

Ася Булатова

«Чарли наш»:

ЧАПЛИН, СОЦИАЛИЗМ И КИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ЭМПАТИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО¹

Asiya Bulatova

«Charlie is ours»: Chaplin, Socialism, and Kinaesthetic Empathy in Viktor Shklovsky's Film Theories and Fiction

Ася Булатова (Варшавский университет, научный сотрудник; PhD) asia.bulatova@googlemail.com.

Asiya Bulatova (University of Warsaw, research fellow; PhD) asia.bulatova@googlemail.com.

Ключевые слова: русский формализм, Чарли Чаплин, Виктор Шкловский, кинестезия, интернационализм


Key words: Russian Formalism, Charlie Chaplin, Viktor Shklovsky, kinaesthesia, internationalism

УДК: 82.31+791.43/.45+130.2

UDC: 82.31+791.43/.45+130.2

В статье рассматривается текст, связанный с ранней теорией кино: приключенческий роман Виктора Шкловского «Иприт», написанный в соавторстве с Всеволодом Ивановым. В романе внезапно появляется привычный для того времени образ Чарли Чаплина как антикапиталистического героя, способного спасти кинематограф от высоколобой литературной культуры. Начиная с публикации посвященного Чаплину номера журнала «Кино-фот» (1922) и сборника статей о Чаплине под редакцией Шкловского (1923) российские практики-авангардисты и киноведы представляли Чаплина как образцового антибуржуазного «работника кино». Основной тезис состоит в том, что Чарли Чаплин приобретает особое культурное и идеологическое значение, если рассматривать его в сочетании с теориями, которые пропагандируют кино как межнациональное средство кинестетического обучения, способное оптимизировать телесную моторику советских пролетариев. В опустошенном войной антиутопичном мире «Иприта» распространение мировой революции отмечают фильмом «Шарло и Комсомол», снятым Государственным комитетом по кинематографии после того, как они «купили» Чаплина. В статье предполагается, что Шкловский оправдывает эту удручающую потребительскую сделку, утверждая, что, только сотрудничая с самым известным в мире «рабочим», Советский Союз мог создать международное пролетарское искусство.

The article focuses on an unlikely by-product of early film theory: Viktor Shklovsky's adventure novel Iprit: Mustard Gas, co-authored with Vsevolod Ivanov and featuring a familiar image of Chaplin as an anti-capitalist hero capable of saving cinema from high-brow literary culture. Chaplin had been presented as an exemplary anti-bourgeois "cinema worker" by Russian avant-garde practitioners and film theorists since the publication of the 1922 "Chaplin" issue of Kinofot and the 1923 collection of articles on Chaplin edited by Shklovsky. I argue that Chaplin's position in Soviet culture acquires cultural and ideological significance when seen in conjunction with theories that advocate cinema as a transnational kinaesthetic learning tool capable of teaching Soviet workers new, more efficient, motor skills to achieve the optimal industrial organization. In the dystopian settings of Iprit: Mustard Gas, war-devastated civilians celebrate the spread of world revolution with the screening of 'Charlie and the Communist Youth League', a film produced by the State Committee for Cinematography after they have 'bought' Chaplin. The article suggests that Shklovsky justifies this troubling consumerist transaction by claiming that only by collaborating with the world's best-known 'worker' can the Soviet Union create an international proletarian art.

1  Эта статья является частью более крупного проекта, финансируемого в рамках программы POLONEZ 3 Национальным научным центром Польши (Соглашение № UMO-2016/23 / P / HS2 / 04129). Проект получил финансирование от исследовательской и инновационной программы «European Union's Horizon 2020» в рамках грантового соглашения им. Марии Склодовской-Кюри № 665778.

Чарли Чаплин продолжает привлекать внимание исследователей самых разных направлений — от тех, кто занимается изучением массовой культуры и средств коммуникации, слэпстика и буффонады, до исследователей современности и культа звезд². Среди работ о постреволюционной России следует особо отметить статьи Юрия Цивьяна, в которых рассматривается процесс превращения Чаплина в «культовую фигуру для молодых европейских интеллектуалов» и особое внимание уделяется истории его популярности в Советской России [Tsivian 2014; Цивьян 2006], а также работу о чаплинизме Оуэна Хазерли с ее акцентом на том, как советская культура восприняла и переработала два американских новшества: управленческие теории Тейлора и комедии слэпстик, в особенности с участием Чарли Чаплина [Hatherley 2016]. Моя статья развивает эти положения и утверждает, что место Чаплина в советской культуре приобретает особую идеологическую значимость на фоне теоретических рассуждений о кинематографе как межнациональном средстве кинестетического обучения, способного привить советским мужчинам и женщинам новые, более эффективные навыки телесного движения и, как следствие, организации производства. В частности, статья заостряет внимание на утопических идеях раннесоветских писателей и теоретиков, в которых Чаплин предстает своего рода революционером культуры, способным освободить кинематограф от буржуазных конвенций, а также донести до зрителей социалистические ценности и мастерство владения телом. Наконец, статья устанавливает связь между утопией авангарда и научной фантастикой, останавливаясь на появлении Чарли Чаплина в авантюрном романе В. Шкловского и В. Иванова «Иприт», в котором социалистическая трактовка Чаплина сопоставляется с его статусом продукта капиталистической культурной индустрии.

Знакомство с Чарли Чаплином для советского зрителя началось с визуальных и письменных свидетельств, так как фильмы с его участием не попадали в широкий прокат до 1924 года, а те, что были показаны до революции, прошли по большей части незамеченными. В 1922 году, во втором выпуске советского журнала о кино «Кино-фот» редактор от имени всех любителей кинематографа в стране выражал надежду увидеть Чаплина на советских экранах. Лишь месяц спустя «Кино-фот» посвятил Чаплину целый выпуск, включавший рисунки художницы-конструктивистки Варвары Степановой, которая, как предполагает Ю. Цивьян, никогда не видела Чаплина в кино [Tsivian 2014: 79].

В 1923 году в газете «Правда» была опубликована короткая статья, автор которой, Николай Лебедев, упоминает о том, что нескольким счастливицам удалось посмотреть фильмы Чаплина, просочившиеся в Россию впервые со времен Гражданской войны, в кинотеатре Свердловского университета. По некоторым сведениям, до этого фильмы Чаплина показывались в Советском Союзе только один раз. Во время войны, по счастливой случайности, фильм «Собачья жизнь» (1918) был показан в 67 населенных пунктах Сибири [Leyda 1983: 145]. Поскольку в первые годы Советского Союза импорт кинопродукции из Европы практически не производился, скорее всего, фильм попал в Россию через Восточную Азию из США, но так и не продвинулся дальше Сибири.

2 См., например: [Ortolano 2018; Solomon 2016; McParland 2013; Goldman 2011; McCabe 2009]. Обзор исследований, посвященных рецепции Чарли Чаплина в авангардных сообществах Латинской Америки, Германии, Франции, Сербии и Хорватии, Чешской республики и Польши: [Strožek 2018].

Как показывают первые упоминания о нем, советская пресса видела в Чаплине не профессионального артиста или американского антрепренера, а прежде всего единомышленника, члена «Социалистической партии Америки»³. Автор статьи в «Правде» в комическом тоне от имени большинства выразил просьбу «о переброске, в порядке партийной дисциплины товарища Ч. Чаплина» из Соединенных Штатов в РСФСР как ценный человеческий ресурс для будущей советской киностудии [Лебедев 1923: 5]. Несмотря на то что этот обмен и перемещение Чаплина в Советский Союз так и остались фантазией, притяжательное местоимение «наш» свободно применялось к Чаплину в русскоязычных публикациях начиная с 1922 года.

Образ «нашего» Чаплина вошел в поэзию, романы, детскую литературу, эссеистику, манифесты художников и писателей русского авангарда, в которых Чаплин изображался как антикапиталистический деятель, «упорный работник», идеально вписывающийся в послереволюционную социалистическую культуру [Форетгер 1922: 2]. Несмотря на то что Чаплин не скрывал своего восхищения Русской революцией, в воображении авангарда и первых работах по теории кино его образ неожиданно заострился: Чаплин превратился в агента культурного влияния, способного изменить жизнь советских граждан, при этом его отношение к американской индустрии развлечений намеренно исключалось из расчетов. Как в случае тейлоризма и фордизма, являвшихся, по мнению первых советских идеологов, проблематичными, но прогрессивными достижениями капитализма, в первые годы после революции американизм фильмов Чаплина считался приемлемым в той мере, в какой его программа организованного эффективного движения могла служить на благо рабочему классу⁴.

Экранный имидж выходца из рабочего класса предопределил попытки сделать из Чаплина советский вариант «нового человека», радикально современного артиста мирового уровня, идущего в ногу с программой всемирной революции, как формулирует это Хизер Кирнан, одного из «героев» их времени [Kiernan 1994: 535]⁵. Эту мысль подтверждает то, что Шкловский включил автобиографическое эссе Чаплина в сборник статей, который был издан в 1923 году и часто считается первой русской книгой о кино. В этом эссе Чаплин связывает свою способность схватывать и воспроизводить человеческое движение с ежедневным занятием своей безработной матери, которая, сидя дома в нищете с двумя маленькими детьми, развлекала себя тем, что часами смотрела в окно и подражала нехитрым занятиям соседей [Чаплин 1923]. В другой книге 1923 года, «Литература и кинематограф», Шкловский пишет,

-
- 3 Первый выпуск «Кино-фото» (август 1922 года) и выпуск «Правды» (январь 1923 года) воспроизводят эту информацию со ссылкой на неизвестный источник. В биографии Чаплина Дж. Милтон пишет, что статья из «Правды» и ее перевод на английский язык были прикреплены к досье Чаплина в Бюро расследований (позднее переименованное в ФБР), заведенному в 1922 году «в результате наблюдения за радикальной деятельностью в Сан-Франциско» [Milton 1996: 202].
 - 4 В последние годы связь между социализмом и интернационализмом занимает центральное место в научной дискуссии о русско-американском и англо-русском культурном обмене, о чем можно судить по публикациям Дэвида Эйерса [Ayers 2018] и Мэтью Тонтонна [Taunton 2019].
 - 5 Пшемислав Строшек возводит «образ Чаплина как героя радикальных левых» к пьесе Ивана Голля «Чаплиниана» (1920) [Strožek 2018: 117–118], в то время как Юрий Цивьян указывает на другой источник – роман бельгийского писателя Франца Элленса «Меллюзина» (1920) [Tsvivan 2014: 82–83].

что при просмотре фильмов Чаплина зрители могут «попробовать» все профессии, которые тот примеряет на себя на экране, без отрыва от своих обычных трудовых обязанностей [Шкловский 1923: 53]. Вместо того чтобы осуждать кино как забаву, отвлекающую от общественно полезных занятий и работы, Шкловский видит в нем двигатель труда, снабжающий зрителей кинестетическими и моторными стимулами. В обществе, где акцент мгновенно сместился с индивидуального на коллективное, притягательность Чаплина для массового пролетарского зрителя может быть поставлена на службу советским практикам, идеологии и политике труда.

Начиная с первых опытов киноведческого анализа в России, специфическая манера движения Чаплина на экране интерпретировалась как удивительный навык высококвалифицированного рабочего, а он сам считался — говоря словами Льва Кулешова — «нашим первым учителем» [Кулешов 1922: 4], который может передать зрителям через экран искусство оптимизации телесной моторики и, как следствие, трудовой производительности. Считалось, что экранный жест Чаплина наделен преобразовательным педагогическим потенциалом и беспрецедентным умением пробуждать кинестетическую эмпатию, т.е. способность разделять телесный опыт других людей путем наблюдения за их движениями. Предвосхищая современные исследования в области когнитивной нейронауки, полагающей, что зрители ощущают эмоции и движения исполнителей и актеров на экране благодаря работе зеркальных нейронов, в первых работах о поэтике кино и воображении авангарда, по словам Ю. Цивьяна, Чаплин стал уникальным «экспертом в области новой пластики», обучающим «колоссальную аудиторию всех кинотеатров мира» [Tsvian 2014: 81]. В этих дискурсах Чаплин занимает уникальную позицию одновременно образцового рабочего и эксперта в научной организации труда. В популярной прессе, периодике и манифестах авангарда, а также в кинокритике Чаплин, таким образом, воплощал собой идеологически наиболее желанный объект импорта в Советскую Россию.

Советская пресса прославляла универсальную конструкцию «математически построенного кино-трюка», лежащую в основе «безыскусной машины» чаплинского мастерства, пробуждающей в зрителях преобразующий «мускульный смех» [Лебедев 1923: 5]. При помощи отсылок к математике и физическому воспитанию «Правда» описывает Чаплина как междисциплинарного исследователя человеческого тела. Говоря об уникальной славе Чаплина в посвященном ему выпуске «Кино-фота», режиссер и теоретик кино Лев Кулешов пишет, что Чаплин привлекает совершенно разные аудитории. Он отмечает, что статьи о Чаплине появляются в целом ряде иностранных изданий, «и в журнале для женщин, и в спортивном, и вероятно, в журнале медицинском» [Кулешов 1922: 4].

В последнем случае остается неясным, видит ли Кулешов в Чаплине объект биомедицинских экспериментов или, напротив, самого экспериментатора (в конце концов, в напечатанном Шкловским автобиографическом эссе Чаплин пишет, что достиг успеха именно благодаря «наблюдению за человеком» [Чаплин 1923: 34]). Мое предположение состоит в том, что в фантазиях авангарда, взошедших на русской почве в первое послереволюционное десятилетие, Чаплин был и тем, и другим. Более того, поскольку биомедицинские исследования зачастую подразумевали использование органов и секретов, получаемых от людей и животных в лечебных целях, — как, например, популяр-

ный в то время «натуральный желудочный сок собак» для лечения диспепсии и сыворотка из мочи беременных женщин для омоложения⁶, — присутствие Чаплина на экране аналогичным образом несло в себе обещание терапевтического воздействия на рабочих. При сопоставлении новых возможностей кинематографа с прогрессивными достижениями медицины и терапии фигура Чаплина выступает удобной точкой отсчета для развития того, что Шкловский называл «кинонаукой», и отделения этой дисциплины от социологии, психологии и, прежде всего, литературы и театра.

В текстах о кино в первые годы советского режима преобладало мнение, что кинематограф болен и нуждается в лечении. В 1918 году Шкловский писал, что литература уже успела «испортить» русский кинематограф и превратить его в подобие театра [Шкловский 2002: 125—126]. Николай Фореггер, театральный режиссер, разработавший собственную систему физического движения, написал в 1922 году в журнале «Кино-фот», что Чаплин положил конец «психологической дизентерии, которая, запакоствовав драму, стала испражняться в кино» [Фореггер 1922: 2]. Отточенность движений Чаплина в сочетании с его уникальным владением телом обещала излечить современный театр и кино от психологизма, воспринимаемого как симптом болезненного состояния искусства. Шкловский также прописывает лекарство от болезней современного кинематографа: чтобы оказать сопротивление высоколобой культуре и спасти кино, он предложил искать вдохновения в авантюрных романах. Несмотря на то что впоследствии, в 1925 году, Шкловский сам взялся за написание киномана, за два года до этого, в книге «Литература и кинематограф», он, как Фореггер, настаивает на том, что Чаплин спас кино от пагубного влияния устаревших приемов литературы и театра.

Для Шкловского Чаплин — «самый кинематографический» из всех актеров, поскольку в своей игре он порывает с логоцентризмом театра: фильмы Чаплина задумываются не в слове (Шкловский, по-видимому, предполагал, что фильмы Чаплина создавались без сценария) и не в рисунке, а в «мелькании серо-черной тени» [Шкловский 1923: 53]. Поэтому онтологический и эпистемологический статус кино не связан ни с языком, ни с иными предшествующими средствами репрезентации. Вместо этого оно разворачивается в новом утопическом медиуме, свободном от гнета связанной с языком репрезентативности. В отличие от русских киноактеров, которые рассказывали Шкловскому, что для вхождения в нужное эмоциональное состояние они проговаривали шепотом подходящие фразы, Чаплин никогда не говорит и потому «обнажает чисто кинематографическую сущность всех построений его фильмов» [Шкловский 1923: 54]. Вывод Шкловского: «Чаплин не говорит, а движется» — оказывается созвучен практикам присвоения Чаплина советским академическим сообществом, прессой и авангардом.

Шкловский также намечает направление будущих исследований, спрашивая, кажутся ли чаплиновские движения комичными сами по себе или лишь в сравнении с повседневными [Шкловский 1923: 53]. И хотя в 1920-х годах призыв Шкловского к дальнейшему исследованию чаплиновского ухода от нормальности и его умения обнажить «кинематографическую сущность» остался без ответа, современные исследования полностью признают уникальный статус чаплиновского героя, которого Роберт Макпарланд называет «про-

6 См., например: [Krementsov 2014; Naiman 1997].

изводителем смысла» [McParland 2013: 7], способным, пользуясь выражением Луизы Хорнби, превратить «мимесис в сущность» [Hornby 2017: 142]. В текстах Шкловского способность Чаплина создавать миметические разрывы в опыте современности часто обсуждается в связи с классовым вопросом. Созвучным образом, Джонатан Голдман указывает на то, какое значение физические атрибуты рабочего класса имеют для образа Чаплина-актера. Он отмечает, что благодаря соотнесению образа Чаплина с «экстрадиегетическим персонажем, реальным человеком за пределами текста», чаплиновские фильмы с их постоянным смещением акцента с экранного образа на стоящую за ним знаменитость связываются в одну систему, а «создание смысла возводится к реальной исторической фигуре Чаплина» [Goldman 2011: 113].

Первые реакции на Чаплина обнаруживают методологическую близость между ним и Шкловским, поскольку и тот, и другой описывают восприятие и производство комедии как физический, телесный опыт. К примеру, Илья Эренбург писал, что теория комического Шкловского оформилась до Чаплина, предвосхитив его появление на советских экранах⁷. Для Эренбурга важность нового понимания комедии обусловлена созвучностью изысканий Шкловского и Чаплина современным биомедицинским исследованиям в области долголетия и замедления старения: «Беззаботная радость исполнения Чаплина отвечает стремлению человечества к омоложению» [Эренбург 1922: 128]. Как я предположила выше, Шкловский был далеко не единственным, кто подготавливал советскую публику к восприятию омолаживающего эффекта от фильмов Чаплина, однако вскоре этим терапевтическим сеансам был положен конец. Хотя призывы Николая Лебедева из «Правды» и редактора «Кинофота» были услышаны и фильмы Чаплина на два года попали в советский прокат, в 1925 году снова наступило затишье, после чего Чаплин вновь появился в Союзе только в 1929 году. Интерес к нему, однако, не иссяк, и уже в 1928 году некий обеспокоенный зритель послал письмо в популярный журнал «Советский экран» с вопросом, почему в кинотеатрах показывают так мало картин с Чаплином [Youngblood 1992: 64].

Конструируя образ «своего» Чаплина и тем самым помогая обществу принять «чаплиновскую терапию», советские авангардисты, теоретики кино и новых медиа были вовлечены в процесс переосмысления понятий об авторстве. В послереволюционной России этот процесс был тесно связан с конструированием человеческого субъекта как социалистического рабочего. В этой утопии кинематографу отводилась особая роль. Алексей Ган, художник-конструктивист и основатель «Кино-фота», сформулировал это так: «Кинематография — как вещественно-трудовой аппарат общественной техники, как удлиненные “органы” общества — дело пролетарского государства» [Ган 1922: 1]. Кино, иными словами, должно стать технологическим протезом, расширяющим присутствие и возможности социального организма (см. также: [Bulgakowa 2002: 349—369]). Такое видение роли, которую кинематографу суждено сыграть в советском будущем, имеет постгуманистический оттенок, отчетливо проявляющийся в фантазиях об объединении частных индивидов в единую сеть посредством кибернетического аппарата кинематографа. В «Скрижалях века» — статье театрального критика и члена Центрального института труда Ипполита Соколова — кинематограф изображается новым шагом в эво-

7 Эренбург имеет в виду статью Шкловского «Порча кинематографа» (1918).

людии социально-эпистемологических технологий. Соколов отдает себе отчет в том, что раннесоветское понимание кинематографа граничит с научной фантастикой:

Теперь нам нужен на экране Уэльс... В нашу эпоху великих войн и революций должны идти: *Борьба миров, Война в воздухе* или *Машина времени*. Сегодня кино должно отразить технику и труд нашей эпохи в лихорадочном темпе мелькающих автомобилей, локомотивов, аэропланов, станков и трудовых жестов рабочего [Соколов 1922: 3].

На этом фоне высказанное Шкловским предложение черпать вдохновение в авантурных романах не вызывает особого удивления. В его собственной художественной практике научно-фантастический кинороман «Иприт», выросший из его работы на государственных киностудиях в СССР и Германии (см.: [Янгиров 2002]), представляет собой побочный продукт его разработок в области формалистской теории и практики кино.

Написанный в соавторстве с Всеволодом Ивановым, «Иприт» был напечатан в девяти частях Госиздатом в 1925 году. Действие киноромана происходит в период химической войны между СССР и капиталистическим Западом⁸. Некий профессор Монд изобретает газ, от которого рабочие перестают спать и который в качестве побочного эффекта сокращает продолжительность их жизни до трех-пяти лет⁹. В Англии вводится запрет на слово *сон*, а жизнь бессонных рабочих размечена трудом на благо обогащающихся промышленников и бездумными развлечениями, которые трудящимся предоставляют их угнетатели [Шкловский, Иванов 1925]. Если воображаемый Запад откликается на идею создания «нового человека» биологической переделкой его под нужды привилегированного меньшинства, то советская одержимость будущим в «Иприте» связана скорее с окружающей средой и новым состоянием общества, чем с биологической инженерией.

Главный герой романа — проказливый советский матрос Пашка Словохотов, попадающий в эпицентр нескончаемой войны. Передовой (хотя и несколько заблудший) революционер, он в компании своего ручного медведя в конце концов свергает деспотический режим. В процессе Пашка несколько раз оказывается на волосок от гибели, выживает в кораблекрушении, попадает в Лондон и, по ошибке будучи принятым за Тарзана, живет там как знаменитость. Пока советский Тарзан, «новый человек», выкованный в горниле революции, занимается спасением мира в Англии, в России в это время встречаются Чарли Чаплина. Охваченный войной Советский Союз покрывает крупные населенные пункты завесами дыма, защищающими их от атак с земли и воздуха. В городе будущего Ленинстрое эти дымовые экраны образуют

8 Более подробно о жанровой специфике романа «Иприт» см.: [Dralyuk 2012; Рудницкая 2014; Васярова 2017].

9 Владимир Ярцев усматривает происхождение романа в знакомстве Иванова со статьей о химическом оружии, опубликованной в «Красной нови» в 1924 году [Ярцев 2015: 215—216]. Шкловский указал на это в своем предисловии к публикации отрывка из «Иприта» в «ЛЕФе» в 1925 году, где он написал, что задача состояла в «заполнении авантурной схемы не условным литературным материалом... а описаниями фактического характера» [Шкловский 1925: 70]. Эмили Файнер пишет, что этот принцип «был применен ретроспективно и не слишком удачно» [Finer 2010: 121]. См. также: [Маликова 2010: 109—139].

подобие гигантского купольного свода, позволяющего проецировать на небо западные фильмы и тем самым прославлять победу мировой революции в Индии и Китае¹⁰.

Главный номер в программе массовых зрелищ — небесная проекция советского (но снятого в Калифорнии) фильма «Шарло и Комсомол». Уже первые сцены фильма нарушают привычное течение жизни в городе: работники метро уходят на получасовую забастовку, зачарованные шоферы перестают следить за дорогой, а футболисты, взгляды которых прикованы к Чарли Чаплину, — за игрой. Их работа в составе зрительской аудитории фильма в данном случае намного важнее их настоящей деятельности. Однако показ долгожданного фильма вскоре прерывает внезапная атака с воздуха, в ходе которой на землю сбрасываются бомбы со смертельно ядовитым газом. На фоне массовых сцен гибели и разрушения повествовательный фокус смещается на некоего Митрофана Семенова, главного оператора Государственного комитета по кинематографии. Отделенный от происходящего своей проекционной будкой, Митрофан не замечает воздушной тревоги и вместо этого думает, что городские гуляния вышли из-под контроля и просмотр кино перешел в массовую попойку. В возмущении киномеханик увеличивает скорость прокручивания пленки, что создает поистине необычайную картину:

И так, над корчащимися в последних предсмертных судорогах телами, над прорванными плотинами, над несущимися по воде трупами, над остатками разрушенных жилищ, брошенными батареями, орудиями, над следами разрушения и гибели великого сооружения, над зверской печатью вероломного набега, — с гримасами и кривляниями неся сам великий и несравненный Чарли Чаплин [Шкловский, Иванов 1925: 9].

В этом романе долгожданное сотрудничество Чарли Чаплина и Советского Союза получило катастрофическое развитие. Детальное описание, которое Шкловский дает ранее практической стороне производства фильма, как будто предвосхищает эту трагедию, а также оспаривает позицию Чаплина как товарища и единомышленника. В «Иприте» Государственный комитет по кинематографии просто-напросто «купил» Чаплина для съемок в фильме. Шкловский добавляет: «Пускай злятся капиталисты. Шарло участвует в картине «Шарло и Комсомол»» [Шкловский, Иванов 1925: 6].

Неожиданный отказ от изначальной модальности изображения Чаплина, о котором «Правда» писала, что он «давно рвется» в Советский Союз, приводит к исчезновению в его образе политического ореола и к превращению Чаплина в выставленный на продажу товар. Мое предположение состоит, однако, в том, что Шкловский оправдывает эту потребительскую сделку тем, что только союз лучшего актера и революционного советского кинематографа может спасти мировую киноиндустрию и вдобавок распространить неординарные физические способности Чаплина на советского зрителя.

В фантазии о трансатлантическом сотрудничестве с Чаплином находит отражение один из значимых пунктов советской программы: понимание труда как коллективного действия. Александр Родченко связывал обостренность мо-

10 Дорон Галили и Юрий Цивьян вкратце рассматривают «Иприт» в более широком контексте художественных фантазий о проекции движущихся изображений и текста на небо [Galili, Tsvivan 2015].

торного чувства у Чаплина с его отношением к современности или, говоря точнее, к первому социалистическому государству:

Его колоссальный подъем в точности и четкости — результат острого отношения к современности — войне, революции, коммунизму. Каждый мастер-изобретатель возбуждается на выдумку новым событием или потребностью. Кто сегодня? Ленин и техника — то и другое он принимает за основу работы. Так оформляется новый человек — мастер деталей, т.е. будущий всякий человек [Родченко 1922: 5–6].

Родченко намечает переход от восприятия Чаплина как единственного и неповторимого, великого и несравнимого, нового человека будущего к интерпретации его как следующего звена в эволюционной цепи. Находясь в резонансе с современностью, революцией и коммунизмом, Чаплин побуждает зрителей к моторной идентификации с его телом. Идея того, что моторные навыки могут быть переданы при помощи медиума кино, оформилась под влиянием популярных тогда биомедицинских исследований моторной системы человека и связанных с ними попыток оптимизировать движения рабочего тела. Как в фантазиях Шкловского о гигантском Чаплине, заполняющем собой все небо, в авангардном воображении авторов «Кино-фота» кино — всепроникающий медиум, на него невозможно не обратить внимания. Войдя в ежедневную жизнь, оно способно вызвать цепную реакцию и таким образом снова и снова воспроизводить «нового человека», по образцу Чаплина.

В фантазии о том, как советский фильм с Чарли Чаплином в главной роли проецируется на небо над всем городом, чаплиновское мастерство владения телом предстает своего рода переносимой по воздуху вакциной для зрительских масс. В ней Чаплин не только учитель, помогающий обновить телесный опыт и повысить трудовую производительность, но и единственный выживший в смертельной газовой атаке. По аналогии с верой Эренбурга в омолаживающую силу чаплиновского присутствия на экране, для Шкловского небесная проекция Чаплина, сохраняющего свою телесную виртуозность и неиссякаемую работоспособность на фоне постапокалиптического города, воплощает последнюю надежду в советском стремлении к бессмертию и неутомимому труду.

Пер. с англ. Анны Яковец

Библиография / References

- [Васиярова 2017] — *Васиярова О.А.* Опыты «скрещивания» литературы и кино. «Иприт» В. Шкловского и Вс. Иванова как симбиотическое целое // *Вестник Самарского университета.* 2017. №1-2. С. 28–31.
- (*Vasiyarova O.A.* Opyty «skreshchivaniya» literatury i kino. Iprit Shklovskogo i Ivanova kak simbioticheskoe tseloe // *Vestnik Samarского universiteta.* 2017. №1-2. P. 28—31.)
- [Ган 1922] — *Ган А.* Кинематограф и кинематография // *Кино-фот.* 1922. № 1. С. 1.
- (*Gan A.* Kinematograf i kinematografiya // *Kino-fot.* 1922. № 1. P. 1.)
- [Кулешов 1922] — *Кулешов Л.* Если теперь // *Кино-фот.* 1922. № 3. С. 4–5.
- (*Kuleshov L.* Esli teper' // *Kino-fot.* 1922. № 3. P. 4—5.)
- [Лебедев 1923] — *Лебедев Н.* Чарли Чаплин // *Правда.* 1923. № 7. С. 5.
- (*Lebedev N.* Charlie Chaplin // *Pravda.* 1923. № 7. P. 5.)

- [Маликова 2010] — Маликова М. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // НЛО. 2010. № 103. С. 109—139.
- (*Malikova M. Halturovedenie: sovetskij psevdoperednojn roman perioda NEPa // NLO. 2010. № 103. P. 109—139.*)
- [Родченко 1922] — Родченко А. Шарло // Кино-фот. 1922. № 3. С. 5—6.
- (*Rodchenko A. Sharlo // Kino-fot. 1922. № 3. P. 5—6.*)
- [Рудницкая 2014] — Рудницкая Ю. Поэтика киноромана эпохи НЭПа: транспонирование приема // Уральский филологический вестник. 2014. № 5. С. 278—299.
- (*Rudnickaja Ju. Poetika kinoromana epohi NEPa: transponirovanie priema // Ural'skij filologičeskij vestnik. 2014. № 5. P. 278—299.*)
- [Соколов 1922] — Соколов И. Скрижалъ века // Кино-фот. 1922. № 1. С. 3.
- (*Sokolov I. Skrizhal' veka // Kino-fot. 1922. № 1. P. 3.*)
- [Фореггер 1922] — Фореггер Н. Шарлоттенбюргеры и Чаплинизм // Кино-фот. 1922. № 3. С. 2—4.
- (*Foregger N. Sharlottenbyurgery i Chaplinizm // Kino-fot. 1922. № 3. P. 2—4.*)
- [Цивьян 2006] — Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // НЛО. 2006. № 81. С. 99—142.
- (*Tsivian Yu. O Chapline v russkom avangarde i o zakonah sluchajnojn v iskusstve // NLO. 2006. № 81. P. 99—142.*)
- [Чаплин 1923] — Чаплин Ч. О себе // Чаплин / Ред. В. Шкловский. Берлин: Издательство журнала «Кино», 1923. С. 1—34.
- (*Chaplin Ch. O sebe // Chaplin / Ed. by V. Shklovskij. Berlin, 1923. P. 1—34.*)
- [Шкловский 1923] — Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское университетское издательство, 1923.
- (*Shklovskij V. Literatura i kinematograf. Berlin, 1923.*)
- [Шкловский 1925] — Шкловский В. Иприт: Отрывок из романа // ЛЕФ. 1925. № 3 (7). С. 70.
- (*Shklovskij V. Iprit: Otryvok iz romana // LEF. 1925. № 3 (7). P. 70.*)
- [Шкловский 2002] — Шкловский В. Порча кинематографа / Ред. Р. Янгиров // Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 125—126.
- (*Shklovskij V. Porča kinematograf / Ed. by R. Yangiroy // Kinovedčeskie zapiski. 2002. № 61. P. 125—126.*)
- [Шкловский, Иванов 1925] — Шкловский В., Иванов В. Иприт. Роман в 9 вып. Вып. 4. М.: Государственное издательство, 1925.
- (*Shklovskij V., Ivanov V. Iprit. Roman in 9 vols. Vol. 4. Moscow, 1925.*)
- [Эренбург 1922] — Эренбург И. А все-таки она вертится. М.; Берлин: Геликон, 1922.
- (*Erenburg I. A vse-taki ona vertitsya. Moscow; Berlin, 1922.*)
- [Янгиров 2002] — Янгиров Р. К биографии В.Б. Шкловского // Тыняновский сборник. Вып. 11: Деятые Тыняновские чтения. М.: ОГИ, 2002. С. 518—523.
- (*Yangiroy R. K biografii V.B. Shklovskogo // Tynyanovskij sbornik. Vol. 11: Devyatye Tynyanovskie čteniya. Moscow, 2002. P. 518—523.*)
- [Ярцев 2015] — Ярцев В. Роман «Иприт» в творческой биографии Всеволода Иванова // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 210—224.
- (*Yarcev V. Roman "Iprit" v tvorcheskoj biografii Vsevoloda Ivanova // Voprosy literatury. 2015. № 5. P. 210—224.*)
- [Ayers 2018] — Ayers D. Modernism, Internationalism and the Russian Revolution. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- [Bulgakowa 2002] — Bulgakowa O. The merry apparatuses — Russian and German fantasies of the prosthetic bodies (1913—1927) // Homo orthopedicus. Le corps et ses prothèses à l'époque post moderne / Ed. by Nathalie Roelens and Wanda Strauven. Paris: Harmattan, 2002. P. 349—369.
- [Dralyuk 2012] — Dralyuk B. Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907—1934. Leiden: Brill, 2012.
- [Finer 2010] — Finer E. Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception. Leeds: Legenda, 2010.
- [Galili, Tsivian 2015] — Galili D., Tsivian Yu. Skybooks: Skywide Projection and Media Mythology // New Review of Film and Television Studies. 2015. Vol. 13. № 3. P. 1—14.
- [Goldman 2011] — Goldman J. Modernism Is the Literature of Celebrity. Austin: University of Texas Press, 2011.
- [Hatherley 2016] — Hatherley O. The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the International Communist Avant-Garde. London: Pluto Press, 2016.
- [Hornby 2017] — Hornby L. Still Modernism: Photography, Literature, Film. New York: Oxford University Press, 2017.
- [Kiernan 1994] — Kiernan H. The Hero of Our Time: Chaplin and the Avant-Garde // Queen's Quarterly. 1994. Vol. 101. № 3. P. 535—552.
- [Kremontsov 2014] — Kremontsov N. Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- [Leyda 1983] — Leyda J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- [McCabe 2009] — McCabe S. Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- [McParland 2013] — *Film and Literary Modernism* // Ed. by R.P. McParland. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- [Milton 1996] — *Milton J. Tramp: The Life of Charlie Chaplin*. New York: Harper Collins, 1996.
- [Naiman 1997] — *Naiman E. Sex in Public: The Incarnation of Early-Soviet Ideology*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- [Ortolano 2018] — *Popular Modernism and Its Legacies: From Pop Literature to Video Games* / Ed. by Scott Ortolano. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- [Solomon 2016] — *Solomon W. Slapstick Modernism: Chaplin to Kerouac to Iggy Pop William*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.
- [Strožek 2018] — *Strožek P. The Chapliniade, Proletarian Art and the Dissemination of Visual Elements in Avant-Garde Magazines of the 1920's* // *Local Contexts/International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe* / Ed. by Gábor Dobó and Merse Pál Szeredi. Budapest: Petőfi Literary Museum—Kassák Museum, 2018. P. 116—133.
- [Taunton 2019] — *Taunton M. Red Britain: The Russian Revolution in Mid-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- [Tsivian 2014] — *Tsivian Yu. Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art* // *Critical Inquiry*. 2014. № 40 (3). P.71—84.
- [Youngblood 1992] — *Youngblood D.J. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.