

Вадим ГАЕВСКИЙ

ЧАПЛИН—БИОМЕХАНИКА— МЕЙЕРХОЛЬД

Между Чаплином и Мейерхольдом существовала незримая связь, хотя и односторонняя: вряд ли сравнительно молодой голливудский актер подозревал о существовании сравнительно молодого петербургского драматического режиссера. А Мейерхольд сразу же оценил Чаплина, как только увидел. Их многое объединяло: эксцентрическое мышление, стремление к высшей виртуозности, особая лирика, граничащая с жестокостью, особая художественная мораль, включающая в себя и аморальность. И, наконец, главное—чисто театральный принцип маски. Социальная маска у Мейерхольда, экзистенциальная маска у Чаплина—все это возникло как спасение в момент кризисный и для театра, терявшего свою специфику, и для кино, еще не сумевшего ее обрести. И все это расцвело, дало фантастически успешный результат, но затем вынуждено было потесниться, а после и отступить, дать место и традиционному театру характеров, и нарождающемуся кинематографу обычных людей и обыденных ситуаций. Или иначе—литературному театру и звуковому кино, поскольку маска и литература, а в еще большей степени маска и звучащая речь, маска и диалог, маска и обмен репликами оказались почти абсолютно несовместимы. В этой драматичной ситуации оба недавних защитника маски оказались на высоте: Мейерхольд поставил оперу Чайковского «Пиковая дама» и готовил трагедию Пушкина «Борис Годунов», с особым тщанием репетируя пушкинское слово, а Чаплин снял великий разговорный фильм «Огни рампы», где сыграл главную роль клоуна Кальверо, пережившего свои лучшие дни, и где сам простился с искусством маски. А еще до того Чаплин поставил «Мсье Верду», загадочную историю из французской жизни (фильм, высоко оцененный и глубоко осмысленный знаменитым кинокритиком Андре Базеном), находящуюся, по-видимому, в какой-то сокровенной связи с другим великим французским фильмом Чаплина—«Парижанкой». Но перед тем, как вспомнить этот фильм и коротко рассказать о том, какую роль он сыграл в творческой жизни Мейерхольда, несколько предварительных слов о психологическом типе художника, к какому оба они в той или иной мере принадлежали. И Чаплин, и Мейерхольд были бродягами, ненадолго попавшими в респектабельный дом—в Голливуд Чарли Чаплин, в императорские театры, Александринку и Мариинку, Всеволод Мейерхольд; для Чарли нечто подобное стало источником множества комических или трагикомических положений, а для Всеволода—одной из главных причин разыгравшейся в конце жизни драмы. И можно предположить, что и он подобную ситуацию представил в своих великих спектаклях—в «Лесе», «Ревизоре» и «Горе уму», поскольку Счастливцев Ильинского и Чацкий Гарина, и даже гаринский Хлестаков в некотором смысле маски самого Мейерхольда.

Оба могли бы повторить горестный рассказ Аркашки Счастливцева о том, как он бежал из богатого благополучного дома, и оба проделали похожий путь:

Чаплин в зрелые годы сбежал из богатой благополучной Америки, а Мейерхольд в самом начале пути бежал из богатого благополучного Художественного театра. Первый вернулся в Европу, а второй отправился—вместе с гастрольным театром—странствовать по России. И что же их не устраивало, а главное—что же их влекло? Очень многое, но здесь коснемся того, что лежит на поверхности. Если посмотреть ранние фильмы Чаплина вплоть до «Мальша», то легко убедиться, что предметом особенной ненависти начинающего киноактера была Американская Армия спасения—благотворительная организация, благонамеренная и даже вполне благородная. Армия спасения брала на себя защиту всех аутсайдеров, выброшенных из жизни, голодных, замерзших, лишенных крыши над головой. А ведь это и есть чаплиновский бродяжка, его основной персонаж, и ведь это его, чаплиновского бродяжки, жизненная удача, жизненный шанс: ночлежка, кровать с простыней и похлебка с мясом. Но Чаплин не хочет принимать подобной защиты. И больше всего ему не нравятся сами активистки Армии спасения—безвозрастные женщины, лишенные женских черт, нелепые тетки, одна добродетельнее другой, одна другой скучнее. И все они учат добродетели, все наставляют на путь истинный, все стремятся спасти—уже в некотором высшем смысле. Но тем и противны они Чаплину молодых лет, который не хочет быть добродетельным, а хочет быть свободным. И самое невозможное в Армии спасения—ее пресность. А Чаплина волнует в жизни лишь ее острота, хотя он, как никто, умеет делать острые ситуации смешными. Острота драки на улице, острота боя на ринге, острота побега от полисмена или побега из тюрьмы, но даже простой прогулки по улице в шаге от падения куда-то в открывшийся люк, острота существования на грани разоблачения (страх разоблачения—навязчивый чаплиновский мотив), острота жизни под угрозой—вот что такое чаплиниада в ее небывалом соединении комического и пугающего, страшного и смешного.

Знаменитые сцены из «Золотой лихорадки», заставлявшие зрителей умирать от смеха и в страхе замирать (особенно сцена раскачивающегося над обрывом дома),—классические чаплиновские метафоры жизни вообще, не только жизни искателей приключений. Это, конечно, про них, но и про нас, обывателей, не сознающих, насколько смешон и опасен окружающий нас мир, но это же и про избранных, про художников, которые лучше других понимают, насколько и такой мир прекрасен.

Чаплин—поэт, романтический поэт в комедийной маске, появившийся тогда, когда традиционных романтических героев играть в традиционной манере стало и рискованно, и нежелательно, да и просто-напросто стало невозможно. Друг Чаплина, Дуглас Фэрбенкс, попробовал, но кто его сейчас помнит? Другой друг, Орсон Уэллс, всю дорогу искал новые темы, но лишь однажды ему улыбнулась удача (он, кстати сказать, подсказал Чаплину тему фильма «Мсье Верду»). А Чаплин шел от шедевра к шедевру, везде смеялся, везде ужасался, и почти везде его выдают глаза, горящие дьявольским огнем, какой-то мефистофельской радостью, иногда мефистофельским злорадством. Гэги Чаплина, его комедийные трюки—гэги-мефисто, если использовать конструкцию, популярную у романтиков-виртуозов (мефисто-этиюд Паганини, мефисто-вальс Листа).

Знаменитые «показы» Мейерхольда на репетициях, вошедшие в театральную легенду, тоже, конечно, сценические этюды и тоже, конечно, «мефисто-

показы». Как и многие его мизансцены, «Ревизор» весь состоял из «мефисто-мизансцен», и в нем в скрытом виде присутствовала вся чаплиновская схема дьявольской игры, самозванства, угрозы разоблачения, побега, все чаплиновские страхи и всё чаплиновское упоение остротой жизни. Да и сама эксцентрическая, ни на что не опирающаяся манера актерской работы, общая и для Чаплина, и для мейерхольдовских премьеров, давала ни с чем не сравнимое ощущение риска, бравады, танца на льду либо на канате под куполом цирка—недаром подобные эпизоды стали центральными в знаменитых чаплиновских фильмах, а в знаменитом мейерхольдовском спектакле «Лес» одним из центральных стал эпизод на воздушных качелях, взлетающих к колосникам (тут был заключен, впрочем, эротический подтекст, до известной степени чуждый чаплиновскому искусству).

О Чарли Чаплине Мейерхольд в то время не раз говорил и постоянно думал. И в 20-е годы, когда разрабатывал основы «биомеханики», и в 30-е годы, когда работал над «Дамой с камелиями», своим парижским спектаклем. Но еще раз повременим с рассказом о «Даме с камелиями» и о «Парижанке», а скажем о «биомеханике» и о том, что понимал под этим термином русский режиссер.

В основе мейерхольдовской биомеханики лежит павловская теория условных рефлексов. Это, конечно, находится в русле всей художественной идеологии Мейерхольда 20-х годов и демонстративно, даже вызывающе, противопоставит культуре предшествующей, уже ушедшей эпохи. Культуре стиля «модерн» прежде всего, ориентированной на сверхутонченный—или наигранный—психологизм, на погружение в бездонные—или кажущиеся таковыми—глубины человеческой психики, на подчинение переусложненной—или кажущейся таковой—нервной организации действующего на сцене актера. Теперь все это было названо «психоложеством», намеренно оскорбительно, намеренно грубо. И всем актерам, участникам мейерхольдовских постановок, и всем участникам ГВЫРМа, мейерхольдовских учебных мастерских, было предложено развивать мускульную, физическую, и даже физиологическую культуру и тренировать рефлекторные импульсы, исключаящие контроль воли, ума или просто-напросто хорошего вкуса. Это, разумеется, крайности, «детская болезнь левизны» в педагогике и на самих театральных подмостках, воинственно-полемическая программа, полезная для исполнения сцен драк или грубых физических контактов, но не затрагивающая всей сферы актерской работы. Подлинным мастерам мейерхольдовского театра уроки биомеханики не были особенно нужны. Хотя и Бабанова, и Ильинский, и Гарин, и Зайчиков секретами биомеханики превосходно владели.

А Чаплин, понятия не имевший ни об этом научном термине, ни о другом, тоже научном термине «рефлекс», секретами биомеханики владел как никто и комическую природу рефлексов распознал очень рано. Что происходит во множестве сценок, которые он—особенно в первые голливудские годы—играл так смешно и так виртуозно? По большей части короткая драка или, точнее сказать, обмен ударами. Обычно они находятся рядом—маленький щуплый Чарли и его постоянный враг, огромный детина. Не важно, где происходит действие—на улице или на корабле, за обеденным столом или в зрительном зале мюзик-холла, или на боксерском ринге. Последовательность действий одна и

та же: детина огромным кулаком наносит небрежный удар, не глядя, и тут же получает ответный удар маленьким кулачком, бьющим что есть силы. Чарли делает его не задумываясь, абсолютно рефлекторно. Сообразив, что он сделал, тут же пускается наутек, если, конечно, ситуация это позволяет. А если идет боксерский бой, то он просто пытается спрятаться за рефери, судей матча. И если он сидит за обеденным столом, то весь сжимается, но продолжает обед, потому что рефлекс голода у Чарли не менее силен, нежели рефлекс страха.

На этих элементарных рефлексах—голода и страха—и держится ранняя чаплиновская драматургия, именно это рождает чаплиновский смех, положено в основу чаплиновской морали. А может быть—чаплиновского аморализма, демонстративного и человеческого, хотя гротескного и парадоксального и, как у Бертольта Брехта, прямого продолжателя Чаплина, на опасной грани цинизма. Не признает ранний Чаплин экранных героев и экранного героизма, не признает бесстрашия, самопожертвования и тому подобных превосходных вещей, и всему этому комплексу высокой доблести и возвышенного альтруизма противопоставляет основной инстинкт—страх смерти.

Чаплин не первый в XX веке и не единственный, кто захотел ославить власть силы и делал это последовательно, всю жизнь: сначала детина, диктатор улицы и ночлежки, затем демагог, диктатор великого государства. Тут можно вспомнить и «Короля Убю» Альфреда Жарри, и «Карьеру Артуро Уи» Бертольта Брехта.

Но Чаплин, пожалуй, единственный, кто попытался реабилитировать человеческую слабость—не только физическую, но и моральную, даже обман, даже трусость. Границ он при этом не переходил, ничего низкого, подлого, отвратительного, одним словом, его персонаж не совершал, намеренного зла никому не причинил, никого не предал, никого не обидел. Хотя какие-то злые демоны иногда бушевали в его груди, откуда возник прозаический и демонический «Мсье Верду», да и некоторые обертоны в его насмешливых фильмах были не лишены неуловимых мстительных ноток.

Исторический фон этих ранних фильмов—надвигающаяся и наступившая вскоре война, и тут Чаплин впервые оказался в сложном, отчасти двусмысленном положении. Как и Брехт, двумя и тремя десятилетиями позднее. Ненавидя войну, оба стремились обесценить воинские доблести: Брехт, демонстрируя ее бесчеловечность, а Чаплин, обнаруживая ее абсурд. Война у Чаплина—узаконенная власть кулака, большого кулака, а кроме того, узаконенная власть команды, власть командира. Жить по приказу, по распоряжению, по команде Чаплин не может, как и не смог—хотя постоянно пытался—его комедийный герой, не бунтарь и не вольнодумец. Свобода ему ни к чему, он и не домогается свободы, но все дело в том, что свободно его тело. Оно упрямо не подчиняется ничему—ни дисциплине армейского строя, ни дисциплине заводского конвейера, ни дисциплине служебного распорядка. Тело Чарли абсолютно асоциально. Сознание его—вовсе нет, он хочет быть со всеми, мечтает быть как все, но тело не позволяет, не вмещает в стереотип, не влезает в униформу. Чарли и униформа—постоянные противники, постоянная вражда, комически сложные отношения человека и костюма. В любой униформе Чарли не принадлежит себе, а собою он становится в своем эксцентрическом наряде.

Здесь его мир, здесь его вселенная. Оказывается, что вселенная может быть дана одному-единственному артисту.

Вселенная Чаплина действительно велика. В 30-е годы оказалось, что она измеряется масштабами большого города, мегаполиса, столицы Западного мира. Великий фильм «Огни города» («Огни большого города» — в нашем прокате), поставленный в 1931 году, ознаменовал окончательную перестройку образа чаплиновского бродяжки. Началась она раньше, еще в «Цирке» и «Мальше», но здесь получила полное завершение и глубокую, но и совершенно неожиданную авторскую трактовку. Начать с того, что «биомеханический» Чарли, Чарли рефлексов голода и рефлексов страха, почти автоматически воруемый булки, которые на витрине слишком плохо лежат, или бананы, которых на столике слишком много, — этот Чарли совсем не исчез, да и куда он мог исчезнуть. Но внезапно он получает сильнейший удар, но теперь не удар кулаком, а удар от полученных уличных впечатлений. Внезапно он видит прелестную девушку, торгующую цветами, догадывается, что она слепая. И он вдруг понимает, что в богатом и благополучном Нью-Йорке есть люди с еще более горькой судьбой, чем его собственная, несравнимо более горькой. И в его душе так же внезапно пробуждаются чувства, неведомые ему самому: сострадание, готовность помочь, желание прийти на помощь. Совершенно такая же трансформация произойдет и в другом чаплиновском фильме «Огни рампы» (сходство названий, конечно же, не случайно). Там тоже поставивший на себе крест, переживший удачу и славу клоун-неудачник Кальверо вдруг видит прелестную девушку, только что попытавшуюся окончить свою несчастливо сложившуюся жизнь, — и в нем сразу же пробуждается защитник и спаситель. Это излюбленные мотивы Чаплина-психолога и Чаплина-моралиста. Нет никаких границ для несчастья, всегда найдется кто-то более несчастный, чем ты, — это одна чаплиновская максима, одна из самых скорбных. И нет никакого закоренелого бездушия, всегда есть место для сочувствия, — это другая максима, одна из самых обнадеживающих, если не сказать самых добрых.

И далее, как мы помним, в «Огнях города» начинаются чудеса, начинается удивительная, но рассказанная по Чаплину сказка. И завершается сказка тоже по Чаплину — гениальным и душераздирающим финалом. Деньги на операцию найдены, глазная операция прошла успешно, девушке-цветочнице зрение возвращено, она теперь может видеть и в первый раз видит Чарли не таким, каким он вынужден был представляться все прошедшие дни: не в образе богатого благодетеля, не в роли прекрасного принца, а таким, каким он есть на самом деле. Совершенно небывалый happy-end, happy-end, разрушающий все мечты, все надежды. Совершенно необычная притча о благонамеренной лжи, о спасительном, но и губительном притворстве. И еще более необычная притча об ужасе слепоты и об опасной способности видеть. Чаплин играет метафорами и смыслами — реальным и иносказательным смыслом глагола «видеть», реальным и метафорическим образом человеческих глаз, — играет как скептик-философ и как актер-виртуоз. В последних кадрах мы видим его собственные глаза, и этот взгляд человека, сидящего сдержанно, сдержанно сдержанно, сдержанно — на крупном плане — завершает всю метафорику и все реальное содержание фильма.

Завершает — уже в чаплиновском творчестве — и тему человеческого маскарада, неистребимого желания сыграть чужую яркую роль, неизбежного ра-

зоблачения и позора. Жестокий финал фантастически увлекательной, фантастически прекрасной эпопеи. Жестокая логика жизни. И, по-видимому, это глубоко личная, глубоко интимная тема Чаплина-артиста и Чаплина-человека. Впрямую на эту тему он не высказывался никогда. Но в своих фильмах косвенно к ней возвращался.

С точки зрения жанровых обозначений, «Огни города» (как и «Огни рампы») — классическая мелодрама, по-современному урбанистская, городская. Здесь все качества, все персонажи мелодрамы — чистые беззащитные существа, благородный и бескорыстный спаситель и контрастный персонаж — спивающийся миллионер, предающийся чревоугодию и всем низменным порокам. И есть еще заглавный персонаж — сам город, реальный город и город-мираж, ночной город в огнях призрачной погони за счастьем. Никому не удалось так показать современный мегаполис — ни немецким экспрессионистам, ни русским экспериментаторам-документалистам, ни французским «поэтическим реалистам». Одним не хватало безжалостного юмора, другим трогательной патетики и глубины, третьим острых подробностей и трезвых наблюдений. Всем не хватало широты охвата: «Огни города» — чаплиновская энциклопедия городской жизни. И всем не хватало, может быть, главного — чаплиновского лиризма. Это великий фильм о великом городе, городе несбывшихся, несбы瓦ющихся надежд, городе утраченных иллюзий. Когда-то в литературе таким городом был Париж. Теперь в кинематографе им стал Нью-Йорк. Впрочем, и Парижу Чаплин тоже посвятил бессмертную кинокартину.

Снимая «Парижанку», Чаплин высказался в том смысле, что хочет поставить прекрасную мелодраму, самую красивую в истории жанра. Фильм действительно очень красив (в 1923 году о такой красивой, такой мастерской и столь психологически тонкой работе в мировом кинематографе можно было только мечтать). Но фильм и очень мрачен. «Драмой судьбы» назвал его сам режиссер, и это, вероятно, самый мрачный чаплиновский фильм по атмосфере. И, между прочим, по музыке, совсем не похожей на музыкальное оформление «Огней города» и «Огней рампы». Это музыка приближающегося несчастья. На эту же тему написан и сценарий. И здесь, как и в обоих «Огнях», чаплиновская философия вступает в противоречие с законами мелодрамы. И там, и тут всем руководит случай, но в классических мелодрамах случай героям благоволит, а в чаплиновской мелодраме случай их роковым образом разлучает. Напомним, как это происходит, хотя по необходимости собьемся на пересказ. Молодые влюбленные, Жан и Мари, решают бежать из постылой провинциальной деревушки в Париж. Они должны встретиться на станции, но в последний момент у Жана, начинающего художника, умирает отец, он пытается и не может объясниться с Мари по телефону — показанный крупным планом телефон в ряду достоверных, но и символических деталей реквизита играет в фильме не последнюю роль, — и она уезжает одна, потому что возвращаться домой уже не может. Но дальше, год спустя, их снова сводит роковая случайность, уже в Париже. Получив приглашение на вечеринку, где развлекаются прожигатели жизни и их подружки-содержанки, Мари, сама ставшая успешной содержанкой, ошибается дверью и попадает в скромную квартирку, которую снимает Жан, переехавший в Париж вместе с овдовевшей матерью-старушкой. Оба раза случайности, оба раза игра судьбы, оба раза ге-

рои не принадлежат себе, и в дальнейшем несвобода—и в истории, и в характере Мари—демонстрируется с поражающим и сейчас кинематографическим блеском. Важную роль играет бытовой антураж—умело показанные апартанты Мари, наполненные антиквариатом. И точно найденный ювелирный реквизит—в эпизоде с бриллиантовым ожерельем (Мари, в разгар бурной сцены с сожителем, выкидывает ожерелье в окно, а потом бежит на улицу, сломя голову, ломая каблук и чуть ли не вступая в драку с нашедшим ожерелье прохожим). Но главную роль тут играет этот сожитель, на чьем содержании и находится Мари,—богатый бонвиван и делец, король ресторанной жизни и удачливый биржевой спекулянт, к тому же музыкант-любитель (предельно выразительно сыгранный знаменитым французским киноактером Адольфом Менжу). Всем видом своим, насмешливыми улыбками и даже игрой на саксофоне (а это тоже достоверно-символический реквизит) немолодой господин этот дает понять, как мало заботит его внезапно ожившее прошлое Мари, как мало он верит в женскую любовь, женскую верность и женскую свободу.

Этот, повторяю, замечательно разработанный цинический (или скептический) план фильма сам Чаплин разрушает одной-единственной, но в полном смысле ударной и в полном смысле прекрасной сценой. Мари заказывает Жану парадный портрет, долго позирует в роскошном серебристом платье и огромной шляпе с короной перьев на голове, потом, с разрешения Жана, снимает покрывало с мольберта и видит—и мы видим вместе с ней—нечто неожиданное, больно ударяющее по сердцу: на портрете Мари в том самом скромном платьице и в той самой скромной шляпке, которые были на ней, когда она уезжала. Это драматический апофеоз игры реквизита, и это кульминация темы любви—любви, на которую способен мужчина. В конце фильма Чаплин прощает и женщину, прощает Мари, прощает парижанку.

Мейерхольд, конечно же, видел чаплиновский фильм и, конечно, оценил столь естественную для кинематографа достоверно-иллюзорную стилистику экранных сцен и картин, столь естественный для Чаплина достоверно-иллюзорный образ Парижа. И он попытался—уже в театре—повторить эту стилистику и этот образ. Рассматривая сохранившиеся фотографии и постановочные эскизы «Дамы с камелиями», поражаешься, насколько салон мейерхольдовской парижанки Маргерит похож на будар Мари из чаплиновской «Парижанки». Стильная мебель, вазы, безделушки—все словно от одного антиквара, все точно по описанию младшего Дюма, автора знаменитого романа.

Но, по сравнению с Чаплином, Мейерхольд куда более снисходителен к женской слабости и привязанностям к антиквариату, высокой моде и бриллиантам. И он ставит красивый спектакль, порождающий беспримерный успех и такой же беспримерный скандал—среди сторонников «левого фронта искусства». Но он знает, что делает, что нужно делать. Именно мелодрама, как никакой другой жанр, обозначила явный рубеж и демонстративный разрыв с уже тяготившим прошлым. Точно такими же намерениями руководствовался и Чарли Чаплин. В мелодраме они пролагали путь к общепонятным человеческим страстям, искали и находили творческую свободу.
