

УДК 791.071.1 Чаплин Ч. + 821.111(092) Диккенс Ч.
ББК 85.373(4Вел)6-8 Чаплин Ч. + 83.3(4Вел)52-8 Диккенс Ч.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324

А.В. БРЕЙТМАН, А.С. БРЕЙТМАН

ТРАДИЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ И КИНЕМАТОГРАФ XX ВЕКА: ДИККЕНС И ЧАПЛИН

Анастасия Викторовна Брейтман,

Тихоокеанский государственный университет,
Педагогический институт,
кафедра литературы и журналистики,
доцент
Карла Маркса ул., д. 68, Хабаровск, 680000, Россия

кандидат филологических наук, доцент
E-mail: ananta-pavana@mail.ru

Александр Семенович Брейтман,

Дальневосточный государственный университет
путей сообщения,
кафедра межкультурных коммуникаций,
сервиса и туризма,
профессор
Серышева ул., д. 47, Хабаровск, 680021, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0001-6017-3251; SPIN 7167-5155
E-mail: Brejtman54@mail.ru

Реферат. Статья посвящена диалогу литературы и кино, а именно феномену взаимоотражения целостных художественных миров Ч. Чаплина и Ч. Диккенса. Значительное сходство фактов биографии, художественного метода, проблематики, общего направления эволюции, отдельных образов

и приемов, характера репрезентации авторского начала позволяют рассматривать творчество кинорежиссера как некую реинкарнацию писателя. Цель статьи — обосновать близость художественных миров Диккенса и Чаплина в их главных качественных характеристиках — в трансформациях диккенсовских литературных образов в чаплинские кинематографические. Такая трансформация исследуется на примере пар-аналогов: «Оливер Твист» (1838) — «Мальш» (1921), «Тяжелые времена» (1854) — «Новые времена» (1936), «Холодный дом» (1852) — «Месье Верду» (1947).

И писатель, и режиссер, получившие всемирную славу еще при жизни, в поздних своих произведениях глубоко погружаются в осознание причин мирового зла, отсюда новое и в стратегии общения с читателем, и в характере нарратива.

В поздних романах Диккенса («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит», «Большие надежды») образ героя теряет однозначность, открывая выход к двойничеству как выражению деформации человеческой личности. Усиливается детективное начало как стремление понять тайну и истоки социального зла. Фильмы Чаплина начиная 1940-х гг. отличаются постановкой все более мрачного социального диагноза современности, когда размываются привычные контуры добра и зла. Образ маленького бродяги уходит из звуковых фильмов Ча-

плина: «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957). Клоунада, не исчезая, отодвигается на периферию и перестает быть главным средством познания действительности.

Сравнительный анализ творчества двух гениев позволяет прийти к выводу, что в их искусстве, гуманистическом по своей направленности, заложен огромный заряд любви к людям всего мира вне национальных, религиозных и иных границ.

Ключевые слова: диалог литературы и кино, чаплиниана, маленький бродяга, комические чудачки Диккенса, художественный метод Диккенса, театральность, способ репрезентации авторского начала, смех сквозь слезы, гуманизм, двойничество, музыка Чаплина, кинометафора, искусствование, экранные искусства, художественная культура.

Для цитирования: Брейтман А.В., Брейтман А.С. Традиции литературной классики и кинематограф XX века: Диккенс и Чаплин // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 314–324. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324.

Существует тезис о том, что основная заслуга по осмыслению и формулированию фундаментальных ценностей культуры принадлежит писателям, философам и религиозным мыслителям. Особенно это характерно для западной культуры Нового времени. В XIX в. именно в творчестве писателей-классиков (и в Европе, и в России) с наибольшей силой определилось и выразилось само духовное ядро культуры. В XX веке — эпохе беспрецедентных культурных разломов, киноискусство, чья генетическая связь с предшествующими искусствами, особенно с литературой, очевидна, становится одним из главных и востребованных явлений культуры [1]. Фильмы Эйзенштейна, Гриффита, Дзиги Вертова, Тарковского, Феллини — такие же вехи мировой культуры, как «Слово о полку Игореве» неизвестного древнерусского автора, «Божественная комедия» Данте, «Братья Карамазовы» Достоевского или «Утраченные иллюзии» Бальзака.

Литература и кино — никогда не прекращающийся диалог, его формы чрезвычайно разнообразны. В диалоге Диккенса и Чаплина не может не удивлять взаимоотражение творческих личностей — от подробностей биографии и совпадения имен до творческого метода и философско-художественных обобщений. При исследовании этого литературно-кинематографического феномена возникает невольное желание говорить о своего рода творческой реинкарнации.

ДВА ГЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Чарльз Джон Хаффем Диккенс (1812–1870), классик мировой литературы, один из крупнейших прозаиков XIX в., чье творчество относят к вершинам реализма, еще при жизни стал самым популярным англоязычным писателем [2] (рис. 1). Чарльз Спенсер Чаплин (1889–1977), английский киноактер, кинорежиссер, сценарист, композитор, универсальный мастер кинематографа, создатель одного из самых знаменитых образов мирового кино — образа бродяги Чарли, лауреат Международной премии Мира и премии Американской киноакадемии, обладатель венецианского «Золотого льва» за творчество в целом и дважды почетного «Оскара» с формулировкой «за бесценный вклад в то, что в этом веке кинематограф стал искусством» [3] (рис. 2).

В отечественном и зарубежном киноведении творчеству Чаплина уделено немало места. Достаточно назвать работы Г.М. Козинцева «Народное искусство Чарли Чаплина» [4], А.В. Кукаркина «Чарли Чаплин» [5], сборники «Чарли Чаплин» под редакцией В. Шкловского [6], «Чарльз Спенсер Чаплин» под редакцией С. Эйзенштейна и С. Юткевича [7], книги Д. Робинсона «Чарли Чаплин. Жизнь и творчество» [8], Жоржа Садуля «Жизнь Чарли» [9], Чарли Чаплина «О себе и своем творчестве» [10], Гарри М. Гедулда «Чаплиниана: комментарии к 81 фильму Чарли Чаплина» [11]. Но именно в англоязычной культурной среде впервые было отмечено сходство двух гениев. Так, английский киновед Н. Синьярд в лекции «Чаплин и Диккенс: размышления о влиянии Чарльза Диккенса на кинематографическое мастерство Чарли Чаплина»¹ пишет: «Чаплин был молодым Диккенсом во плоти... Чаплин как реинкарнация Диккенса — интересная мысль. Я не сомневаюсь, что Диккенс обладает исключительным художественным влиянием на Чаплина. Он, выросший в Лондоне, открыл для себя Диккенса еще до того, как научился читать»² [12]. Сам Чаплин в книге «Моя биография» вспоминает, как в детстве был восхищен игрой Брэнсби Уильямса, «красивого солидного молодого человека, который на виду у буйной публики... менял грим и мгновенно преображался» [13, с. 24]. Он всю жизнь помнил, как на его глазах с помощью одной лишь актерской пластики возникали персонажи диккенсовских романов от Билла Сайк-

¹ Здесь и далее перевод выполнен авторами статьи.

² Здесь имеется в виду знакомство с театральными интерпретациями Диккенса, а также с иллюстрациями к его произведениям английского художника и карикатуриста Дж. Крукшанка (1792–1878) — ведущего мастера книжной иллюстрации и сатирико-политической карикатуры XIX века.

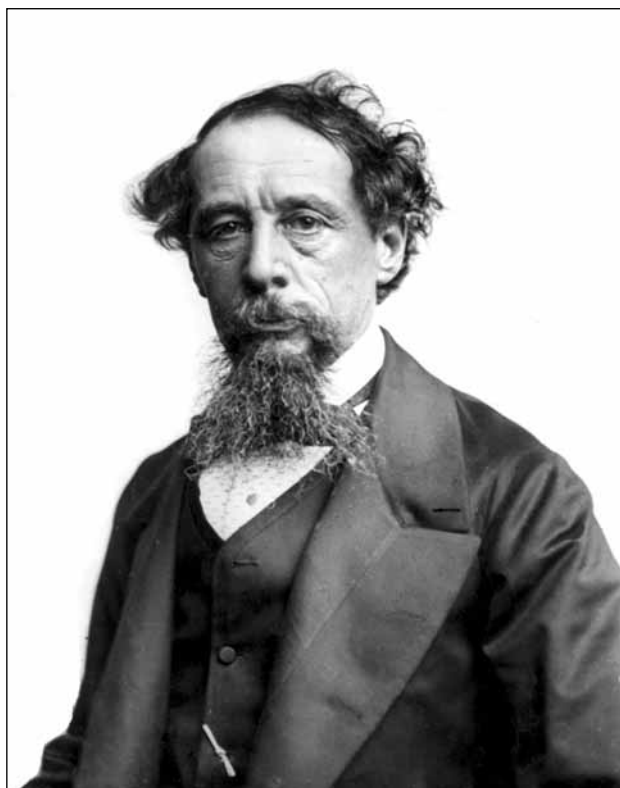


Рис. 1. Чарльз Диккенс (1812—1870)

Фото ок. 1860.

Источник: Rischgitz / Getty Images
<https://www.gettyimages.com/>

са и Урии Гипа до старика из «Лавки древностей». Актерское мастерство пробудило в нем острый интерес к театру, а впоследствии к литературе: «Мне не терпелось узнать, какая тайна была скрыта в книгах — в этих галереях диккенсовских персонажей, которые жили в таком странном мире крукшенковских серий. И хотя я почти не умел читать, я все же в конце концов купил “Оливера Твиста”» [13, с. 24]. Восхищенный актерскими имитациями, открывшими для него таинственный мир диккенсовских романов, Чарли вдруг обнаруживает и в себе «многообещающий» актерский талант. Н. Синьярд отмечает, что после выхода в свет биографии Чаплина многие читатели обратили внимание на разительное сходство первых 60 страниц биографии с романом «Приключения Оливера Твиста» Диккенса [12].

ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА

Действительно, невозможно не обратить внимание на известный параллелизм биографий. Детство обоих, полное лишений и душевных травм, стало стартом к головокружительной творческой карьере, мировой славе. Работа двенадцатилетнего Диккенса на фабрике по производству ваксы для обуви за шесть шил-

лингов в неделю, посещения по выходным долгой тюрьмы, куда был посажен отец за неуплату долгов, служба младшим клерком в адвокатской конторе за тринадцать шиллингов в неделю... А уже в зените славы — чтение отрывков из своих романов на публике, иногда до изнеможения. Из очерка Г.К. Честертон «Чарльз Диккенс» известно, что впечатление от его актерского мастерства было колоссальным, Диккенс был одним из величайших чтецов [14]. Воспоминания Чаплина, родившегося в семье умершего от пьянства популярного артиста эстрады и актрисы мюзик-холла, впоследствии потерявшей рассудок и помещенной в психиатрическую клинику, не менее драматичны. Здесь и пребывание в работном доме, и школа для сирот и бедных детей, и необходимость самостоятельно зарабатывать на жизнь... А еще — любовь к театру, длительность и успешность творческого пути, несколько браков и многочисленные дети от них, годы жизни в Америке и рефлексия о Новом Свете.

Факты биографии неотделимы от характера творчества. Главный топос их творчества — буржуазный город. Художественные миры писателя и режиссера объединяют бесстрашный реализм, театральность и буффонада; страстный гуманизм, проникновенный лиризм и комический гений; демократизм, глубина социального анализа и трагизм; виртуозное владение средствами художественной выразительности.

Отсюда и цель статьи — обосновать близость художественных миров Диккенса и Чаплина в их главных качественных характеристиках — в трансформациях диккенсовских литературных образов в чаплинские кинематографические.

Творчество Диккенса принято относить к реализму. При этом отмечается, что реализм Диккенса имеет странные черты: чем менее жизненноподобны события и характеры, тем больше в них жизненной правды. Склонность писателя к сказочным персонажам, обстоятельствам, финалам расценивалась многими критиками как недостаток, отступление от правды. Однако Честертон полагал, что комические, фарсовые персонажи Диккенса и есть главные носители жизненной правды [14]. Ведь именно они, построенные на приеме комического жеста, неизменно пользуются особой любовью читателя. Карнавальный, преображающий смех Диккенса предстает главным средством познания социальной действительности. Это позволяет говорить об известной преемственности Чаплина от Диккенса. Они совпадают в художественном методе, реализующем себя через смех, пародию, фарс.

Литературовед и переводчик Т.И. Сильман в книге «Диккенс» указывает, что он обладал ярким актерским дарованием, обожал площадной те-

атр и с 1842 г. в качестве актера-любителя играл в Театре Королевы, а затем на других сценах любительских театров [15]. Уже в более поздние годы, по ее же свидетельству, он организовал театр у себя дома, и его младшие братья, Фридерик и Август, друзья — Дж. Форстер, М. Лемон и др., а затем его жена и дети выступали в качестве актеров. «Диккенсу лучше всего удавались комические образы, хотя, с другой стороны, он имел большой успех и в трагических ролях» [15, с. 41]. В 1838 г. под его редакцией и с его предисловием выходят переработанные мемуары знаменитого клоуна Дж. Гримальди. «Характерно также для семейной традиции дома Диккенсов, что старший сын писателя Чарльз Диккенс пишет историю жизни комического актера Чарльза Джемса Мэтьюза, сына величайшего комика своего времени, Чарльза Мэтьюза Старшего» [15, с. 42].

Сильман точно формулирует специфику фарсового образа у Диккенса, отмечая, что писатель литературными средствами достигал зрительного («кинематографического») комического эффекта «простым перечислением действий, которые сами по себе, если не учитывать при этом упитанности мистера Пиквика, худощавости мистера Уинкля и других внешних определений, совсем не были бы так комичны» [15, с. 48]. Представляется, что здесь и нужно искать истоки образа маленького бродяги Чарли. Этот вполне диккенсовский персонаж рождается в лоне национальной сатирической традиции, на соединении поведенческих черт английского джентльмена и маргинала, простака. Стремление маргиналов следовать кодексу чести английского джентльмена во внешности, манерах и поступках — неиссякаемый источник комедийных ситуаций комических диккенсовских чудачков: мистера Пиквика, Боза, Сола Джилса, капитана Катля, «сумасшедшего» Тутса.

С помощью атрибутов английского джентельмена — котелка и трости — маленький бродяга в первых кадрах «Огней большого города», повиснув под звуки национального гимна на монументе «Мир и процветание», пытается сохранить лицо или хотя бы почтительность позы. «В том, как Чарли соблюдает манеры “приличного господина” даже в самых унижительных ситуациях бесправия и обездоленности, выражается не только издевка над фальшью условностей, но и высокая тема защиты человеческого достоинства, одна из важнейших в искусстве Чаплина» [3, с. 480]. А в романе «Торговый дом “Домби и сын”» глянцевитая шляпа-котелок и протез кисти руки в виде крючка — атрибуты лондонского бедняка с благородной душой капитана Катля. Виртуозное владение ими представлено как зрительная доминанта образа морского волка. Образ же диккенсовского чудачка мистера Тутса, местного сумасшедшего, строится на смущенном хихиканьи и на-

вязчивом повторении формул вежливости. Сцена встречи двух комических персонажей в момент их наибольшей уязвимости (Тутс безнадежно влюблен и просит Катля о содействии, а Катль получил весть о разорении) строится Диккенсом на фанатичном соблюдении норм английского этикета как некоего катехизиса, который превышает любых личных переживаний. Комический диалог персонажей, состоящий из жонглирования кистью-крючком и формулами вежливости, вызывает смех сквозь слезы. Попытки сохранить в печальный момент сдержанность и достоинство приводят к обмену пустыми фразами, тогда как душа каждого из них вопиет о сострадании:

— Капитан Джилс, — выпалил однажды мистер Тутс, по своему обыкновению совершенно неожиданно, — как вы думаете, могли бы вы отнестись благосклонно к моему предложению и доставить мне удовольствие быть знакомым с вами?..

— Видите ли, приятель, я вам объясню в чем дело, — ответил капитан, который, наконец, избрал линию поведения, — я об этом размышлял [16, с. 133].

В том, как капитан сдвигает на затылок глянцевитую шляпу, проводит по лицу тяжелой рукой, отчего нос его становится еще более пятнистым, останавливается перед мистером Тутсом, зацепив его крючком за лацкан фрака, и обращается к нему, возможно разглядеть пластику будущих чаплинских персонажей; а в грустной иронии Диккенса над простодушной верой бедняков в непогрешимость общественных скрижалей милосердия и конституции Британии — истоки смягченного любовью к маленькому бродяге сарказма режиссера по поводу открытия монумента «Мир и процветание». «Смех наполняется грустью, а грусть взрывается смехом, и через смешное заново постигается серьезное» [3, с. 481], — в этом Л.К. Козлов видит особенности творческого метода Чаплина. Образ буржуазного города — центр вселенной Диккенса и Чаплина. В своих ранних «комиксах» о жизни Лондона Диккенс по-чаплински кинематографичен. А приключения маленького бродяги на улицах города в фильмах Чаплина «Малыш», «Огни большого города», «Новые времена» словно воплощают на экране похождения диккенсовских героев на улицах Лондона из «Очерков Боза», «Записок Пиквикского клуба», «Приключений Оливера Твиста», «Дэвида Копперфилда» и других романов. В фильмах Чаплина Лондон, Париж, Нью-Йорк предстают по-диккенсовски городами контрастов и неравенства. Здесь обитают две породы людей: добрые бедные и жестокие богатые из высшего сословия. Город, дневной и ночной, предстает перед нами центром нищеты и развлечений. Взаимоотношения двух миров определяют сюжет, главную идею и пафос.

ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЭКРАННОГО ТЕКСТОВ

Если в раскрытии взаимоотражения миров художников пойти путем выделения пар-аналогов (романа и фильма), то хронологически первой из них будет роман Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1839) [17] и немой фильм Чаплина «Малыш» (1921). На литературность титров «Малыша», которые оформляются как страницы романа XIX в., указывал в своей лекции Н. Синьярд [12]. Тема жестокого обращения с детьми — одна из важнейших, тем более что в обоих произведениях присутствуют воспоминания о собственном детстве, собственных ранах. Поэтому и роман, и фильм — чрезвычайно личные высказывания. Дети часто оказываются жертвами социальной организации, основанной на принципах конкуренции и индивидуализма. Маленький бродяга подбирает ребенка, брошенного успешной актрисой. Бедный квартал, в котором теперь проходит детство Малыша рядом с его приемным отцом Чарли, — это кинематографически воплощенный мир «Оливера Твиста» с его ужасными жилищами, бедностью, криминалом, жалким повседневным бытом. Однако с какой любовью и изобретательностью преобразуется этот быт комической фантазией Чаплина!

В сцене «Семейное утро» глазам зрителя предстает своеобразная семейная идиллия. Шестилетний Малыш готовит завтрак, позволяя отцу понежиться в постели за чтением утренней газеты. Ветхий и дырявый плед Чарли быстро преобразуется в домашний халат, а стоптанные башмаки, в которые погружаются грязные ноги бродяги, вполне сходят за уютные домашние тапочки. Как в хорошем доме, Малыш знает свои обязанности: он почтителен к отцу, сообразителен и расторопен, соблюдает гигиену и нехитрые правила хорошего тона, насколько это вообще возможно в бедной лачуге. Перед едой отец пересчитывает лепешки, добавляя из своей доли две сыну, затем, прочитав молитву, оба набрасываются на еду. Отец и сын вместе выходят на заработки, и зрители понимают, что Чарли состоялся как отец, и в хижине нищего может поселиться счастье.

Ориентация на Диккенса выражается и в сентиментально-утопичном характере финала фильма, содержащем надежду на восстановление семьи, способность к раскаянию и преображению. Эпизод, когда раскаявшаяся мать сидит с сыном на крыльце хибары, по-диккенсовски сентиментален. Не догадываясь, что беспризорник — ее сын, она дарит ему игрушку, за которую тому еще предстоит «сражение» с мальчиком постарше. Вера Диккенса в нравственные начала человека и помощь Божественно-

го провидения имеет свое экранное продолжение: как бы ни были жестоки и лицемерны социальные инстанции, осуществляющие опеку над беспризорными детьми и разлучающие Малыша с Чарли, чудо любви в буржуазном городе оказывается возможным. Финальные кадры проникнуты надеждой, что Малыш в финале обретет мать, отца, гармоничную семью.

Авторские размышления Диккенса на тему добра и зла, света и тьмы, открыто обращенные к читателю, являются характерной чертой его романов. В «Малыше» мы находим весьма любопытную, и, на наш взгляд, трудно объяснимую вне диккенсовского контекста сцену: в бутафорском Эдеме действуют ангелы и демоны — своеобразное прямое визуальное обращение к зрителю с размышлениями о природе добра и зла. С «высоты» опыта XX в. в своей немой ленте Чаплин воплощает и одновременно комически обыгрывает нравственный пафос и дидактизм страстных диккенсовских обращений к читателю, возможно, несколько наивных с точки зрения просвещенного англичанина XX столетия. После того как его разлучили с сыном, Чарли видит сон о городе-рае и последующем грехопадении. Его жители подобны ангелам. Малыш появляется в белом одеянии, с большими крыльями на пороге их преображенного дома.

Силы зла проникают в город и искушают ангелов. Вечность разыгрывается у Чаплина подчеркнуто балаганными средствами. Пространство с грубой условностью декорируется гирляндами из цветов, жители бедного квартала преображены в ангелов, танцуют, поют, изображая гармонию и довольство. Поверх обычной убогой одежды надеты белые, больничного вида рубахи с большими пушистыми крыльями, и вся эта райская атрибутика, включая лиры в их руках, неожиданные и неуклюжие полеты, откровенно комична. Демоны-искусители похожи на паяцев. И вот влюбленный верзил справедливо решает надавать тумачков бродяге, приударившему за его подругой: густо летят перья, напоминая петушиный бой в курятнике и снегопад в Рождество. При пробуждении бродяга комически трепещет руками-крыльями, подобно петуху, приговоренному попасть в суп. Вместе с тем Чаплин с любовью воздаст должное великому предшественнику-гуманисту. Он помнит «Рождественскую песнь» Диккенса и духовное преображение скряги Скруджа посредством волшебных рождественских снов [18]. Этот эпизод в финале фильма «Малыш», являясь визуальным аналогом лирических авторских пассажей в романах Диккенса, говорит о сложности и метаморфозах добра и зла. Но над всем этим торжествует вера в чудо любви.

Для бродяги Чарли любовь к малышу — обретение рая. Потеря же приемного сына — изгнание из рая. Комический сон, помимо прочего, предвещает

желаемую развязку: утрата приемного сына должна обернуться чудом обретения новой семьи. Литературоведы для обозначения данной особенности творчества Диккенса используют понятие «рождественский миф». Идея рождественского преображения наполняет фильмы Чаплина конца 1920-х — начала 1930-х гг. чудом любви, что характерно и для первой половины творческого пути Диккенса. Музыка Чаплина, подобная «песни торжествующей любви», становится средством выражения авторского присутствия в фильме, аналогичного образу автора в романах Диккенса. Чаплин солидарен с идеей рождественского преображения жизни и человеческого сердца. Здесь даже смерть Чаплина в Рождество словно работает на упомянутый «рождественский миф».

Чудо любви, вопреки всем законам жестокой реальности, все же оказывается возможным. Так, в фильме «Огни большого города» влюбленный бродяга, желая помочь прекрасной слепой цветочнице, безуспешно пытается заработать: сначала как уборщик, потом — участник боксерского поединка. Деньги предоставляет случай, но бродягу, обвиненного новым «другом» в воровстве (здесь, кажется уместной отсылка к диккенсовскому пониманию иллюзорности и даже опасности таких связей, как, например, диккенсовские Мэгвич и Пип в «Больших надеждах»), заключают под стражу. «Мимика, жест, деталь — главное в кульминационной сцене фильма: отпущенный на свободу Чарли встречает прозревшую после операции цветочницу. Всего несколько минут длится сцена. Но “взятые” крупным планом лица и глаза, в которых смятение и надежда, боязнь разоблачения, робость и неподдельная радость; руки, протянутые к цветку и, наконец, встретившиеся...» [19, с. 124] — все это трогает зрителя так же сильно, как страницы диккенсовских романов, где герои обретают если не счастье, то надежду на то, что оно возможно.

Авторский голос с широчайшим диапазоном интонаций определяет своеобразие диккенсовской модели реалистического романа. Аналогом авторского голоса, который страдает, предвещает, обличает, торжествует, сокрушается в фильмах Чаплина является музыка, написанная им самим. Фразовость мелодики, гибкость темпоритма как будто повторяют интонации человеческого голоса. Чаплин пишет в биографии, что ему было важно, чтобы красивая музыка по принципу контрапункта монтировалась с образом бродяги, чтобы в комизме ситуации можно было разглядеть подлинное переживание, но «аранжировщики никак не могли этого понять, полагая, что и музыке надлежит быть смешной. Я пытался объяснить, что музыка не должна конкурировать со мной, а служить в фильме контрапунктом изящества и обаяния, выражать чувство» [13]. Чаплин не знал нот,



Рис. 2. Чарльз Чаплин (1889—1977)

Фото: P.D Jankens, 1925

Источник: Hulton Archive/ Getty Images
<https://www.gettyimages.com/>

при этом не расставался со скрипкой, всегда готов был сопроводить фразу собеседника музыкальной фразой из классического музыкального произведения.

Следующая пара произведений-аналогов — роман Диккенса «Тяжелые времена» (1854) и немой фильм Чаплина «Новые времена» (1936) с очевидной переключкой заглавий. Тема «обездушивания» человека в условиях индустриализации выходит на первый план.

В промышленном городке Кокстаун³, задыхающемся от фабричного дыма («Тяжелые времена»), жители изнемогают от диктата цифр и механического распорядка, навязанных им хозяевами города как принцип жизни. Диккенсовский Кокстаун — это город машин, фабричных труб, задымленных улиц, черной реки, отравленной отходами химического производства, грохочущих без передышки паровых машин. «По городу пролегалo несколько больших улиц, очень похожих одна на другую, и много маленьких улочек, еще более похожих одна на другую, населенных столь же похожими друг на друга людьми, которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для

³ Кокс — твердое топливо для доменных печей.

которых каждый день был тем же, что вчерашний и завтрашний, и каждый год — подобием прошлого года и будущего» [20, с. 29]. На унифицирующий и обезличивающий человека закон фактов и цифр работают все звенья социальной системы. Цифрами и фактами пронизана и школа супругов Чадомор, и фабричное производство, и все нехитрое бытие горожан от рождения до смерти, «а все, что не укладывалось в цифры, что не покупалось по самой дешевой цене и не продавалось по самой дорогой, — всего этого не было, и быть не должно во веки веков, аминь» [20, с. 30].

Чаплинский маленький бродяга («Новые времена») почти сходит с ума от нескончаемой и однообразной механической работы на конвейере. В безумном бреде герой проникает внутрь конвейера, сливается с машиной, становясь винтиком огромного часового механизма. Создается пугающая метафора расчеловечивания в условиях технического прогресса. А затем Чарли, как комический луддит, бросается разрушать станки, беспорядочно переключая рычаги и приводя машину к поломке. Вершиной чаплинского смеха над автоматизацией человека становится сцена обеда. Изобретатель намерен продемонстрировать директору фабрики выгоду ее применения: ведь механизированное кормление рабочих приведет к росту эффективности производства! Однако для Чарли обед становится редкой экзекуцией, гротеск приобретает мрачные ноты. Н. Синьярд комментирует: «Это своеобразное комическое восстание машин, которое не на шутку атакует прежде, чем самоуничтожится. Управленческая стратегия направлена на деперсонализацию личности, уподобление человека машине. Ломается машина, а с ней и человек» [12]. Принцип тотального контроля и порабощения воплощается в образе руководителя компании, наблюдающего через экран за работой цеха. К концу рабочего дня с экрана подается команда увеличить скорость конвейера. В «Новых временах» жизнь маленького бродяги и ему подобных напоминает бег белки в колесе: нищета, поиски работы, работа на фабрике, больница, участие в демонстрациях, тюрьма, нищета и снова поиск работы. В начале фильма в монтажном соединении кадров спешащих на работу людей и толкущегося стада баранов возникает зрительная метафора массовости и стадности как планируемого результата и цели технического прогресса. А в финале герой, не успевший насладиться «идиллическим» утром в разваливающемся домишке, увидев объявление в газете, опрометью несется устраиваться на работу на новую фабрику и снова сливается с толпой. Круг замыкается.

Социальному утилитаризму в романах Диккенса («Тяжелые времена») и фильмах Чаплина (и в раннем «Цирке, и поздних» «Огнях рампы»), каким бы наивным это ни могло показаться, противоре-

ит творчество. Поэтому «невписываемость» в мир фактов и цифр Кокстауна девочки из семейства цирковых артистов так прозрачно прочитывается и в чаплинских персонажах с их надломленностью, раннимостью, сложностью пути.

Взаимодействие бездушного государственного механизма и человека, превращенного в заменяемую деталь машины и использующегося как производственный ресурс; способность человека, сохраняя нравственную целостность и психологическое здоровье, противостоять деструктивным воздействиям социума — проблемы, перед которыми стоит современный мир. Диккенс и Чаплин ставят перед лицом этих проблем своих комических чудачков. Буффонада, сопряженная с лиризмом и драмой, становится средством их разрешения.

Родственность гениев проявляется в общей направленности их творчества. Оба в поздних произведениях глубоко погружаются в попытки осознания причин мирового зла. Отсюда и новое в характере нарратива и общения с читателем: клоунада, не исчезая, отодвигается на периферию и перестает быть главным средством познания действительности. В романах «Холодный дом» (1852), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (1857), «Большие надежды» (1861) образ героя, утрачивая однозначность, приобретает черты двойничества как выражения деформации личности. В то же время в стремлении понять тайну и истоки социального зла усиливается детективное начало. В фильмах Чаплина (начиная с 1940-х гг.) запечатлевается размывание контуров добра и зла, усиливаются мотивы социального пессимизма. Образ маленького бродяги исчезает из поздних, звуковых фильмов: «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957). На место комического чудача приходит персонаж-двойник как выражение коллективного безумия и разрушения личности. Комический чудак в поздних романах и фильмах трансформируется в мерцающего, двойственного, протейического типа героя: в несовпадении видимости и сущности обнаруживается социальная ложь.

В своих звуковых фильмах Чаплин не боится подвергнуть зрителей серьезному испытанию — предстать вне привычного образа. Так, в «Великом диктаторе» несколько его ипостасей: еврейский парикмахер — диктатор Аденоид Хинкель и сам Чаплин, обращающийся к людям Европы с проповедью мира. В продолжение традиции большой литературы (в частности, Диккенса), Чаплин, используя возможности звукового кино, открыто обращается к зрителю перед угрозой самой кровопролитной из войн за всю историю человечества. В кадрах «Великого диктатора» — крупным планом лицо Чаплина: из ру-

пора, откуда обычно выплескиваются разъедающие сердца и мозги безумные речи диктатора, звучит страстный монолог, призывающий людей всех наций к миру. В целом же фильм — подлинный акт мужества и свободы художника, гражданина, человека.

В «Месье Верду» герой «расслаивается» на целое множество «добропорядочных» буржуа, обеспечивающих свое материальное благосостояние убийством богатых престарелых дам: месье Верду — Варне — капитан — Верду-Чаплин на скамье подсудимых. Жанр черной комедии создает идеальные возможности для изображения деформации и индивидуального человека и общества в целом. Прием двойничества позволяет режиссеру пристально рассмотреть в новые времена.

Чаплин и Диккенс всегда касались самых болезненных точек современности. «Холодный дом» Диккенса и «Месье Верду» Чаплина при том, что проблема добра и зла к середине XX в. невероятно усложнилась, сопоставимы в создании образа социума, зараженного вирусом коллективного помешательства. Так, вирус самоуничтожения символически прочитывался в заголовке бесконечного и абсурдного дела «Джарднисы против Джарднисов», организующего сюжет в романе «Холодный дом». «Трудно ответить на вопрос, — пишет Диккенс, — сколько людей, даже не причастных к тяжбе “Джарднисы против Джарднисов”, было испорчено и совершено с пути истинного ее губительным влиянием. Она развратила всех судебных, начиная с референта... и кончая последним клерком-переписчиком...» [21, с. 16].

Также «успешное» предприятие многоликого Верду — лишь отражение коллективного безумия. Все, что делает Верду, он делает для жены и сына. И Верду, и спасенная им в первый день выхода из тюрьмы мисс (на самом деле герой просто хотел проверить на ней действие нового яда) признаются, что ради любимых «способны убить». Месье Верду появляется в первых кадрах фильма на фоне сада, роз, клетки с канарейкой, которая напоминает птичек в клетке безумной истицы мисс Флайт, мечтающей выпустить их на свободу в Судный день. Он эстет, романтик, ловко и аккуратно пересчитывающий деньги, рассылающий своим будущим жертвам роскошные букеты роз. Чаплинское слово в звуковом фильме не менее выразительно, чем пластика ранних фильмов. Поэтические импровизации страсти, словесные проявления любовной заботы к своим будущим жертвам поражают яркостью, темпераментом. Они, оборачиваясь постановочной клоунадой, обнажают неподлинность отношений и сокрушительные метаморфозы добра и зла в человеческой душе. В сложившейся ситуации люди — лишь винтики в машине, работающей на самоуничтожение.

Паразитическое государственное устройство, основанное на преступлениях, подобно испорченному механизму. Именно поэтому финальные кадры процесса правосудия строятся как трагикомическая инверсия. Верду, сбросивший все маски, высказывает правду, а представители государственных инстанций, судящие преступника, суетно лгут. Образ казни отмечен литературными аллюзиями, памятью о стендалевском Жюльене Сореле, обретающем самого себя именно в тюрьме, когда больше нет необходимости участвовать в борьбе за выживание. Устами героя Чаплин обличает систему глобальной лжи и паразитизма.

Что значит его мелкое предприятие накануне мировой бойни? Кто же в таком случае истинный преступник?

НАШИ СОВРЕМЕННОКИ: ДИККЕНС И ЧАПЛИН

Почти все романы Диккенса экранизированы. И, как правило, удачно. Фильм А. Ианнуччи «История Дэвида Копперфилда» (2019) открыл, на наш взгляд, новую эпоху экранизаций диккенсовских романов. Ее удача состоит в том, что театральность, буффонада, клоунада в монтажном соединении на экране вывели диалог классика XIX в. и современного режиссера в область комедийного сотворчества. Ианнуччи, следуя за духом романа, смело совершил усеменение сюжета. Подчеркивая автобиографическую природу романа, молодого Диккенса-рассказчика и начинающего писателя Дэвида Копперфилда играет индийский актер Дев Патель, известный по фильму — лауреату восьми премий «Оскар» «Миллионер из трущоб». Характерно, что чаплинская клоунада стала основным средством воплощения мира Диккенса на экране. «Я обожаю комическую хореографию и считаю, что Диккенс в каком-то смысле был предшественником Чарли Чаплина. Его ранние романы, созданные до “Дэвида Копперфилда”, невероятно смешные. Он часто описывает, как люди падают на ровном месте, как стучаются обо что-то головой. А еще Диккенс, подобно Чаплину и Бастеру Китону, всегда рассказывает об очень серьезных вещах и ставит маленького человека в центр повествования. И, конечно, его романы гуманистические» [22]. В эпизоде посещения театра компанией подвыпивших друзей Дэвид, подобно Чарли, неловко барахтается в ложе — здесь чаплиниана абсолютно органична. Узнавание разливается в душах зрителей волной забытой любви.

Обращение к литературной классике, реминисценции из фильмов Чаплина и актерский интернационал в фильме Ианнуччи свидетель-

ствуют, что ценности великой культуры, запечатленные в печатном слове и в зримых образах экрана, продолжают жить в душах и умах наших современников.

В киноискусстве XX–XXI вв. можно найти примеры удачных (в отдельных случаях — гениальных) экранизаций литературных произведений, использования литературных сюжетов, отдельных мотивов, образов и других форм диалога литературы и кино. Взаимоотражение же миров Диккенса и Чаплина — глубже. В данном случае мы имеем дело с сущностными совпадениями как общей направленности творческой эволюции, вплоть до отдельных этапов, так и художественной проблематики, пафоса и творческого метода обоих художников. Именно поэтому, на наш взгляд, кинематографический гений Чаплина может быть понят как символическая реинкарнация литературного гения Диккенса, как форма глубинного и по-своему уникального диалога литературы и киноискусства.

Биографическое сходство нищего детства с его горькими уроками социального неравенства — не случайное совпадение, а определяющий фактор их личностного и творческого становления. Именно это глубинное знание жизни позволило им, раздвинув национальные рамки, подняться к вершинам мировой славы. То, что предложил Чаплин (учитывая коммуникативные возможности десятой музы) для кинозрителей всего мира в первой половине XX в., сравнимо с тем, что дал своим читателям Диккенс в середине XIX века. Художественное высказывание Диккенса и Чаплина не утратило своей актуальности и в XXI веке.

Сравнительный анализ творчества двух гениев позволяет прийти к выводу, что в их искусстве, гуманистическом по своей направленности, заложен огромный заряд любви к людям всего мира вне национальных, религиозных и иных границ.

Список источников

1. Брейтман А.С. Киноискусство России: опыт позитивной антропологии : монография. Москва : Инфра-М, 2018. 185 с.
2. Сильман Т.И. Диккенс // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Москва : Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. С. 685–689.
3. Козлов Л.К. Чаплин // Кино : энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 480–481.
4. Козинцев Г.М. Народное искусство Чарли Чаплина // Г.М. Козинцев. Собрание сочинений : в 5 т. Ленинград : Искусство, 1982. Т. 3. С. 87–125.
5. Кукаркин А.В. Чарли Чаплин. Москва : Искусство, 1988. 287 с.
6. Чарли Чаплин : сборник / под ред. В. Шкловского. Ленинград : Атеней, 1925. 102 с.
7. Чарльз Спенсер Чаплин / под ред. С. Эйзенштейна, С. Юткевича. Москва : Госкиноиздат, 1945. 208 с.
8. Робинсон Д. Чарли Чаплин. Жизнь и творчество / пер. с англ. Н. Трауберг, Д. Ханова, Г. Либергала и др.; предисл. Э. Рязанова. Москва : Радуга, 1990. 671 с.
9. Садуль Ж. Жизнь Чарли. Изд. 2-е, доп. Москва : Прогресс, 1965. 319 с.
10. Чаплин Ч. О себе и своем творчестве / пер. с англ. З. Гинзбург ; под ред. А. Кукаркина. Москва : Искусство, 1990. 352 с.
11. Geduld H.M. Chapliniana : A Comment on Charlie Chaplin's 81 Movies. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 296 p.
12. Sinyard N. Chaplin and Dickens : Some Reflections on the Influence of Charles Dickens on the Cinematic Artistry of Charlie Chaplin. 16 April, 2013. URL: <http://neilsinyard.britishtelelevisiondrama.org.uk/?p=234> (дата обращения: 25.04.2023).
13. Чаплин Ч. Моя биография. Москва : Искусство, 1966. 343 с.
14. Уилсон Э. Чарльз Диккенс: литературная биография : с приложением очерка Г.К. Честертона «Чарльз Диккенс» / пер. с англ. и примеч. Р. Померанцевой, В. Харитоновой. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2013. 592 с.
15. Сильман Т.И. Диккенс. Ленинград : Художественная литература. Ленинградское отделение, 1970. 376 с.
16. Диккенс Ч. Торговый дом «Домби и сын» // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1959. Т. 14. С. 5–528.
17. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1958. Т. 4. С. 9–487.
18. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1959. Т. 12. С. 5–100.
19. Брейтман А.С. Российское киноискусство: проблема сохранения ценностей русской культуры : дис. ... докт. филос. наук. Великий Новгород, 2003. 361 с.
20. Диккенс Ч. Тяжелые времена // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1960. Т. 19. С. 5–319.
21. Диккенс Ч. Холодный дом // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1960. Т. 17. С. 9–547.
22. Ианнуччи А. Диккенс был предшественником Чаплина : интервью. 26 сентября 2020 г. // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002841/> (дата обращения: 24.04.2023).

The Tradition of Literary Classics and Twentieth Century Cinema: Dickens and Chaplin

Anastasia V. Breitman ^{1*},
Alexander S. Breitman ^{2a**}

¹ Pacific State University, 68 Karl Marx Str.,
Khabarovsk, 680000, Russia

² Far Eastern State University of Railway Transport,
47 Serysheva Str., Khabarovsk, 680021, Russia

^a ORCID 0000-0001-6017-3251; SPIN 7167-5155

E-mail: * ananta-pavana@mail.ru,

** brejtm54@mail.ru

Abstract. *The article deals with the dialogue between literature and cinema, namely the phenomenon of mutual reflection of the holistic artistic worlds of Chaplin and Dickens. Significant similarity of the facts of biography, artistic method, problems, the general direction of the evolution, certain images and techniques, the nature of the representation of the author's origin allow us to view the work of film director as a kind of reincarnation of the writer. The aim of the article – to demonstrate the proximity of the artistic worlds of Dickens and Chaplin in their main qualitative characteristics – in the transformation of Dickensian literary images in Chaplin's cinematic. This transformation is explored through the example of the pairs of analogues: Oliver Twist (1838) – The Kid (1921), Hard Times (1854) – New Times (1936), Cold House (1852) – Monsieur Verdoux (1947).*

Both writer and director, who received worldwide fame during his lifetime, in his later works are deeply immersed in the awareness of the causes of world evil, hence the new and in the strategy of communication with the reader, and in the nature of the narrative.

In the later novels of Dickens ("Bleak House", "Hard Times", "Little Dorrit", "Great Expectations") the image of the hero loses its single identity, opening the way to the duplicity as an expression of the deformation of the human personality. The detective element strengthens as a quest to understand the mystery and origins of social evil. Chaplin's films from the 1940s onwards are marked by an increasingly grim social diagnosis of modernity as the usual contours of good and evil become blurred. The image of the little vagabond is gone from Chaplin's sound films: The Great Dictator (1940), Monsieur Verdoux (1947), Limelight (1952), The King in New York (1957). While clowning did not disappear, it was relegated to the periphery and ceased to be the principal means of grasping reality.

A comparative analysis of the work of the two geniuses leads to the conclusion that their art, humanistic in its orientation, contains an enormous charge of love for people all over the world, beyond national, religious and other boundaries.

Key words: dialogue between literature and film, Chapliniana, The Little Tramp, Dickens' comic oddities, Dickens' artistic method, theatricality, mode of representation of authorship, laughter through tears, humanism, duality, Chaplin's music, film metaphor, art history, screen arts, art culture.

Citation: Breitman A.V., Breitman A.S. The Tradition of Literary Classics and Twentieth Century Cinema: Dickens and Chaplin, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 314–324. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324.

References

1. Breitman A.S. *Kinoiskusstvo Rossii: opyt pozitivnoi antropologii: monografiya* [Russian Cinematography: The Experience of Positive Anthropology: monograph]. Moscow, Infra-M Publ., 2018, 185 p.
2. Silman T.I. Dickens, *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. V 9 t. [The Concise Literary Encyclopedia: in 9 volumes]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1964, vol. 2, pp. 685–689 (in Russ.).
3. Kozlov L.K. Chaplin, *Kino: entsiklopedicheskiy slovar'* [Cinema: encyclopedic dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya, 1986, pp. 480–481 (in Russ.).
4. Kozintsev G.M. The Folk Art by Charlie Chaplin, G.M. Kozintsev. *Sobranie sochinenii*. V 5 t. [G.M. Kozintsev. Collected Works: in 5 volumes]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982, vol. 3, pp. 87–125 (in Russ.).
5. Kukarkin A.V. *Charlie Chaplin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 287 p. (in Russ.).
6. Shklovsky V. (ed.) *Charlie Chaplin: sbornik* [Charlie Chaplin: collection of articles]. Leningrad, Atenei Publ., 1925, 102 p.
7. Eisenstein S., Yutkevich S. (eds.) *Charl'z Spencer Chaplin* [Charles Spencer Chaplin]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1945, 208 p.
8. Robinson D. *Chaplin: His Life and Art*. Moscow, Raduga Publ., 1990, 671 p. (in Russ.).
9. Sadoul G. *Zhizn' Charlie* [The Charlie's Life]. Moscow, Progress Publ., 1965, 319 p.
10. Kukarkin A. (ed.) *Chaplin Ch. O sebe i svoem tvorchestve* [Chaplin Ch. About Myself and My Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 352 p.
11. Geduld H.M. *Chapliniana: A Comment on Charlie Chaplin's 81 Movies*. Bloomington: Indiana University Press Publ., 1987, 296 p.
12. Sinyard N. *Chaplin and Dickens: Some Reflections on the Influence of Charles Dickens on the Cinematic Artistry of Charlie Chaplin*. 16 April, 2013. Available at: <http://neilsinyard.britishtelelevisiondrama.org.uk/?p=234> (accessed 25.04.2023).
13. Chaplin Ch. *My Autobiography*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 343 p. (in Russ.).
14. Wilson A. *Charl'z Dikens: literaturnaya biografiya: s prilozheniem ocherka G.K. Chestertona "Charl'z Dikens"* [The World of Charles Dickens: literary biography: with

- an Essay by G.K. Chesterton "Charles Dickens"]. St. Petersburg: Vita Nova Publ., 2013, 592 p. (in Russ.).
15. Silman T.I. *Dikkens* [Dickens]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1970, 376 p.
 16. Dickens Ch. Dombey and Son, *Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, vol. 14, pp. 5–528 (in Russ.).
 17. Dickens Ch. Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress, *Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958, vol. 4, pp. 9–487 (in Russ.).
 18. Dickens Ch. A Christmas Carol in Prose, *Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, vol. 12, pp. 5–100 (in Russ.).
 19. Breitman A.S. *Rossiiskoe kinoiskusstvo: problema sokhraneniya tsennostei russkoi kul'tury: dis. ... dokt. filos. nauk* [Russian Cinematography: The Problem of Preserving the Values of Russian Culture] doct. philos. sci. diss. Velikiy Novgorod, 2003, 361 p.
 20. Dickens Ch. Hard Times, *Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, vol. 19, pp. 5–319 (in Russ.).
 21. Dickens Ch. Bleak House, *Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, vol. 17, pp. 9–547 (in Russ.).
 22. Iannucci A. Dickens was a Chaplin's Predecessor: interview. September 26, 2020, *Kinopoisk*. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002841/> (accessed 24.04.2023) (in Russ.).

НОВИНКА



Организация библиотечного дела в Российской Федерации : сборник нормативных документов (для новых субъектов Российской Федерации) / Министерство культуры РФ, Российская гос. б-ка ; сост.: И.П. Тикунова, О.А. Кучеркова. Москва : Пашков дом, 2023. 92, [1] с. ISBN 978-5-7510-0873-4.

Сборник содержит основные нормативные документы или извлечения из них, регламентирующие вопросы организации библиотечного дела в Российской Федерации.

Данный сборник адресован прежде всего сотрудникам библиотек новых субъектов Российской Федерации (Донецкой Народной Республики, Луганской Народной Республики, Херсонской и Запорожской областей). Цель издания — способствовать интеграции библиотек этих регионов в российское пространство, помочь им возобновить полноценную деятельность путем повышения уровня правовой информированности руководителей и специалистов библиотек.

Подробная информация:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom