

Чарльз Чаплин
Огни рампы

Charles Chaplin
Footlights

with

The World of Limelight
by David Robinson

Чарльз Чаплин
Огни рампы

Дэвид Робинсон
Мир “Огней рампы”

Перевод с английского
Татьяны Азаркович



издательство АСТ
Москва

УДК 791.43(7Сое)
ББК 85.374(3)
Ч-19

This book has been possible thanks to DAVID ROBINSON, a British film critic and historian who worked in collaboration with CINETECA DI BOLOGNA (CHAPLIN PROJECT) and the Chaplin Family

Художественное оформление и макет АНДРЕЯ БОНДАРЕНКО

Чаплин, Чарльз.

Ч-19 Огни рампы / ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН. Мир “Огней рампы” / Дэвид Робинсон; пер. с англ. Т.Азаркович. — Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2017. — 352 с.

ISBN 978-5-17-101677-7

В этом сборнике — и повесть Чаплина, легшая в основу “Огней рампы”, и сценарий самого фильма. А книга Дэвида Робинсона рассказывает и о работе Чаплина над фильмом, и о Лондоне первых десятилетий XX века, о мюзик-холлах и балетах на Лестер-сквер, и, естественно, о самом Чаплине, который в то время делал первые шаги на сцене. Робинсон дополняет свой рассказ уникальными фотографиями со съемок, гравюрами, рисунками и афишами.

УДК 791.43(7Сое)
ББК 85.374(3)

ISBN 978-5-17-101677-7

- © David Robinson, The World of Limelight, 2014
- © Footlights by Charlie Chaplin, Calvero's Story by Charlie Chaplin
- © 2014 The Roy Export Company Establishment
- © Photographs from Limelight © Roy Export S.A.S.
- © Images and documents from the Chaplin Archives © and/or Property of the Roy Export Company Establishment
- © 2014 Edizioni Cineteca di Bologna
- © Published by arrangement with Marco Vigevani & Associati Agenzia Letteraria
- © Т. Азаркович, перевод на русский язык, 2017
- © А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2017
- © ООО “Издательство АСТ”, 2017
- © Издательство CORPUS ®

Содержание

<i>Благодарности</i>	
<i>Предисловие</i>	

Чарльз Чаплин **Огни рампы**

Эволюция сюжета	
<i>Огни рампы</i>	
<i>История Кальверо</i>	

Дэвид Робинсон **Мир “Огней рампы”**

Как трясли дерево	
От сценария до экрана	
Лондон “Огней рампы”	
Чаплиновский мюзик-холл	
Балетные постановки на Лестер-сквер	
Семейный портрет	
Эпилог	
<i>Примечания</i>	
<i>Над фильмом работали</i>	
<i>Хронология</i>	
<i>Библиография</i>	

Благодарности

В первую очередь, как всегда, я благодарен семье Чаплинов за предоставленный мне неограниченный доступ к ее неистощимым архивам.

Идея этой книги возникла у Кейт Гуйонварч из Чаплиновской ассоциации, и ее тут же поддержала Болонская синематека и ее директор Джанлука Фаринелли. Кейт Гуйонварч и Чечилия Ченчарелли, ответственные за Чаплиновский проект в Болонье, стали не просто организаторами, но и полноправными соавторами данной работы: мы втроем с большим удовольствием занимались подготовкой первой книги, материалы для которой взяты из созданного в Болонье. Лора Моррис всегда была не просто литературным агентом: за много лет сотрудничества она стала для меня одним из умнейших и вдохновляющих друзей.

Мне посчастливилось лично узнать трех человек, имевших непосредственное отношение к съемкам “Огней рампы”, и побеседовать с ними: это Уна Чаплин, Эжен Лурье и Джерри Эпстайн. Я благодарен многочисленным активным любителям творчества Чаплина, которые самостоятельно исследовали влияние мюзикхоллов на Чаплина и на “Огни рампы”, — особенно Барри Энтони, Элис Арцт, Кевину Браунлоу, Дейву Крампу, Брайони Диксону, Лайзе Хейвен, Оно Хироюки, Дэнну Кеймину, Брюсу Лотону, Стиву Масса, Хуману Мерану, Гленну Митчеллу и Фрэнку Шайде. Бесценным источником послужила феноменальная рабо-

та А. Дж. Марриота “Чаплин, сцена за сценой”, где подробно описана театральная карьера Чаплина. Все мы в большом долгу у нескольких поколений хроникеров, рассказывавших историю мюзик-холла, и у тех журналистов и иллюстраторов XIX века, которые запечатлели картины театральной жизни. К тому времени, когда Чаплин решил увековечить в “Огнях рампы” уникальную традицию балетных постановок в театрах на Лестер-сквер, она была давно забыта. Но за последние два десятилетия этот эксцентричный период истории британского театра получил должное освещение благодаря заботливым стараниям Айвора Геста, Джейн Притчард и Александры Картер. Рассказ Джозефа Донохью о борьбе моралистов против возвращения театру “Эмпайр” лицензии в 1894 году очень важен для любого исследования, посвященного непростым взаимоотношениям искусства и общества в целом.

Большинство иллюстраций для этой книги взяты из Чаплиновского архива, но мы благодарны Андрею Яценко из Киева за разрешение опубликовать здесь две поразительные фотографии Нижинского из его коллекции. Некоторые фотографии взяты из моей коллекции.

Д. Р.

Посвящается Клэр Блум

Предисловие

Второго августа 1952 года Чарльз Чаплин устроил предварительный показ своего нового фильма “Огни рампы” в кинотеатре при студии “Парамаунт” в Голливуде. Все 200 мест были заняты. Список приглашенных не сохранился, но очевидно, что на просмотр пришли люди, которых в ту беспокойную пору Чаплин по-прежнему считал друзьями. Среди них были Дэвид Селзник, Рональд Колман, Хамфри Богарт, миссис Кларк Гейбл (вдова Дугласа Фэрбенкса), а также знаменитости — “самая богатая девушка в мире” Дорис Дьюк, и судья Пекора — “бич Уолл-стрит”. Было там и “несколько пожилых дам и джентльменов, работавших с Чаплином еще с 1924 года, со времен «Золотой лихорадки»”. Чаплин галантно встречал гостей и отводил их в зал, а во время сеанса сидел в аппаратной за пультом. Когда фильм закончился, зрители вскочили с мест, и раздались восторженные крики: “Браво!” Чаплин стал благодарить публику: “Я так боялся. Вы — первые люди, кто посмотрел этот фильм. Он шел два с половиной часа. Я не хочу вас больше задерживать. Но мне хочется сказать вам спасибо”. “И больше Чаплин не успел вымолвить ни слова”, — написал светский хроникер и кинопродюсер Сидни Скольски.

Какая-то женщина из публики вдруг закричала: “Нет! Нет! Это вам спасибо!”, а потом и другие зрители подхватили ее слова... Мне кажется, это и есть то главное чувство, которое вызывают “Огни рампы”. Неважно, что одним фильм просто понравился, а другим очень понравился. Эта разница не имеет никакого значения. Ясно, что это незаурядная картина, снятая незаурядным человеком. Этот фильм — уже важное событие в истории кино и человеческих чувств, и наверняка каждый, кто по-настоящему любит кино, скажет: “Спасибо”.

Никто из зрителей, оказавшихся в тот день в зале, не мог бы подумать, что присутствует при прощании Чаплина с Голливудом. Через шесть недель он собирался отправиться в Европу — и даже не подозревал, что навсегда покинет свой дом, свою киностудию и ту страну, с которой за четыре десятилетия он сроднился.

Скольски писал репортаж сразу же после просмотра, но уже уловил уникальное качество “Огней рампы” — отметил, что это “важное событие в истории кино и человеческих чувств”. И не только. В силу обстоятельств личной жизни Чаплина и в силу той общественной изоляции, в которой он оказался в эпоху американской холодной войны (как раз в ту пору, когда он вновь сделался счастливым семьянином), все три года, что Чаплин вынашивал этот фильм, он предавался глубокому самоанализу. Он вернулся к своим давним любимым идеям, отложенным на целое десятилетие из-за работы над более срочными темами (пока мир раздирала настоящая, а затем и холодная война) — над фильмами “Великий диктатор” и “Месье Верду”. Местом действия ему хотелось сделать Лондон и мюзик-холлы тех лет, когда он сам совершал первые шаги в профессиональной карьере. Это была сказочная пора, когда он наконец позабыл о лишениях детства и начал постепенно открывать в себе огромный дар

смешить и очаровывать публику. Но, заглядывая в прошлое, Чаплин разворошил и другие воспоминания — о мучительной неуверенности в себе, которая преследовала необразованного, неотесанного юношу, окунувшегося в мир успеха. Он сравнивал свой путь со злополучной судьбой собственных родителей: когда-то они выходили на сцену мюзик-холлов с такими же радужными надеждами молодости, а потом их подкосили болезни и алкоголизм. Это заставило Чаплина задуматься о природе их отношений и по-новому взглянуть на привычные семейные истории об измене и расставании. А уже мысли об этом возвращали его в Америку, к середине XX века, к собственному двусмысленному положению. С одной стороны, ему выпало необъяснимое и загадочное счастье — женитьба на женщине, которая была на 36 лет его моложе и которая рожала ему детей одного за другим. С другой стороны, его преследовал самый страшный кошмар артиста: он терял публику.

Само по себе это не удивительно. Любое творчество несет на себе отпечаток неповторимой личности художника, его опыта, его отношений с людьми, его воспоминаний. Правда, крутой взлет Чаплина от нищеты к богатству подарил ему чрезвычайно насыщенный жизненный опыт, каким мало кто может похвастаться. Но в данном случае и историк, и критик оказываются в совершенно особом положении. Когда мы пытаемся проследить историю создания какого-нибудь произведения искусства — будь то книга, картина, пьеса, фильм или музыкальное сочинение, — доступные нам свидетельства обычно ограничиваются самим этим произведением и сведениями о биографии его создателя. Между тем в случае Чаплина — пожалуй, другого такого примера и не найдешь — в нашем распоряжении имеются самые подробные и, что называется, из первых рук, записи, зафиксировавшие процесс творчества. Таким образом, можно стать свидетелем продолжительной работы, в результате которой огромное множе-

ство разрозненных идей и чувств переплавляется в двухчасовой кинофильм, предназначенный для публичного показа. Чаплин бережно сохранял идеи (один его соавтор говорил, что его ум “похож на чердак, куда складывается все подряд — вдруг когда-нибудь пригодится”). Он непрерывно что-нибудь записывал, хотя не всегда эти записи можно разобрать. Работая над очередным фильмом, он каждый день диктовал новые идеи своим долготерпеливым секретарям, которым приходилось мириться с постоянными поправками, зачеркиваниями, добавлениями и переделками.

Правда, многие авторы работают примерно в том же духе, постоянно эволюционируя. Разница здесь в том, что у них всегда под рукой корзины для бумаг. Насколько нам известно, сам Чаплин не стремился сохранять старые черновики или ненужные вырезки из кинопленок: он с радостью выбросил бы все лишнее. Но рядом с ним всегда находился кто-нибудь — преданные секретари, единоутробные братья Сидни и Уилер, — и, высоко ценя любые находки Чаплина, они старательно спасали любые черновики от корзины. Так в архивах киностудии, наряду с более важными, шедшими в дело документами, накапливалось еще море бумаг — рукописные каракули и машинописные заметки, сменявшие друг друга черновые наброски сценариев, густо испещренные пометками. Чудесным образом они пережили закрытие голливудской киностудии и перекочевали в Швейцарию. Все эти материалы были аккуратно упакованы в оберточную коричневую бумагу, обвязаны бечевками и дотошно снабжены ярлыками с подписями: эту работу проделала неутомимая ассистентка Чаплина, Рейчел Форд. Больше полувека бумаги оставались в поместье Мануар-де-Бан в Корсье-сюр-Веке и даже не слишком серьезно пострадали от сырости погреба, расположенного на глубине второго подземного этажа. Именно там автор настоящей книги впервые и увидел архивы. Работать с ними оказалось захватывающе интересно, хотя и нелег-

ко — из-за образцово-бойскаутских узлов, завязанных мисс Форд, и несколько размытых принципов классификации, которой она пользовалась, надписывая пакеты.

Сегодня преданность сотрудников студии и усердие мисс Форд оказались вознаграждены самым блестящим образом: благодаря сотрудничеству Чаплиновской ассоциации и Болонской синеотеки создан Архив Чарли Чаплина. Сами документы получили “повышение” — из погреба их переместили в самое достойное и изысканное хранилище в Монтрё. Теперь все оцифровано и в любой момент доступно онлайн. В настоящее время хранителями этого феноменального наследия, под неусыпным и охотным руководством семьи Чаплинов, являются Кейт Гуйонварч из Чаплиновской ассоциации и Чечилия Ченчарелли, возглавляющая Чаплиновский проект (*Progetto Chaplin*).

Эти бесподобные источники, как и возможность подробнейшего изучения общедоступных оцифрованных документов, позволяют нам близко познакомиться с творческой деятельностью Чаплина, что раньше было просто невысказано. Можно наблюдать за тем, как он роется у себя в памяти, а потом мучительно отбирает, формирует и сортирует эпизоды и идеи, чтобы сплести их в связное повествование. В этом смысле фильм “Огни рампы” (*Limelight*) стал для него уникальным проектом: за ним стояли воспоминания длиною в целую жизнь, различные чувства и исторические факты. Поэтому, возможно, он и изложил эту историю изначально не в форме киносценария, а в форме повести “Огни рампы” (*Footlights*) с приложением, получившим название “История Кальверо”. Обе публикуются здесь впервые — и стали главным поводом для работы над настоящей книгой. Затем, опираясь на повесть и рассказ, Чаплин создал сценарий, который до начала съемок несколько раз подвергался переработке. И только когда фильм был закончен, Чаплин дополнил его — в традициях немого кино — тремя вводными титрами, кото-

рые изящно подытоживают получившийся в результате творческой “возгонки” сюжет:

*Ослепительные огни рампы, откуда старикам
пора уходить, уступая место молодым.*

История балерины и клоуна...

Лондон. Ранний вечер летом 1914 года

Сопроводительные пояснения в этой книге исследуют документальные реалии того мира, который Чаплин воскресил по своим воспоминаниям и воспроизвел для потомков. Это Лондон и его мюзик-холлы в конце целой эпохи — накануне Первой мировой войны.

Д. Р.

Огни рампы

Эволюция сюжета

В фильмографии Чаплина “Огни рампы” следуют за “Месье Верду” — фильмом, который целиком занимал его с момента замысла, родившегося в ноябре 1942 года, вплоть до мировой премьеры 11 апреля 1947 года. В те годы его отношения со страной, ставшей для него второй родиной, очень сильно ухудшились: в Америке нарастала послевоенная паранойя, сопутствовавшая холодной войне, и уже зарождалось движение маккартизма. Чаплин, как очень заметный чужестранец, давно уже стал мишенью для Федерального бюро расследований, причем вызывал особенную неприязнь у его главы, Эдварда Дж. Гувера. Именно ФБР срежиссировало уродливый иск об отцовстве, выдвинутый Джоан Барри — полупомешанной бывшей подружкой Чаплина. Это судебное дело тянулось два с половиной года (1943-1945), проходя целый ряд судебных заседаний. На последнем заседании суд наотрез отказался признавать результаты анализа крови, убедительно доказывавшие, что Чаплин никак не может быть отцом ребенка Барри. Последовавший за этим скандал в прессе серьезно повредил репутации Чаплина в глазах американских обывателей и подготовил почву для политических нападок на него, которые лишь усилились с выходом на экраны “Месье Верду”. И снова семена вражды посеяло ФБР,

которое годами наблюдало за популярностью Чаплина среди левых интеллектуалов и старательно (хотя неизменно безрезультатно) выискивало доказательства того, что он финансово поддерживает коммунистов. И хотя попытки ФБР найти хоть какие-нибудь свидетельства нежелательных политических связей Чаплина оказывались совершенно бесплодными, это ведомство охотно передавало популярным светским хроникерам правого толка, таким, как Уолтер Уинчелл или Хедда Хоппер, писавшим для газет колонки со сплетнями, якобы “уличающие” новости вроде благоприятной рецензии на Чаплина, напечатанной в советской газете “Правда”... в 1923 году.

Сам Чаплин понял, насколько успешной оказалась затеянная против него травля, только на пресс-конференции — на следующий день после премьеры “Месье Верду”. На этом мероприятии тон задал представитель общества ветеранов-католиков, Джеймс У. Фэй, который, не сказав ни слова о фильме, принялся допрашивать Чаплина о его политических симпатиях и о патриотических чувствах, а потом яростно обрушился на слова Чаплина, назвавшего себя “патриотом всего человечества и гражданином мира”. Нападки Фэя подхватили его сторонники, сидевшие в зале, и хотя Чаплин давал взвешенные и честные ответы и в его поддержку страстно (пусть и несколько бессвязно) выступил критик Джеймс Эйджи, урон уже был нанесен. Позже конгрессмен Джон Рэнкин потребовал выслать Чаплина из страны. Его вызвали повесткой в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, хотя саму явку для дачи показаний несколько раз откладывали, а потом и вовсе отменили: наверняка Комиссия сочла, что в качестве свидетеля Чаплин будет выражаться чересчур ясно. В конце 1947 года общество ветеранов-католиков пикетировало кинотеатры, где шли его фильмы, и снова требовало у министерства юстиции и Госдепартамента устроить расследование в отношении Чаплина и принять решение о его депортации.

И все же в эти тягостные годы у Чаплина было большое утешение: он создал новую семью, и она принесла ему гораздо больше счастья, чем все предыдущие любовные связи, и к тому же оказалась очень крепкой. Как раз в ту пору, когда против него завели дело по иску Джоан Барри, он познакомился с восемнадцатилетней Уной О'Нил, дочерью американского драматурга Юджина О'Нила. Она была младше Чаплина на 36 лет. Вскоре они поженились. В 1944 году у супругов родился первый ребенок — Джеральдина Ли, а в 1946-м — второй, Майкл Джон.

Другим утешением оставалась работа: Чаплин никогда не прекращал придумывать новые сюжеты. В ту непростую пору он остановил свой выбор на истории, которая разворачивалась в театральном мире его собственной юности, в мюзик-холлах, где работала его семья и где он успел стать звездой еще до того, как попал в кино. На первый взгляд, такой выбор кажется ностальгическим стремлением спрятаться в прошлое от неуютного настоящего. Но не все было так радужно в этой истории. Ее главный герой — клоун Кальверо, который лишился способности веселить публику. Оказавшись никому не нужным, этот слишком склонный к самокопанию человек поддался унынию, запил, на него навалились болезни. Сам Чаплин в эти годы холодной войны в Америке тоже сознавал, что многие прежние поклонники отвернулись от него. Эта утрата зрительской любви наверняка воскресила в его памяти кошмарное происшествие 23 декабря 1907 года¹. В тот день он, подающий надежды 18-летний актер, попытался выступить в роли “Сэма Коэна — еврейского комедианта” в мюзик-холле Форстера в Бетнал-Грине, где большинство зрителей были евреями. В мюзик-холлах публика часто вела себя довольно грубо:

После первых мои шуток зрители стали кидать в меня медяками и апельсиновыми корками, начали топтать ногами и свистеть. Сначала я просто не понял, в чем дело, но мало-помалу

осознал весь ужас... Уйдя со сцены, я не стал ждать приговора дирекции, разгримировался и ушел из театра, чтобы больше туда не возвращаться, даже за нотами².

До конца жизни, несмотря на огромный сценический успех в годы работы с театральной труппой Фреда Карно, Чаплин испытывал замешательство, появляясь перед публикой. В “Огнях рампы” часто звучит мотив болезненных отношений между актером и зрителями, между творцом и его творчеством. Когда Тереза заявляет Кальверо: “Но ты же сам говорил, что ненавидишь театр”, — он отвечает: “Да, ненавижу. Я ненавижу вид крови — но она течет у меня в жилах”. История профессиональной карьеры неразрывно сплетена с личной историей любви между клоуном, которому уже за шестьдесят, и танцовщицей-инженю, которая лет на сорок его моложе. И здесь, можно не сомневаться, у Чаплина наверняка прорывались на волю его сокровенные размышления о собственном браке.

Но хотя сейчас нам и кажется, что в “Огнях рампы” несомненно отразились личные обстоятельства жизни Чаплина в конце 1940-х, в действительности эту историю он вынашивал уже несколько десятилетий. Первое зерно замысла, сколь бы невероятным это ни казалось, могла заронить встреча Чаплина с Вацлавом Нижинским — это знакомство произвело глубокое впечатление на обоих молодых людей (Чаплину было тогда 27 лет, а танцовщик был старше его на пять недель)³. Чаплин уделил этому событию две страницы в “Моей биографии”:

Нижинский пришел на студию вместе с другими русскими танцорами и балеринами. Серьезный, удивительно красивый, со слегка выступающими скулами и грустными глазами, он чем-то напоминал монаха, надевшего мирское платье. Мы тогда снимали “Лечение”. Он сел позади камеры и,

ни разу не улыбнувшись, смотрел, как я снимаюсь в эпизоде, который мне казался очень смешным. Остальные зрители смеялись, но лицо Нижинского становилось все грустнее и грустнее. На прощанье он пожал мне руку и, сказав своим глуховатым голосом, что моя игра доставила ему большое наслаждение, попросил разрешения прийти еще раз.

— Разумеется, — ответил я.

Еще два дня он все с тем же мрачным лицом наблюдал за моей игрой. На второй день я велел оператору не заряжать камеру — унылый вид Нижинского действовал столь угнетающе, что у меня ничего не получалось. Тем не менее после “съемки” он похвалил меня.

— Ваша комедия — это балет, — сказал он. — Вы прирожденный танцор⁴.

Я тогда еще не видел русского балета, да и никакого другого вообще. И вот в конце недели меня пригласили на утренник. В театре меня встретил Дягилев, полный жизни, влюбленный в свое искусство человек. Он извинился за то, что в программе не входят балеты, которые, по его мнению, доставили бы мне наибольшее удовольствие.

— Обидно, что сегодня мы не даем “Послеполуденный отдых фавна”, — сокрушался он. — Мне кажется, эта вещь в вашем вкусе.

И вдруг, быстро обернувшись к режиссеру, добавил:

— Скажите Нижинскому, что после антракта мы покажем Шарло “Фавна”.

Первым шел балет “Шехеразада”. Он оставил меня довольно равнодушным... Но следующим номером было па-де-де с Нижинским. В первую же минуту его появления на сцене меня охватило величайшее волнение. В жизни я встречал мало гениев, и одним из них был Нижинский. Он зачаровывал, он был божествен, его таинственная мрачность как бы шла от миров иных. Каждое его движение — это была поэзия, каждый прыжок — полет в страну фантазии.

Нижинский попросил привести к нему в уборную Чаплина. Как рассказывал Чаплин, Нижинский, гримируясь фавном, разговаривал с ним о каких-то пустяках, но никак не отпускал Чаплина. Ему, похоже, было безразлично, что публика ждет его выхода. Наконец Чаплин все-таки вернулся в зал, и “Послеполуденный отдых фавна” продолжился.

Никто не мог сравниться с Нижинским... Несколькими простыми движениями, без видимых усилий, он создавал таинственный и страшный мир, таившийся в пасторальном пейзаже, в котором трагически метался его пылкий и печальный бог.

Легко представить себе, что между двумя артистами мгновенно вспыхнула симпатия, однако трудно понять, почему память Чаплина — обычно невероятно точная — в данном случае столь заметно подвела его. “Русский балет” Дягилева находился на гастролях в Лос-Анджелесе в течение рождественской недели в 1916 году — и первое представление состоялось вечером накануне Рождества. Чаплин упомянул о том, что в то время снимал “Лечение”, но это было не так, — и фотография, запечатлевшая визит Нижинского в студию, свидетельствует о том, что тогда шли съемки “Тихой улицы”. Чаплин рассказывает о том, как встретил в театре — зрительном зале *Clune's* — Дягилева. Но Дягилева там быть не могло. В том году он привозил свою труппу — без Нижинского — в Америку, но это было раньше. Когда же труппа снова поехала в США на зимние гастроли, о которых идет речь, сам Дягилев отказался от второго дальнего путешествия в военную пору, и на весь срок гастрольного турне художественным руководителем антрепризы был назначен Нижинский⁵. Такие неточности в рассказе вызывают недоверие и к остальным воспоминаниям об этом эпизоде. Неужели Нижинский, на которого была возложена главная ответственность за ход турне, действительно мог забросить театр на целых три дня

ради посещения киностудии? И еще труднее поверить в то, что балетная труппа могла вот так импровизировать — и внезапно дополнить выступление еще одним балетом, лишь бы порадовать Чаплина.

Однако другие подробности, упомянутые в рассказе Чаплина, подтверждаются косвенными доказательствами. В частности, он утверждал, что его пригласили на дневной спектакль в конце недели. В программе труппы был один-единственный дневной спектакль, и он действительно состоялся в конце недели — в субботу, 30 декабря, в 14.30. Согласно напечатанной программке, эффектную “Шахерезаду” исполняли последней, а отнюдь не первой, как вспоминал Чаплин. (В “Огнях рампы” есть милая аллюзия на это произведение — коротенький эпизод в театре “Эмпайр”, где на сцене танцуют явную стилизацию под “Шахерезаду”.) Это было последнее представление балетной труппы — в тот день уже не было вечернего выступления, — так что, быть может, в порядке исключения, танцовщики и правда исполнили еще один балет под конец программы. Если мы поверим, что такое действительно было, тогда, пожалуй, становится ясно, зачем Нижинский занимал Чаплина разговорами о “пустяках”: он просто затягивал образовавшийся лишний антракт, чтобы дать время другим танцовщикам и рабочим сцены время на подготовку.

Далее Чаплин пишет: “Спустя полгода Нижинский сошел с ума. Какие-то симптомы заболевания можно было заметить уже и в тот вечер в его уборной, когда он заставил публику ждать”. Действительно, после возвращения с гастролей по Америке у Нижинского впервые выявили шизофрению; в том же году этот диагноз положил конец его сценической карьере. Можно не сомневаться, что крах Нижинского поразила Чаплина, который с детства был более чем близко знаком с проявлениями безумия. Спустя два десятилетия он приступил к трудоемкой работе, пытаясь вплести волшебную и трагическую историю танцовщика в сюжет для будущего филь-

ма. Пережив долгий, но логичный эволюционный процесс, этот сюжет в итоге приведет к “Огням рампы”.

После выхода на экраны фильма “Новые времена” и последовавшего за этим 16-недельного турне по миру вместе с Полетт Годдар Чаплин вернулся в Калифорнию 3 июня 1936 года и немедленно засел за работу над новым проектом, где Годдар отводилась главная роль. Он явно собирался выразить ей свое восхищение ровно тем же способом, каким в 1923 году выразил его Эдне Первиенс, придумав для нее главную роль в фильме “Парижанка”. Еще во время обратного плавания он написал рассказ “Безбилетник” в 10 тысяч слов, где рассказывалось о русской графине из белых эмигрантов, которая работала профессиональной танцовщицей в Шанхае; через тридцать лет этому сюжету предстояло всплыть в сценарии для “Графини из Гонконга”. В следующем году он вернулся было к давно задуманному наполеоновскому плану, но потом отвлекся и вместе с Рональдом Бодли⁶ взялся за переделку в сценарий романа Д. Л. Мюррея “Регентство”. 25 мая 1937 года он сообщил своей секретарше мисс Хантер, что “Регентство”, в свой черед, откладывается в сторону и что у него возникла идея современного сюжета для фильма с Годдар. Можно предположить, что с этого момента он снова взялся за историю про танцовщика. В 1934 году он, без сомнения, снова пережил восхищение Нижинским, потому что тогда вышла в свет написанная Ромолой Нижинской биография ее мужа, а в 1937 году она опубликовала отредактированный сборник его дневников. Обе книги вызвали множество откликов в прессе, и Чаплин наверняка знал о них. Многие эпизоды в различных его записях и черновиках, похоже, навеяны этими книгами, к тому же в сюжете постоянным стержнем остается тема жены танцора, женщины из высших слоев общества. Возможно, здесь сказались те впечатления, которые производила на самого Чаплина Ромола Пульски — аристократка, ставшая в 1913 году женой Нижин-

ского, после чего между танцором и Дягилевым случился непоправимый разрыв.

Различные варианты чаплиновской истории про танцовщика сохранились в основном в рукописном виде, и порядок страниц перепутался, — а может быть, они намеренно перемещались из одного чернового варианта в другой в процессе переделок. Мы безмерно благодарны Кейт Гуйонварч и Лайзе Стайн Хейвен, которым удалось расшифровать множество рукописей Чаплина (у него крайне неразборчивый почерк) и навести некоторый порядок среди многочисленных черновиков и фрагментов. В них имена персонажей то и дело меняются — порой даже в пределах одного отрывка. Некоторые черновики представляют собой наскоро сделанные наброски, другие содержат развернутые диалоги. Главный герой — неизменно гениальный танцор — в разных вариантах фигурирует под разными именами: Нео, Тамерлен, Тамерлан, Тамерлин, Кана, Нажинский, Нагинский и даже Нижинский. В том варианте, где главный персонаж зовется Нео, имя Тамерлин получает его старший наставник.

Некоторые темы и сцены остаются неизменными во всех вариантах сюжета. Протагонист — это всегда великий танцор, достигший того возраста (около 35 лет), когда им овладевает страх: а вдруг его гений угаснет? Обычно у него имеется жена — светская львица, которая вышла за него из-за его славы, но в действительности тяготится его преданным служением искусству и изменяет мужу. Им всячески помывает импресарио-эксплуататор, который устал от своенравия танцора и тайно замышляет заменить его новой восходящей звездой. Как правило, у него есть наперсник — гример, бывший танцовщик или певец, с которым герой может говорить гораздо откровеннее, чем с посторонними (эту роль Чаплин создавал специально для актера Генри Бергмана, своего коллеги и верного товарища)⁷. Главный герой непременно слишком доверчив, слишком великодушен и слишком терпим к неверности жены. Он всегда щедро помогает бывшим актерам, от кото-

рых отвернулась удача. Окружающим порой кажется, что его одержимость искусством граничит с сумасшествием. Расплата за гениальность — одиночество, изоляция от тех, кто не способен разделить его страсть к искусству. Полет в этой истории отводилась роль молодой женщины, которая предлагает танцору бескорыстную любовь и прекрасно понимает, чего он хочет. Хотя сценарий готовился вроде бы для “фильма с Годдар”, в каждом варианте заглавным персонажем остается мужчина — непревзойденный танцор.

Хоть это и трудный путь, все же стоит проследить за эволюцией истории про танцора, так как она проливает свет на творческую борьбу самого Чаплина, который в итоге превращает весь этот сюжет, уже в неизвестном виде, в сценарий “Огней рампы”. Самый (по-видимому) ранний набросок начинается без околичностей: “Жил на свете чудесный танцовщик, и однажды на вечеринке он встретил красивую девушку. Ей тоже очень хотелось танцевать в балете, и он обещал устроить ей просмотр”. Она поступает в труппу, и со временем танцовщик, названный просто Т., влюбляется в девушку — Д. Это причиняет страдания другой танцовщице, Энн, которая втайне влюблена в танцора. Но вскоре Д., одержимая карьерой, покидает Т., а Энн тем временем уже влюбилась в “милого и хорошего молодого паренька”. Т., лишь теперь поняв, что любит Энн, делается мрачным и сварливым. Т. и Энн танцуют вместе: это полная вдохновения любовная сцена. Т. покидает сцену одним виртуозным прыжком — и тут же оказывается нос к носу с женихом Энн, стоящим за кулисами. Т. вцепляется ему в глотку мертвой хваткой, от которой тот еле высвобождается, а ничего не подозревающая публика бешено аплодирует. Т. возвращается на сцену, чтобы раскланяться. “Когда опустился занавес, он удалился к себе уборную, не сказав никому ни слова”.

Точную хронологию историй, которые последовали за таким неприукрашенным началом (некоторые сохранились

лишь в отрывках) восстановить невозможно — можно лишь опираться на догадки.

1. ИСТОРИЯ С НЕО

Нео — яркая звезда “Имперского балета”, а его жена выступает его рупором и полностью распоряжается его жизнью. Однажды его наставник Тамерлин, бывший танцор из императорской России, просит его посмотреть выступление Дороти — девушки из богатой семьи, мечтающей о балете. Вначале Нео говорит, что она слишком красива, слишком поглощена светской жизнью. Но после встречи с ней, увидев, что она всерьез увлечена танцем, он меняет мнение...

2. ПЕРВАЯ ИСТОРИЯ С ТАМЕРЛЕНОМ

Тамерлен, талантливый танцор из “Национального балета”, женат на Виоле — энергичной светской даме, которая силится повлиять на своих богатых друзей, чтобы они начали оказывать покровительство “более высокой культуре в современном мире”. Один из ее друзей-богачей говорит о союзе Виолы и танцора: “Бедняжка! Одно дело — общаться с подобными людьми, и совсем другое — жить с ними в браке”. Их любовь лишена страсти: оба слишком увлечены сценической карьерой Тамерлена...

3. ВТОРАЯ ИСТОРИЯ С ТАМЕРЛЕНОМ

Здесь впервые появляется намек на то, что Тамерлен асексуален, а его жена недовольна тем, что в браке он ищет лишь утешения платонической любви:

Тамерлен пытался объяснить жене, что ему нужны только нежность и понимание, и тогда он готов пожертвовать всем на свете ради ее счастья. Они будут счастливы, заявлял он, если только она поймет, что секс не имеет отношения к более возвышенной любви — к любви духовного свойства, вроде той, что испытывает мать к сыну или отец к дочери.

Он пытался объяснить, что его любовь к ней огромна, что ради нее он готов на любые жертвы: она может делать все что ей угодно, при условии, что будет молчать об этом.

Жена даже не думает скрывать свою супружескую неверность. Она причиняет мужу боль, но когда друзья советуют Т. избавиться от нее, он отвечает: “Легко сказать [...] но без нее моя жизнь станет совсем одинокой. Я пока не могу с ней расстаться. Мне нужно время, чтобы привыкнуть к мысли об одиночестве”.

4. ТРЕТЬЯ ИСТОРИЯ С ТАМЕРЛЕНОМ

Эта история, насколько ее можно достоверно восстановить, подвергалась самой длительной и подробной разработке, в нее вставлены обширные диалоги, порой в разных вариантах. Звезда балета Тамерлен отдает все свои силы искусству. Хотя он гениальный танцор, его мучает ощущение своей социальной и умственной ущербности. Ведь он — сын сапожника⁸:

Отчасти из-за этого ощущения своего сомнительного положения в обществе он женился на светской красавице Женевьеве, но ее постоянные измены — особенно интрижка с Джоном Харкортон, финансистом с Уолл-стрит, — едва не доводят его до безумия. Чтобы не впасть в отчаяние, он еще больше отдается работе. Однажды на вечеринке он подслушивает, что

Женевьева собирается развестись с ним. Он выходит ночью из дома, чтобы покончить с собой, но тут видит одинокую бедную девушку, которая спит под кустом в Центральном парке. Он узнает, что она сбежала из дома, где после смерти матери над ней издевался отчим. Она только что вышла из тюрьмы, где сидела за кражу съестного: она воровала, чтобы не идти на панель. Однако эта бездомная девушка, разочаровавшаяся в жизни, не унывала. В сценарии она чаще всего зовется “Полетт”, или “Питер” (таким ласковым прозвищем Чаплин называл Полетт Годдар).

Тамерлен узнает родственную душу: “Знаешь, глядя на тебя, я чувствую себя не таким одиноким”. Они решают вместе спрятаться в деревенском доме друга-композитора, Отто, которому Тамерлен рассказывает:

Это будет так захватывающе — наблюдать, как она расцветает [...], найти ей место под солнцем. Мне кажется, она это заслужила [...] на свой простой лад. Она очень одинока — как и я, и ей нужно связать с кем-то свою жизнь — как и мне. Ей нужна не животная, а духовная любовь — как и мне. Она нуждается в нежности и сочувствии — как и я.

Импресарио Сарго выслеживает Тамерлена, является к нему в дом и, используя Полетт, всячески упрасивает его вернуться в балет. Чтобы угодить Тамерлену, он дает Полетт маленькую роль в кордебалете.

“Далее следуют смонтированные кадры, которые дают понять, что прошло некоторое время и что жизнь в балетной труппе вошла в привычную колею”. У Полетт обнаруживается талант танцовщицы, а еще Тамерлен замечает, что она пытается противиться растущей любви к подающему надежды молодому танцору Карлову: “Карлов любит тебя. Я видел это по его глазам. Любит не так, как я: его любовь более земная”.