky’s ability to “save movements” and “not to invent deliberate gestures”, bypassing the usual, machine, on the one hand, seemed to contradict the general aesthetics of silent cinema, coming from the expressiveness of gesture and facial expressions, but, on the other, it fits well into the tradition of pre-revolutionary “Russian style”, characterized by “minimalist technique of playing of a Russian actor”.

Thus Mayakovsky tries to bring in it more dynamics — so, from the first shots in hands of the hero there is a cavalry whip with which he manipulates, gestures expressing an emotional state of the hero: twirls fingers (carelessness), knocks down a grass and branches (excitement or anger), breaks off a fraction (impatience). A separate attention deserves glance-as a special gesture, extremely important for dumb cinedrama. In *The Young Lady and the Hooligan* the Mayakovsky’s character often rather watches than performs something. But the most expressive is a direct look into the camera, and there are only two such gesture- images: the first in the scene of love confession in the classroom; the second — in the scene of the death of the hero.

Thus Vladimir Mayakovsky could not become a professional film actor because of his organic impossibility to reincarnate, but his acting was not accidental — because the desire to manifest himself to the world was part of his nature as an artist, and he could and played his own way. Today this type of behavior could be associated with that of a “media person”, like the writer Zakhar Prilepin, who also sometimes appears in films.

KEY WORDS: Mayakovsky, actor, silent film, film, gesture