

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Пространство комедии, или
Чаплиниада





Фильмы:

- «Золотая лихорадка»
- «Новые времена»
- «Великий диктатор»
- «Месье Верду»
- «Король в Нью-Йорке»

Цель: Познакомить зрителя с основными характеристиками жанра комического фильма на примере позднего творчества Чарльза Спенсера Чаплина.

Основные идеи:

1. Комедия является одним из ведущих направлений кинематографа.
2. Классическим примером фильмов в жанре комедии являются фильмы Ч.С. Чаплина.
3. Гуманизм фильмов Ч.С. Чаплина, обращенных к проблемам «маленького человека».
4. Поздние фильмы Ч.С. Чаплина с позиций сатиры анализируют актуальные проблемы времени: тоталитаризм, милитаризм и даже наступающий глобализм, тогда еще совсем юный.
5. Баланс комического и трагического в поздних фильмах Ч.С. Чаплина.
6. Пародия как основной метод построения комедийного сюжета в фильмах Ч.С. Чаплина.

На предыдущих лекциях мы говорили о различных течениях в кино. Теперь пришло время обратить внимание на жанры. Наша сегодняшняя лекция посвящена комедии. Мы сделаем это на примере творчества Ч.С. Чаплина.

По стечению обстоятельств в упомянутом уже отзыве 117 виднейших историков кино и киноведов 26 стран, установивших двенадцать «лучших фильмов всех времен», первое место занял фильм «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, на втором месте «Золотая лихорадка» Чарли Чаплина.

Творчество Чаплина остается свидетельством того, что и в наш жестокий век гуманизм себя не исчерпал. Думали, что Чаплин учит, как смешить, а оказалось, что он учит, как сохранить достоинство.

С. Фрейлих: «Чаплин насквозь антидогматичен. Мы были убеждены: два мира – две системы. У нас – у них. Стране «желтого дьявола» противопоставлялась «широка страна моя родная». Позже – тоже самое, но наоборот: у нас все плохо, у них все «о'кей». Что-то мы обязательно забываем. Помним, например, что в Америке нашел прибежище Солженицын, при этом забыли, что Америка изгнала Чаплина. Сам Чаплин постоянно видел две Америки; при этом он видел и две России. Он дружил с Эйзенштейном и поддержал его «Ивана Грозного»; в трудную минуту поддержал Вертова; поддержал солидным взносом Михоэлса, когда тот в годы антифашистской войны прибыл для сбора средств в США. В то же время он отказался приехать к нам: его «Диктатор» был нацелен не только против Гитлера, приезд к нам так или иначе был бы жестом в сторону Сталина».

Душевная свобода Чаплина была завидной. Объективность суждений – основа его независимости. По этому поводу можно сказать: он сам себя сделал. То, как он понимал историю и человека, определило метод его комического искусства. Мир он выворачивал наизнанку с целью увидеть его другую сторону.

Пародия для Чаплина была приемом, жанром, стилем, была методом его искусства. Творчество Чаплина пародией начинается и пародией кончается.

Каждый фильм Чаплина – пародия на какое-то общественное явление.

Пародия на бокс – фильм «Чемпион».

Пародия на войну – картина «На плечо».

Пародия на алчность – «Золотая лихорадка».

Пародия на изнуряющее конвейерное производство – «Новые времена».

Пародия на тоталитарный режим – фильм «Великий диктатор».

Пародия на убийство как бизнес – «Месье Верду».

Клоунская маска Чарли пародирует маску его предшественника Макса Линдера, но он как бы передразнивает ее.



Линдер аристократ, Чаплин – нищий бродяжка, Чаплин носит костюм Линдера как бы уже изношенный, при этом все явно велико для маленького Чаплина. Даже усики Линдера ему велики, а потому топорщатся щеточкой. И не цилиндр носит Чаплин, а котелок, и не фрак, а визитку, брюки с него постоянно спадают, а ботинки загнуты вверх и велики, отчего он ходит уточкой, переваливаясь с ноги на ногу.



Артисту пришлось по душе походка извозчика, которого он запомнил в нищем квартале Лондона, где прошло его детство. Трость, которая была постоянно в руках Линдера, превратилась у Чаплина в обыкновенную палку с загнутой ручкой, ею удобно было орудовать. «Я никогда не смешу, – заметил Чаплин, – смешит моя палочка».

Маска Чаплина формировалась постепенно, от картины к картине, постепенно совершенствовались и приемы пародирования, менялись и объекты пародирования.

Были у Чаплина пародии, относящиеся к внутрикинематографической жизни. Сюда относится история маски, возникшая как антитеза маски Линдера. Сюда же относится и фильм «Кармен» – пародия на одноименный фильм Сесилия де Милля (с участием оперной дивы Джеральдины Ферар). В обоих случаях раскрывается смысл «искажения». Чаплин учился у своих предшественников и в то же время опережал их.

В кризисные, переломные моменты Чаплин с помощью пародии осмысливал и самого себя. Исследователи творчества Чаплина считают фильм «Его доисторическое прошлое» пародией на фильм Дэвида Уорка Гриффита «Происхождение человека», и это справедливо, но это была пародия и на самого себя. Чаплин видит себя во сне в доисторическую эпоху: пролог и эпилог даны в жесткой реалистической манере, основное же действие, происходящее во сне героя, поставлено в духе фарсов Мака Сеннетта, в студии которого Чаплин усвоил приемы комедии потасовок; теперь, уходя от Сеннетта и начиная новый этап творчества, Чаплин как бы сводил счеты и с собственным доисторическим прошлым.

Пародирование произведений кино было для Чаплина средством, но не целью, цель – сама действительность, в ее пороки метал он стрелы, которые от картины к картине становились все язвительнее. Комизм Чаплина менялся от эксцентрического бурлеска до разящей гротескной сатиры, и эти перемены были связаны с выбором объекта критики.

Постоянно находясь в творческом поиске, Ч. Чаплин бережно относится к своим ранним находкам.

Чарли всегда в движении, всегда меняет свое положение в пространстве, и всегда что-то мешает ему, всегда он на что-то наталкивается. Сначала это были предметы (лестница, которую надо преодолеть; эскалатор, на котором он, конечно, устремляется в обратную сторону; вертящаяся входная дверь, которая закручивает его на месте); потом неприятные люди (как правило, их играли огромного роста толстяки по контрасту с маленьким героем, отчего победа его над ними всегда доставляла зрителю неопишущий восторг); потом уже не просто неприятные люди – те же гиганты становятся полицейскими (мотив погони, когда Чарли спасается от свирепого блюстителя порядка, возникает чуть ли не в каждой картине Чаплина); позже буржуазный образ жизни Америки; затем он бросает вызов фашизму как системе и сам играет Гитлера.

Вырабатывая новые приемы, Чаплин не расставался со старыми, то есть, обращаясь к серьезным жанрам, он пользуется приемами жанров развлекательных. В картине «Король в Нью-Йорке», моментами напоминающей раннюю комическую, есть сцена, где идет уморительная потасовка с помощью кремowych тортов. Сохраняются жест и мимика: легкое движение палочкой, поднятие бровей, грустное подергивание усов, вежливое приподнимание котелка.



В поступках Чарли навсегда сохранилось детское восприятие мира, например когда он убегает от преследований; на поворотах он тормозит вприпрыжку на одной ноге. Наивность, инфантилизм



проявляется и в использовании предмета не по назначению: герой вскрывает будильник как консервную банку («Лавка ростовщика»); сваренные в кипятке ботинки ест, как вкусное мясо, а гвозди аппетитно обсасывает, как куриные косточки («Золотая лихорадка»); гаечным ключом закручивает на даме пуговицы («Новые времена»); играет глобусом, превращающимся в надувной шар («Великий диктатор»).

В картинах «Великий диктатор» и «Месье Верду» герой и автор – антагонисты; дело только в том, что Чаплин остается Чаплином и в этих картинах, и в них он сохраняет принцип образа в образе, то есть мы видим явление уже не в чистом виде, а пародийно переосмысленным. «Великий диктатор» – фильм о Гитлере, но Чаплин называет героя не Адольф Гитлер, а Аденоид Хинкель; в этом духе подправил действительные имена в своем «Артуро Ui» и Брехт, во многом близкий к методу Чаплина. У каждого по-своему применяется принцип отчуждения; Чаплину он дает возможность в необходимый момент легализовать скрытый план образа.

В ситуации он видит два значения, а потому, разрабатывая ее, пытается вызвать два взрыва смеха. Смысл этого приема он видит в экономии действия: если одно действие может вызвать два отдельных взрыва смеха, то оно гораздо ценнее, чем два отдельных действия, ведущих к тому же результату. Разъясняя подобный прием, Чаплин в статье «Над чем смеется публика» пишет: «В фильме «Искатель приключений»... я сижу на балконе и вместе с молоденькой девушкой ем мороженое. Этажом ниже сидит дама, полная, уважаемая, хорошо одетая. И вот, когда я ем мороженое, целая ложка его падает мне на брюки, скользит по ним и скатывается прямо на шею даме. Первый взрыв смеха вызывается моей собственной неловкостью; второй, и гораздо более сильный, является результатом того, что мороженое падает на шею даме, которая вскакивает и начинает громко вопить. Одно-единственное действие поставило в смешное положение двух лиц и вызвало два «взрыва смеха» [1].

Чаплин не был то трагиком, то комиком, он был трагиком и комиком одновременно. Фарс он понимал как трагедию, которая происходит в неподходящий момент. Он брал серьезные сюжеты и извлекал из них комические моменты. Жанр его картин – **трагифарс**.

Природа этого жанра и художественное мышление режиссера совпадают, и не случайно, когда не в почете у нас оказалась условность кинофарса, картины Чаплина перестали появляться на экране.

Если в середине 30-х годов с огромным успехом шли картины «Огни большого города» и «Новые времена», то затем натуралистическое мышление, становившееся господствующим в эстетике, уже не принимало столь парадоксального отношения комического и трагического. Комедия стала существовать отдельно (причем главным образом лирическая комедия); что касается сатиры и трагедии, то они и вовсе перестали существовать. Чаплина не показывали под разными предлогами. На «Огни большого города» и «Новые времена» кончилась лицензия, за новые картины запрашивали слишком большую цену. Так ли это было или нет – во всяком случае, в прокате в СССР Чаплин не появлялся несколько десятилетий. Когда же наконец некоторые старые немые короткометражки появились на телевидении, многие пожимали плечами, и было отчего: невесть кем отобранные, печатанные-перепечатанные экземпляры, отчего в темном кадре герой был трудно различим, к тому же проекция немой картины на звуковом аппарате убыстряла скорость движения, из-за чего ловкий Чарли оказывался просто суетливым. А ведь для миллионов зрителей это было первым знакомством с Чаплином, оно зародило предубеждение, и, может быть, поэтому купленные вскоре такие шедевры, как «Король в Нью-Йорке», «Огни рампы», «Цирк», «Золотая лихорадка», успеха не имели и очень скоро сошли с экрана.

Пародия – иносказание. Когда это игнорируется, мы попадаем впросак. В 1947 г. редактор «Нового мира» получил выговор за публикацию сценария «Месье Верду». У сценария был подзаголовок «Комедия убийств». Идеологи не заметили, что Чаплин «валял комедию», и обвинили его вместе с редактором в пропаганде жестокости. Печальный случай с неправильной оценкой «Месье Верду», вероятно, и не произошел бы, если бы тогда не по сценарию судили о фильме, а увидели сам фильм.

В самом деле, в чем все-таки смысл картины, как в ней работает смех? Анри Верду, маленький клерк, в период экономического кризиса пополняет армию безработных, но он должен обеспечить большую жену и ради этого становится подобием Синей Бороды: он женится, чтобы получить наследство, очередную жену он убивает. Он делает это все время разными ухищренными способами, а мы ему почему-то сочувствуем – сочувствуем смехом, который он постоянно вызывает у нас. Происходит это потому, что мы не видим ни одной убитой, и, собственно говоря, каждое убийство, происходящее за кадром, – это пародия на убийство. Трагикомедия всегда пародия, но она этим не ограничивается. Пародия – средство, цель фильма другая – серьезная и оригинальная.

Почему все-таки именно на «Месье Верду» мы каждый раз спотыкаемся? «Великий диктатор» в



этом смысле проще для нашего традиционного представления о Чаплине. В «Диктаторе» Чаплин играет еще в своей маске. Парадокс состоит в том, что двойниками здесь оказались фашистский заправил и бедный еврей-парикмахер; окружающие их путают, но мы в каждом случае знаем, кто есть кто, то есть в каждом случае имеем повод сочувствовать или ненавидеть; при этом каждый раз мы смеемся – смех имеет градации, поскольку есть ирония любви и ирония издевки. Положительное начало здесь очевидно тем более, что в финале автор выходит из образа и говорит свою пламенную (шестиминутную!) речь против фашизма, в защиту демократии. Речь эта не была случайным эпизодом для Чаплина. Накануне премьеры «Новых времен» он сказал: «Если бы я попытался рассказать публике, что нужно предпринять в связи со всем происходящим, сомневаюсь, сумел бы я это сделать в развлекательной форме при помощи фильма. Я должен был это сказать серьезно, с ораторской трибуны». Так Чаплин включается в сегодняшнюю дискуссию о возрастающей роли публицистики в переломные, кризисные моменты общественного развития. В финале «Великого диктатора» он выходит на трибуну в буквальном смысле этого слова, и это никогда не связывалось с нарушением структуры образа героя, всегда двупланового.

В финале «Месье Верду», по существу, происходит аналогичное. Вспомним слова, которые произносит герой на суде, а затем в интервью с репортером. Убийства «в наш век преступлений» Верду называет «деловым предприятием, бизнесом»; крылатым стало его выражение: «Одно убийство делает человека злодеем, миллионы убийств делают из него героя». Вопрос, имеет ли право Верду делать такого рода обвинения, если сам он убивал, – вопрос некорректный, ибо лишь обличает вопрошающего в непонимании структуры образа. Смею предположить, что Верду никого не убивал. В самом деле: никто же не будет утверждать, что в «Золотой лихорадке» Чарли действительно съел свой ботинок. И он положителен не потому, что заботится о жене, что гусеницу поднимает с дорожки, чтобы ее не растоптали, и что кошечке приносит с работы еду; его алиби в другом – в смехе: он смеется, издевается над убийствами, которые... не совершал. Перед нами аллегория, мистификация уже с первого эпизода, который надо воспринимать как визитную карточку картины; действие начинается на кладбище. Мы видим могильную плиту с надписью: «Анри Верду 1880 – 1937»; одновременно мы слышим голос умершего: «Добрый вечер! Мое настоящее имя Анри Верду. Я тридцать лет был клерком в банке, пока кризис не сделал меня безработным. Тогда я нашел себе другое занятие – начал уничтожать особ противоположного пола. Но те, кто думает, что карьера Синей Бороды выгодна, могут убедиться в обратном, посмотрев этот фильм».

Последующие затем убийства так же условны, как репортаж с того света. Этот репортаж откровенно пародийен.

В последней картине Чаплин отказался от маски не потому, что отказался от своего принципа. Условная маска мима мешала ему пользоваться словом, Чарли и так ради нее слишком долго оставался немой; теперь, когда маски не стало, образ Верду вводил в заблуждение. Его стали принимать за реалистический образ и прямолинейно судить о его поступках.

А между тем месье Верду – гротескный образ. Верду не убийца, он пародировал убийства, и режиссер Чарльз Спенсер Чаплин как художник добивается здесь блестящих результатов: в каждом случае мы сочувствуем не жертве, а убийце. Каждое убийство вызывает у нас не страх, а гомерический хохот вследствие пародийности. Каждое убийство – это эксцентрический аттракцион. Причем каждый раз мы видим только подготовку преступления, и каждый раз Верду едва сам не попадает в расставленные им же сети. Мы рады, когда он выпутывается, само чувство это помогает разуму понять, кто же все-таки он – жертва или преступник в этом безумном, безумном, безумном мире. Конкретная реальность этого мира воспроизводится хроникой: мы видим драматические сцены кризиса, самоубийства на бирже, манифестации безработных, видим ораторствующих Гитлера и Муссолини. Верду исторически достоверен не тогда, когда смешит, а когда, выйдя из образа, от лица автора обличает пороки общества. Удивительно все-таки это превращение: человек, который все время нас смешил, идет на гильотину в спокойном величии героя исторической трагедии. В этом и назначение трагикомедии: начав со смешного, она выходит к цели через противоположность.

Значение творчества Ч. Чаплина для мировой культуры трудно переоценить. Исследователи справедливо ставили Чарли рядом с Дон Кихотом, так же, как в свое время Сервантеса поставили рядом с его предшественником Рабле. Универсальный смех над отжившим миром сближает их, у каждого смех проявляется как духовное зрение, у каждого смех двусочтен, но если гротесковое единство у Рабле и Сервантеса проявляется в нерасторжимой паре (Пантагрюэль – Панург у Рабле, Дон Кихот – Санчо Панса у Сервантеса), то у Чаплина эти противоположности персонажируются в одном лице.



Книга: Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского

Лекция: Пространство комедии, или Чаплиниада

Трагифарс у Чаплина – это и есть образ в образе, каждый из которых есть пародия на свою противоположность. Именно в этом суть метода Чаплина. В его методе смешить действует некий механизм, который при ближайшем рассмотрении есть пародия. Смех Чаплина, его комизм – явление общечеловеческой культуры.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Чаплин Ч.С. «Моя биография». – М.: Изд. Книга по Требованию, 2012. – 212 с.
2. Кукаркин А. В. Чарли Чаплин. - М.: Искусство, 1988. – 287 с.
3. Садуль Ж. Чарли Чаплин. Пер. с франц. — М.: «Искусство», 1981. — 209 с.
4. Стефен Вейсман. Чарли Чаплин: История великого комика немого кино = Chaplin: A Life. — М.: ЭКСМО, 2010. — С. 352.