

УДК 77.0
ББК 85.37

Колотаев Владимир Алексеевич

Доктор филологических наук, декан факультета истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет, 125993,
Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Улыбина Елена Викторовна

Доктор психологических наук, профессор кафедры Общей психологии,
Институт общественных наук Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Москва,
пр. Вернадского, 82/5
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

Ключевые слова: ранние комедии Чарли Чаплина, структура пути
героя, метод квипрокво, эффект остранения

Колотаев Владимир Алексеевич, Улыбина Елена Викторовна

Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-12-29

Для цит.: Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Структурные особенности
киноповествования в ранних комедиях Чаплина // Художественная
культура. 2023. № 1. С. 12–29.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>.

For cit.: Kolotaev V.A., Ulybina E.V. Structural Features of Film Narrative
in Chaplin's Early Comedies. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 12–29.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>. (In Russian)

Kolotaev Vladimir A.

D. Sc. (in Philology), Professor, Dean of the Faculty of the History of Art,
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, 125993,
Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Ulybina Elena V.

D. Sc. (in Psychology), Professor, Department of General Psychology of
the Institute of School of Public Policy, Russian Presidential Academy of
National Economy and Public Administration, 82/5 Prospect Vernadskogo,
119571, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

Keywords: Charlie Chaplin's early comedies, the structure of the hero's
journey, the quiproquo method, the estrangement effect

Kolotaev Vladimir A., Ulybina Elena V.

Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies

Аннотация. В статье рассматривается оригинальный способ развития действия, построения нарратива в ранних фильмах Чарли Чаплина. По сравнению с традиционными моделями киноповествования, в которых есть траектория перемещений главного героя через пространственные границы миров с чередой испытаний, потерь/обретений и конечным возвращением обновленного героя, великий комик разрабатывает и внедряет структуру, основанную на свойстве героя при попадании в необычный для него мир аннигилировать смыслы и правила, на которых основан привычный мир других персонажей, обычных людей. Едва ли не с первых самостоятельных работ Чаплин использует театральные приемы квипрокво, путаницы, возникшей в результате ошибочного узнавания, как для достижения комического эффекта, так и для задач киноповествования, чтобы показать главную черту своего героя — это человек, всегда оказывающийся не на своем месте, не имеющий идентичности. Он либо сам выдает себя за другого, либо его принимают не за того, кем он является на самом деле, и таким образом он проникает в странное для него пространство, законы организации которого подрывает нелепым поведением, гэггами, доводя нормы до абсурда, хаотизируя сложившийся порядок.

Abstract. The article studies the original way of an action developing, building a narrative in the early films of Charlie Chaplin. Compared to traditional models of film narration in which there is a trajectory of the main character moving through the spatial boundaries of the worlds with a series of trials, losses / gains, and the final return of the renewed hero, the great comedian develops and implements a structure based on the character's ability to annihilate meanings and rules on which the familiar world of other characters, ordinary people, is based when he enters a world unusual for him. Almost from the first independent works, Chaplin uses the theatrical technique of the quiproquo, the confusion that arose as a result of erroneous recognition, both to achieve a comic effect and for the tasks of film narration, in order to show the main feature of his hero — this is a person who always finds himself out of place, not having an identity. He either pretends to be someone else, or he is not taken for who he really is, and thus penetrates into a strange space for him, the laws of organization of which he undermines with ridiculous behavior, gags, bringing the norms to the point of absurdity, chaosizing the established order.

Введение

Одной из особенностей ранних короткометражных фильмов Чаплина является нетипичная с точки зрения современных сценарных теорий модель киноповествования. Можно заметить, что основные положения развития киноповествования, структурные особенности арки характера персонажа, изложенные в работах Р. Альтмана [18], К. Воглера [3], М. Бола [19], Д. Бордуэлла [20], Э. Бранигена [21], П.Д. Гулино [23], Д. Каттинга [22], Я. Лоте [24], Р. Макки [6], К. Уэйланд [7], Л. Сегер [8], Б. Снайдер [10], Д. Труби [11], С. Филда [12], М. Хейга [13], постоянно нарушаются Чаплиным, а его герой действует как бы вопреки принципам развертывания киноистории. Если рассматривать традиционную схему пути героя, опираясь на повествовательную модель волшебной сказки В.Я. Проппа, то действие начинается с пребывания героя в обычном мире, где он живет своей жизнью, совершая привычные действия. Затем что-то происходит, инициирующее событие, по Р. Макки, случается какая-либо нехватка внешнего или внутреннего характера, заставляющая искать способы ее преодоления, выталкивающая его в пространство мира необычного, где происходят события, преобразующие личность героя. В результате приключений герой изменяется сам и, по К. Воглеру, после возвращения в обычный мир имеет возможность изменить его, сделать более пригодным для жизни. Для привычной схемы пути героя характерно, что он, попадая как бы не на свое место в иной мир, сталкивается с нехваткой ресурсов для решения возникающих задач в новой, более сложной реальности. Чтобы преодолеть проблемы, пройти испытания, нужно не только полагаться на волшебные функции дарителей и помощников, но и внутренне меняться, взаимодействуя с другими персонажами, осваивать новые навыки.

Внешне кажется, что Чаплин следует за Аристотелем в том, что касается трехчленной структуры повествования. Но он использует сказочную модель иначе, обращает линейную схему сюжетных последовательностей в прямую противоположность, как бы выворачивает наизнанку нарративную структуру, остранивает привычное. Возникает зеркальная конструкция, в которой неизменный Иванушка-дурачок, не имеющий личной истории, выпадает из своего мира, некоего иномира, оказывается не на своем месте, в мире для него необычном,

чужом, но обычном для тех, кто в нем находится. Попав в зазеркалье (для него) обычного мира, он совершает там «подвиги», подрывает привычные (для других) устои, но не изменяется сам, оставаясь наивным закомплексованным подростком пубертатного периода, на что обращали внимание еще З. Фрейд⁽¹⁾, В. Шкловский [15, с. 65] и С. Эйзенштейн [17, с. 509], а потом снова перемещается в свою, привычную для себя реальность, не достигая никаких целей, оставаясь прежним. Есть, конечно, исключения, например в «Иммигранте» традиционная сказочная модель все же реализуется, там Чарли уговаривает девушку вступить с ним в брак, буквально тащит ее в мэрию, чтобы осчастливить и подтвердить свое героическое предназначение, ведь он же прошел все испытания (выиграл на корабле в карты украденные деньги и вернул их жертве, накормил деву и избежал благодаря случаю избияния в ресторане за неоплату обеда) и теперь достоин приза. Так же и в «Полицейском», как показал В. Шкловский, в итоге Давид побеждает Голиафа и торжествует, хотя и его победа подана в комическом ключе [16, с. 29]. Но в основном внедренная едва ли не с первых короткометражек модель зеркального противопоставления миров действует с момента, когда появился узнаваемый зрителем герой Чаплина — Чарли, или Бродяга.

В известных работах, посвященных творчеству Чаплина [1, 2, 4, 9, 14, 25], уже есть некоторые интуиции относительно специфических черт повествовательной структуры его комедий. В статье мы опираемся на мысли В. Шкловского об определенной экономии материала в фильмах Чаплина, повторяемости одних и тех же мотивов [16, с. 27] и ставим цель выявить на примере анализа ранних короткометражных фильмов особенности пути героя, способы показа его приключений на основе столкновения представителей разных миров, обычного (антимир Чарли) и странного (повседневный мир других персонажей), в который он попадает и проблематизирует правила жизни обитателей.

(1) См.: Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // НЛО. 2006. № 81. С. 103.

Человек не на своем месте, или Ошибки в самоопределении

Некоторые черты оригинальной модели киноповествования проявились в одном из первых короткометражных фильмов «Детские автомобильные гонки» (1914). Комический эффект достигается за счет изображения человека не на своем месте: испытывающий недостаток внимания персонаж мешает оператору снимать соревнования. Он хочет быть объектом интереса, не учитывая ситуацию, постепенно перенося внимание зрителей с интриги, с главного события, на себя, вызывая раздражение у оператора и смех толпы. Прием немного усложняется в «Невероятно затруднительном положении Мейбл» (1914), где Чаплин продолжил экспериментировать с театральным приемом квипрокво, путаницей ошибочных узнаваний: пьяного героя принимают за другого, и тот невольно попадает в скандал с потасовкой. Эта же тема развивается в режиссерском дебюте, в «Застигнутом дождем» (1914).

В фильме «Банк» (1915) Чарли работает уборщиком в банке, у него низшее положение в иерархии служащих. Случайно он видит на столе у девушки-клерка записку и подарок ко дню рождения, галстук; записка адресована Чарли-кассиру. Уборщику невдомек, что кроме него может быть другой Чарли, ему кажется, что девушка испытывает чувства именно к нему, ведь он же Чарли. Он тут же влюбляется в секретаршу, не обмолвившись с ней ни словом, пишет ей записку и оставляет ей не совсем свежие цветы. Но ошибка быстро раскрывается, девушка негодует, иллюзии рассеиваются, эгоцентричный Чарли-уборщик возвращается к реальности. Однако на банк нападают грабители, он спасает возлюбленную, расправляется с налетчиками, в то время как его тезка трусливо отсиживался под столом. Девушка по достоинству оценила Чарли-уборщика, а Чарли-кассир посрамлен. Она сделала выбор в пользу героя, на стороне которого и симпатии зрителя. Но это лишь грезы, в реальности Чарли-смельчак остается на своей позиции, вздремнувшим среди мусорных баков и увидевшим сон.

В «Банке» можно наблюдать то, как сталкиваются две модели киноповествования: традиционная, линейная модель волшебной сказки, где герой побеждает злодеев, раскрывается его истинная личность, оцененная девушкой, сделавшей выбор в его пользу, и та,

что зеркально отражает сказочный нарратив, оборачивая его в свою противоположность, где герой ничего не достигает, пребывает в том же состоянии нелепого, мешающего всем и нарушающего порядок персонажа. Чарли в неиллюзорной реальности остается неприспособленным ко взрослой жизни грезящим неудачником, и только в его эгоцентричном воображении, не допускающем, что есть другие люди с именем Чарли, могла возникнуть фантазия и вспыхнуть подростковая влюбленность на основе случайного совпадения имен. Здесь путаница возникает не потому, что его ошибочно принимают за другого, а потому что он сам самонадеянно занимает чужое место, представляет себя другим, достойным внимания и любви. Пребывание в иллюзиях вселяет надежду, но нарратив повседневной реальности очень быстро возвращает героя на землю, к его месту у мусорных баков.

Властелин миров

Экспериментировать с взаимодействием разных миров, разных нарративов, отражающих приключение героя, и мира обычных людей, персонажей, занятых своей повседневной жизнью и исполнением своих обязанностей, Чаплин продолжил в «Бродяге» (1915). Бредущий по дороге Бродяга оказывается втянут в приключение, он невольно вынужден играть роль героя волшебной сказки, защищает девушку от разбойников, возвращает ей отнятые деньги, обращает в бегство потешных лесных грабителей. Победа Чарли над шайкой несурзных налетчиков достигается за счет случайных совпадений, нелепых действий человека, непреднамеренно оказавшегося не в своей роли и ставшего спасителем. Результатом успешного, хотя и во многом случайного прохождения испытания наивного персонажа, у которого крадут его скромный обед, является симпатия спасенной девушки и переход из своего обычного состояния, мира дороги, неприкаянности и жизни вне социума, в мир иной реальности. Спасенная девушка, дочь фермера, выполняет функцию дарителя-переводчика, она доставляет победителя в иную для него реальность, знакомит с отцом, а тот в благодарность предоставляет ему кров, дает работу и пропитание.

Обычный мир простых фермеров для Бродяги оказывается запредельным иномирьем, организация которого входит в резкое противоречие с привычным образом жизни, действий и мыслей героя.

Своей неуклюжестью, бесконечными гэггами, созданием абсурдных ситуаций, нарушающих привычный ход дел, Бродяга наносит ущерб окружающим, его поведение разрушает порядок и даже угрожает обычному сельскому укладу, где нужно переносить мешки с мукой, доить коров, поливать. Сказочный Иванушка-дурачок ничего не умеет, все делает невпопад и ничему не научается, едва не устраивает пожар, прячет куриные яйца в карманах, лейкой поливает деревья и т.д. При этом его детский эгоцентризм позволяет ему принять на свой счет симпатии дочери фермера, ему кажется, что она проникается к нему чувством.

Как попадает он в иной, иначе организованный, с его точки зрения, мир по случайному совпадению, набору ролевых действий спасителя (сцена в лесу является точкой входа), так и выходит из необычной для него реальности, обманывая грабителей, оказывая им нелепое сопротивление (точка выхода). Дом фермера, отца девушки спасен, налетчики обращены в бегство, но в итоге герою открывается правда, у его, как ему казалось, возлюбленной есть молодой человек, а ее знаки внимания — это лишь поведение вежливого человека, который чувствует, что обязан отплатить добром пришедшему на помощь в трудной ситуации случайному персонажу. Благодаря своим алогичным действиям, расстраивающим планы грабителей, герой перемещается из привычного для себя мира дороги в непривычный мир дома и таким же образом возвращается к себе, покидает иной для него мир, внутренне не изменившись, оставшись самим собой, оказавшись в своем иномирье шагающим в даль.

Другой склонен ошибаться

Вместе с созданием образа Бродяги Чаплин начинает использовать узнаваемую структуру киноповествования на основе столкновения разных миров, зеркального противопоставления мира условной нормы прочих персонажей и иначе организованного мира, представляемого героем. Путь героя логично строится на перемещении Бродяги из одного пространства в другое, а повествование состоит из трех частей с точками входа в мир людей и выхода из него. Удобным способом пересечения границы миров оказывается обман дарителя или того, кто выполняет функцию проводника, методом представления героя

не тем, кто он есть на самом деле, методом квипрокво. К осознанному обману герой Чаплина прибегает в пародийном короткометражном фильме «Бегство в автомобиле» (1915), осмеивающем мелодраматические сюжеты о влюбленных, чье счастье пытаются расстроить родители, навязывающие мезальянс, неравную партию. Девушка призывает героя на помощь, взывает о спасении, так как отец нашел ей подходящего жениха, состоятельного графа. Чарли откликается на призыв возлюбленной о спасении, попадает в дом, представившись отцу девушки тем самым графом, претендентом на руку и сердце дочери. Прием квипрокво сбивает, возникает путаница, конфликт поведенческих стратегий, видных зрителю, но до поры незаметных отцу девушки, который пребывает в иллюзиях относительно реализации задуманного плана помолвки. Оказавшись в обычном для семьи мире, Чарли действует в характерной для себя манере, хаотизирует сложившийся порядок, например делает поданные на стол продукты несъедобными: рассыпает перец, разрезает спиралью хлеб и т.п. После разоблачения и изгнания девушка и «граф» бегут от родителей в украденной машине. Отец, жених и полицейские организуют погоню, но паре удается уйти от преследования частично из-за того, что герой несуразно плохо управляет авто, путая преследователей. В итоге беглецы предоставлены сами себе, они сидят, излучающие счастье, в угнанной машине.

Чарли отыгрывает свою роль, совершает поступок, необходимый для героического амплуа, одновременно обнажая его бессмысленность и раскрывая важную черту своей личности, а именно импульсивность и неспособность к целеполаганию, представлению модели дальнейших действий после совершения поступка. Беглецам хочется быть вместе, они делают все возможное, чтобы это желание реализовалось любыми способами. Что их ожидает после, они не думают. В этом отношении Чаплин открывает галерею персонажей с определенным уровнем психического развития и комплексов, таких, например, как герой Дастина Хоффмана из фильма Майка Николса «Выпускник» (1967). Они достигают своей цели, не меняясь внутренне, оставаясь на том же уровне с тем же набором навыков, какие у них были до пересечения границы взрослого мира принятия решений и ответственности. Если с ними что-то и происходит, то благодаря импульсу и совпадению от них не зависящих случайных событий. Так, в «Иммигранте» (1917)

герой, благодаря игре и случаю, восстанавливает справедливость, возвращает девушке деньги, украденные игроком у ее матери. Потом щедрые чаевые художника, вдохновившегося красотой девушки, чудом спасают его от расправы за неоплату обеда в ресторане.

Тема продолжает развиваться, и хорошо зарекомендовавший себя прием ложного узнавания (квипрокво) используется в сценарии другого фильма с более сложной структурой. Бродяга, представитель иного мира, антимира, попадает в мир обыденный и начинает в нем проблематизировать сложившийся порядок, подрывать устои в короткометражной ленте «Граф» (1916). Помощник портного ведет себя на грани допустимого при замере фигуры клиентки, едва не нарушая границы приличия и переворачивая нормы профессии: снимает размеры пальца, рта девушки, замеряет талию так, что она оказывается в два раза больше. Потом он прожигает утюгом брюки состоятельного заказчика, графа, и за это хозяин мастерской, портной, выгоняет героя на улицу, и тот оказывается в своей привычной среде. Каким образом Бродяга может попасть из своего иномирья обратно в обычный мир устоявшихся правил, которые он постоянно нарушает? Либо в расчете на добродушие кухарки, угощающей его с черного хода несвежим сыром в своих владениях как возможного ухажера, либо за счет находчивости морально неустойчивого портного, идущего на то, чтобы воспользоваться найденным в прожженных штанах графа приглашением состоятельной хозяйки дома на костюмированный праздник, карнавал. Портной решает выдать себя за графа, очевидно, полагая, что тот не появится без штанов, и попасть в высший свет, чтобы поесть и хорошо провести время. В створе с Бродягой, согласившимся на роль секретаря фальшивого графа, карнавальные персонажи оказываются в мире людей, принадлежащих высшему обществу. Их принимают за своих и до какого-то момента терпят выходки странных гостей, не владеющих правилами хорошего тона. Обманным путем, занимая место других людей, мелкие мошенники из низших слоев проникают в мир социального верха, присваивая чужие роли, обнаруживая неспособность с ними справиться и встроится в среду неукоснительного следования условностям.

Функционально дуэт самозванцев необходим для развития повествования, но также и для проявления свойств личности Бродяги, его неспособности сохранять договоренности, вести себя в русле

конвенции даже со своим сообщником. Согласившись с портным на расстановку ролей в паре, он тут же нарушает условия сговора, выходит на первый план, отгесняя босса, и пытается представиться хозяйке дома главным действующим лицом, собственно графом. Как и в «Детских автомобильных гонках», эгоцентричный персонаж стремится привлечь к себе внимание за счет нарушения границ личного пространства других участников сцены. Он создает конфликт в борьбе за позицию быть в центре, быть лидером, но при этом не понимает, зачем это ему и что, оказавшись в неоговоренной роли, делать дальше.

То, что мошенников двое, важно еще и с точки зрения выражения основного смысла фильма, который раскрывается на контрасте поведения портного и Бродяги. Граф-самозванец, попав в новую для себя среду, ведет себя нелепо, он смешон вследствие незнания правил этикета, он ошибается, так как не владеет манерами, громко ест, грубо фамильярничает, хватается при знакомстве за бороду одного из гостей. Комический эффект достигается за счет нарушения правил человеком из иной среды, ведущим себя необычно, странно. Над ним может смеяться зритель, но он лишь объект, комичный персонаж нелепо пытающийся скрыть свою инородность и неспособность слиться с другими, быть незаметным, соблюдая правила и никак не подрывая саму структуру группы, члены которой эти правила разделяют.

Совершенно иная функция у Бродяги, чья психическая организация и «полевое поведение» (К. Левин) вообще не подразумевают способности следовать правилам, управлять собой посредством знака, по Л. С. Выготскому. Это состояние развития ребенка, по Дж. Г. Миду, находящегося на игровой стадии «play», когда он еще не способен принять фигуру генерализированного Другого и строго следовать его указаниям, соблюдать конвенцию. На фоне поведения портного правила приличия им нарушаются не из-за их незнания, а из-за того, что герой находится вне каких-либо правил вообще, им руководит импульс независимо от контекста. Если он увидел наклонившегося человека, например, слугу, то отпускает ему пендаль просто так. При перемещении из одной среды в другую герой умудряется нарушать все возможные правила из-за неспособности самостоятельно им следовать. Единственный вариант жизни в русле порядка для него — это места заключения, тюрьма и психиатрическая лечебница в «Новых временах», где надзиратели и врачи контролируют его жизнь. Будучи

носителем весьма специфического типа сознания, являясь фигурой иного мира, герой, действительно, ничего не умеет и ничего не знает из того, что знают представители света, куда он попал в результате подлога. Он не умеет правильно ухаживать за дамой, флиртовать в пределах дозволенного, вести себя за столом, танцевать, взаимодействовать с соперником при конфликте и т.д. Однако, как нарушитель порядка, Бродяга не является таким же комическим объектом, как портной. Его роль не в том, чтобы выглядеть смешным, странно вести себя на фоне других, а в том, чтобы смещать комический акцент с себя на другого персонажа, наделять статусом комического объекта тех, с кем он взаимодействует, обнулять значение тех, с кем он соприкасается, и абсурдизировать нормы.

Чаплин создает острабяющий эффект, доводя привычное положение вещей до абсурда, нормальное превращается в бессмысленно странное, заставляя при этом зрителя реагировать на увиденное в соответствии с его воображением и культурным опытом. Он обматывает голову платком, чтобы лицо не пачкалось краями арбузной скибы (и в этом есть своя логика!), бесконечно долго ходит следом за девушкой в костюме восточной танцовщицы, изображающей поиск какого-то знакомого гостя с отрешенным взглядом, и останавливается только тогда, когда она исчезает за шторами, полагая, что там дамская комната, а потом удивляется, что оттуда вышел мужчина. Флиртуя с ней же, вдохновляется настолько, что разносит тростью стол с десертом, провоцируя гостей на швыряние тортами.

В план странных, будто впервые увиденных, переводятся привычные и естественные для представителей света знаки конвенции, связующие общество и маркирующие исключительность его членов в отношении представителей социального низа. То, что для гостей кажется нормальным и естественным, для Бродяги представляется инородным и находящимся вне его понимания. Поведение самозванца приводит к своеобразной карнавализации карнавала, столкновению форм нормального поведения с атипичным, переводу общепринятого и логичного в плоскость абсурдного с обесмысливанием и обесцениванием действия или объекта. Если карнавальное осмеяние способствует обновлению, усилению и принятию символов, например, социальной иерархии, то здесь инверсия знаков, перевод в плоскость комического через абсурдизацию приводит только

к окончательному низложению и обесцениванию объекта. Инверсия знаков, не предполагающая обратного витка, дальнейшего перехода к обновлению и восстановлению осмеянного порядка. Переодетые в карнавальные костюмы гости застывают в недоумении, когда появляется герой со своими танцевальными па (он создает новую хореографию на основе травмы и неумения танцевать и вовлекает в танец других), с манерой использовать партнершу как опору или как щит от возможных пинков портного. При этом комично выглядят именно портной и дамы, партнерши по танцу.

Создается сцена карнавала внутри карнавала, когда действия Бродяги, острабяющие естественное поведение гостей и хозяйки, лишают смысла привычные действия персонажей, следующих правилам. Абсурдизация норм этикета, кодекса чести при оскорблении соперника, правил приличия при общении с дамами, условности флирта приводит к тому, что происходит смещение комического фокуса с фигуры героя, хотя и его пируэты тоже смешны, на фигуры других персонажей, на тех, с кем он соприкасается. Но важно то, что его поступки принципиально отличаются от сути карнавального действия, приводящего в итоге к обновлению, усилению социальной структуры. Это не карнавальная инверсия, способствующая возникновению нового смысла в результате диалогического обмена символами «низа» и «верха». Комический эффект достигается за счет столкновения полярно противоположных систем с последующей аннигиляцией смыслов, разрушением системы, в которую попадает герой. Правда, при этом работа по порождению новых значений и эмоций (в основном это комическая составляющая) переносится на зрителя, запуская его воображение, процесс домысливания и представления новых образов.

Дальнейшее использование приема квинпрокво, когда героя принимают за другого, составляет структурную основу киноповествования в «Авантюристе» (1917), «Пилигриме» (1923) и других фильмах. Чаплин использует опробованную и зарекомендовавшую себя как весьма эффективную «героическую» модель развития действия, когда герой совершает поступок соответствующего амплуа, позволяющий ему перемещаться из своего обычного мира (это мир бродяжничества, заключения, преследований, бегства и погонь) в мир для него необычный, странный, в мир обычной жизни обычных людей, который

подвергается разрушительному воздействию. В «Авантюристе» (1917) беглый заключенный, успешно оторвавшийся от преследователей, случайно попадает в ситуацию, где он вынужден совершать подвиг, спасает утопающих и оказывается, как спаситель, в доме состоятельной семьи. Его принимают как героя-спасителя, оказывают ему внимание, заботятся о нем. Но в этой ситуации он проявляет себя схематично, ломает сложившийся порядок, хаотизирует реальность, а после опознания конкурентом и погони вновь убегает, исчезает в своем мире.

Заключение

В начале XX века культура переживала слом, наблюдались коренные изменения уклада жизни, демографии, гендерных и классовых отношений, распространялись новые системы индустриального производства. Революция в России была грандиозным выражением общемировых тенденций в их радикальном виде. Люди переживали цивилизационный слом и как источник постоянной тревоги, и как то, что могло вдохновлять и приносить радость. Многие вдруг начинали осознавать, что можно жить по-другому, не так, как требовалось раньше. Виктор Шкловский в «Жили-были» передает подъем и вдохновение, которые переживали массы в первые дни и месяцы революции. В какой-то момент и фильмы Чаплина позволяли зрителям отразить чувства, которые были связаны с происходившими изменениями. Наступала эпоха новой жизни, и пугающей, и вдохновляющей, с непонятными очертаниями и правилами.

Герой Чаплина, разрушающий обыденную жизнь и оптимистично выходящий из хаотизированного пространства (убегающий от преследователей или уходящий по дороге в даль), отражал и идею непригодности старого порядка, и стремление преодолеть сложившееся мироздание, и то, что сам разрушитель норм и правил не погибает, а выживает в результате столкновения с системой, с ее представителями и с ее условиями.

Сторонники и участники революции, переживавшие радикальный слом прежней жизни, видели в Чаплине критика капитализма. Его осмеяние сложившихся устоев, их подрыв, вызывали сочувствие и соответствовали, например, большевистскому мировоззрению, стремящемуся к тому, чтобы «до основания разрушить» старый мир.

Он осознанно воспринимался как идейно близкий элемент новой эстетической парадигмы, отражавший и их состояние: непонимание того, что предлагать и делать после разрушения мироздания. Ведь Чарли не предлагал никаких иных вариантов жизни вместо подвергнутых абсурдизации условий. Но это было восприятие Чаплина на уровне осознанного понимания его фигуры как духовно близкой.

Вторая часть того, что несла его фигура, отсутствие ясной перспективы после отказа от прошлого и настоящего, без ясной модели будущего, как раз ложилась на бессознательное революционеров, на непонимание того, что делать после хаотизации вмещающего жизнь ландшафта. Реальность, критически изученная в трудах классиков марксизма-ленинизма, была разрушена. Что, кроме террора и деструктивного воздействия на среду, воплощать в послереволюционном настоящем, никто не описал и мало кто знал. Будущее было не только светлым, но и пугающим, непредсказуемым, непонятным, несущим фоновую тревогу. Но так как ничего не умеющий, кроме разрушительных действий, герой Чаплина оптимистично выживал в любых условиях, это давало и зрителям ощущение того, что и они смогут выжить, разрушив обыденный мир. Правда, Бродягу вела дорога к очередному месту, от которого он питался и которое он хаотизировал, и таких мест для него очень много, в отличие от тех, кто сидел в кинозале.

Список литературы:

- 1 Базен А. Введение к символическому истолкованию образа Чарли // Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 65–74.
- 2 Булатова А. «Чарли наш»: Чаплин, социализм и кинестетическая эмпатия в теоретических и художественных текстах Виктора Шкловского // Новое литературное обозрение. 2019. № 5. С. 139–149.
- 3 Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 474 с.
- 4 Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 622 с.
- 5 Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 254 с.
- 6 Макки Р. История на миллион долларов. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
- 7 Уэйланд К. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.
- 8 Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.
- 9 Смирнова В. Эффект Чарли // Cineticle. 17.04.2017. URL: <https://cineticle.com/charlie-effect-mimesis/> (дата обращения 14.12.2022).
- 10 Снайдер Б. Спасите котика! Все, что нужно знать о написании сценария. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2020. 304 с.
- 11 Труби Д. Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.
- 12 Филд С. Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
- 13 Хейг М. Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.
- 14 Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 99–142.
- 15 Шкловский В. Чаплин крупным планом // Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976. 328 с.
- 16 Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
- 17 Эйзенштейн С.М. Charlie the Kid // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1964. 695 с.
- 18 Altman R. *Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 19 Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University Press of Toronto, 1997. 286 p.
- 20 Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison, 1985. 384 p.
- 21 Branigen E.R. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992. 325 p.
- 22 Cutting J.E. *Narrative Theory and the Dynamics of Popular Movies* // *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. T. 23. № 6. С. 1713–1743.
- 23 Gulino P.J. *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.
- 24 Lothe J. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 253 p.
- 25 McCabe S. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

References:

- 1 Bazen A. *Vvedenie k simvolicheskomu istolkovaniju obraza Charli* [Introduction to Symbolic Interpretation of Charlie's Image]. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 65–74. (In Russian)
- 2 Bulatova A. "Charli nash": Chaplin, sotsializm i kinesteticheskaya empatiya v teoreticheskikh i khudozhestvennykh tekstakh Viktora Shklovskogo [Charlie Is Ours: Chaplin, Socialism, and Kinesthetic Empathy in Theory and Fiction by Viktor Shklovsky]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2019, no. 5, pp. 139–149. (In Russian)
- 3 Vogler C. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writers Journey: Mythic Structure for Writers]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 474 p. (In Russian)
- 4 Deleuze J. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginum Publ., 2004. 622 p. (In Russian)
- 5 McCarthy S. *60 kul'tovykh fil'mov mirovogo kinematografa* [Cult Movies in 60 Seconds]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007. 254 p. (In Russian)
- 6 Makki R. *Istoriya na million dollarov* [Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2008. 456 p. (In Russian)
- 7 Weiland K. *Sozdanie arki personazha. Sekrety stsennarnogo masterstva: edinstvo struktury, syuzheta i geroya* [Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2020. 180 p. (In Russian)
- 8 Seger L. *Kak horoshii sennarii sdelat' velikim* [Advanced Screenwriting: Taking Your Writing to the Academy Award Level]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber Publ., 2019. 320 p. (In Russian)
- 9 Smirnova V. *Effekt Charli* [Charlie's Effect]. *Cineticle*. 17.04.2017. Available at: <https://cineticle.com/charlie-effect-mimesis/> (accessed 14.12.2022). (In Russian)
- 10 Snyder B. *Spasite kotika! Vse, chto nuzhno znat' o napisanii stsennariya* [Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber Publ., 2020. 304 p. (In Russian)
- 11 Truby J. *Anatomiya istorii: 22 shaga k sozdaniyu uspeshnogo stsennariya* [The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2016. 428 p. (In Russian)
- 12 Field S. *Kinostsenarii. Osnovy napisaniya* [Screenplay: The Foundations of Screenwriting]. Moscow, Eksmo Publ., 2016. 384 p. (In Russian)
- 13 Hauge M. *Gollivudskii standart. Kak napisat' sennarii dlya kino i TV, kotoryi kupyat* [The Hollywood Standard. Writing Screenplays That Sell]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 388 p. (In Russian)
- 14 Tsi'yan Yu. O Chapline v russkom avangarde i o zakonakh sluchainogo v iskusstve [On Chaplin in Russian Avant-Guard and on Laws of Contingency in Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006, no. 81, pp. 99–142. (In Russian)
- 15 Shklovsky V. *Chaplin krupnym planom* [Chaplin in Close Up]. Shklovsky V. *Eisenstein*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 328 p. (In Russian)
- 16 Shklovsky V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [In 60 Years: Works on Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 573 p.
- 17 Eisenstein S.M. *Charlie the Kid*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. In 6 vols. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 695 p. (In Russian)
- 18 Altman R. *Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 19 Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University Press of Toronto, 1997. 286 p.
- 20 Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison, 1985. 384 p.
- 21 Branigen E.R. *Narrative Comprehension and Film*. London, Routledge, 1992. 325 p.
- 22 Cutting J.E. *Narrative Theory and the Dynamics of Popular Movies*. *Psychonomic Bulletin & Review*, 2016, vol. 23, no. 6, pp. 1713–1743.
- 23 Gulino P.J. *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York, Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.
- 24 Lothe J. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 253 p.
- 25 McCabe S. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 238 p.