

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Александра Айдынян

БАСБИ БЕРКЛИ, УКРОТИТЕЛЬ ХАОСА / BUSBY BERKELEY, A CHAOS TAMER

Объектом воздействия магического инструмента кино по определению считается зритель, в особенности кино массового. Номера, созданные Басби Беркли для голливудских мюзиклов 30-х годов, заставляют рассматривать себя как ритуал, в котором автор совместно со зрителем пытаются преобразовать катастрофическую реальность экономического краха, в которой они оказались.

Ключевые слова: хореографические номера, Великая депрессия, Голливуд

If cinema has a magical influence, the viewer is considered to be its object. Showstoppers, whose Busby Berkeley created for Hollywood musicals of the 30s, force us to treat them as an effort of both the author and viewers to transform the reality of the Great Depression in a magical way.

Keywords: showstoppers, the Great Depression, Hollywood

Басби Беркли (1895-1976) — одно из самых громких имен в жанре мюзикла. Родившийся в Калифорнии, в актерской семье Беркли получил первый режиссерский опыт, участвуя в организации парадов во время Первой мировой войны. В двадцатые добился значительного успеха как бродвейский хореограф, а с 1930 года начал работать для кино («Гулянка» 1930, продюсерами выступили Флоренц Зигфилд и Сэмюэль Голдвин). Кинематографическим триумфом Басби Беркли стали мюзиклы 30-х гг., поставленные на «Уорнер Бразерс», в которых он выступал в качестве хореографа-постановщика: «42-ая улица» 1933, «Золотоискатели 1933», «Дамы» 1934, «Золотоискатели 1935» с участием звезд Руби Килер, Дика Пауэлла, Джоан Блондэлл. Нужно сказать, что Беркли добился беспрецедентной свободы в рамках этой специальности, он полностью контролировал танцевальные номера, занимая на последние полчаса фильма позицию режиссера (обычно феерии Беркли оставляли на десерт). После принятия кодекса Хейса откровенные номера оказались за границей зоны пристойности. Как режиссер в сороковых Беркли поставил для «Метро-Голдвин-

Майер»: «Играйте, музыканты» 1940, «Детки на Бродвее» 1941 с Микки Руни и Джуди Гарленд, «Для меня и моей девочки» с Джуди Гарленд и Джинном Келли, «Все банды в сборе» 1943 с Кармен Мирандой. Новая волна интереса к творчеству мастера возникла в 60-х вместе с осознанием понятия кэмп.

Задумываясь над авторским стилем Басби Беркли в кинематографе, поневоле теряешься: есть Беркли постановщик сюрреалистических танцевальных номеров и Беркли драматический режиссер, Беркли создатель гламурного морока тридцатых и Беркли десять лет спустя на MGM под продюсерским руководством Фрида, Беркли в расцвете сил и Беркли на закате карьеры. Беркли раздваивается и растраивается, как будто попадая в один из своих иллюзионистских номеров. Беркли разнообразен, как автор он не дан напрямую, его лицо отражается в глянцевом покрытии пола, камера поднимается, но он ускользает, перед нами уже кто-то другой.

Нельзя сказать, что не существует единого стиля Басби Беркли, обусловленного постановкой военных парадов, работой на Бродвее, выражающегося в определенных мизансценах, в актерской пластике, в работе с камерой, но этот стиль подвержен преломлениям, он никогда не проявляется в чистом виде, а только через призму эпохи, студии, звезд, задействованных в фильме.

Мне хотелось бы поговорить о той стилистической ипостаси Беркли, которая обеспечила ему место в истории кино, - о графических номерах Беркли 30-х гг.

Современное прочтение

Могу сказать, что поймать смысловые оттенки в самодостаточных, своей избыточностью противящихся толкованию номерах мастера, принадлежащих, как мне казалось, к бесконечно далекой эпохе и культуре, мне помогла работа современного американского скульптора и видеохудожника Мэтью Барни, включенная в его мифологический цикл Кремастер.

Кремастер состоит из пяти фильмов, выстроенных как этапы взросления человека – от пренатального периода до смерти. Каждый фильм представляет собой сложное переплетение символических кодов, материала массовой культуры и личной истории художника, предлагая зрителю как искусствоведческие отсылки, так и чисто физиологические ощущения. Первый фильм цикла, поставленный в 1996 году, воспроизводит эмбриональную стадию с ее недифференцированными гендерными свойствами, двойственной ангельски отстраненной и конкретно физиологической природой, отчасти передавая инфантильное «океаническое» переживание, незнакомое

Фрейду, отчасти выходя за рамки любого психологического, интеллектуального, вообще индивидуального переживания.

Для Кремастера-1 Барни ставит в цвете хореографический номер в стиле Басби Беркли. Барни создает собирательный образ из номеров 30-х годов, так в костюмах явно присутствует заимствование из «Вальса теней» («Золотоискатели 1933»), но работа с камерой, декорации, хореография отличаются. Центральная фигура фильма – девушка-эмбрион, она присутствует одновременно на двух цеппелинах, висящих над стадионом, и солирует в танце на стадионе, над которым висят цеппелины. Когда хрупкая, практически лишенная телесности героиня лежит под двумя столами и пытается проковырять себе путь во внешний мир, из раструба ее туфельки выпадают виноградины и превращаются в танцовщиц на футбольном поле. Оживив тридцатые как домладенческую, дочеловеческую эпоху в Америке, Барни придал новое звучание искусству Беркли или создал новую дверь, ведущую к нему.

В современности эпоха экономического упадка и голливудского глянца обросла множеством коннотаций, она воспринимается как золотой век и время рождения культа золотого тельца. Реальность современного «гламура» не дает увидеть хрупкость, жестокость, естественность, нарочитость, и, главное, магическую внечеловеческую природу гламура прошлого.

Исторический контекст

Во времена Великой депрессии и последовавшего за ней «Нового курса» Рузвельта индивидуалистские установки американского общества испытали серьезное потрясение. Великая депрессия не вписывалась в рамки обозначенной Вебером протестантской этики, призывающей человека надеяться на свои силы, это была скорее ветхозаветная история Иова, который одним утром проснулся бедным и больным. Такое потрясение поневоле вынуждает человека признать существование высшей силы, хотя бы силы денег, силы случайности или силы солидарности с другими жертвами времени. Усиление государственного контроля за экономикой, значимость проводимой государством социальной политики для миллионов людей, оставшихся без работы и сбережений, безоглядный оптимизм, декларируемый сверху, приближает американскую экономику 30-х годов к плановой, сознание американца – к сознанию строителей коммунизма, а стилистику Басби Беркли – к эстетическим образцам СССР 20-х гг. (см. статью «Механическое искусство Басби Беркли и Дзиги Вертова» Николая Армора¹). Конечно, речь идет не о полной аналогии, как в случае политики, так и в

1 Армор Н. Механическое искусство Дзиги Вертова и Басби Беркли // Русский журнал [Электронный ресурс]. - 18.01.04: <http://www.russ.ru/pole/Mehanicheskoe-iskusstvo-Dzigi-Vertova-i-Basbi-Berkli>.

случае эстетики. Известно, что ни одна экономика не может быть полностью свободной или плановой, просто «Новый курс» был направлен на относительное усиление второго полюса.

Что касается сознания американского Иова, можно предположить, что роковые изменения толкали его к солидаризации с другими жертвами, заставляли раствориться в толпе и надеяться на то, что его способности вскоре опять будут востребованы, что он опять будет замечен. С другой стороны, то, что экономика внезапно обнаружила свою хаотическую природу, должно быть, возрождало в американце чувства, свойственные доисторическому человеку перед лицом непредсказуемой природы. И тут человек остро нуждался хотя бы в кажущейся упорядоченности, посредством мифологии или примитивной религии, которая дает уверенность в том, что, если с земли происходящее кажется нам нагромождением чудовищных случайностей, то, если подняться повыше, события приобретут успокоительные логические связи. До сих пор в среде любителей разоблачать заговоры, распространена вера в то, что депрессия – результат сговора владельцев крупнейших банков с целью перераспределения источников прибыли. Думаю, что причина этой веры именно в том, что человеку легче смириться с невообразимым злодейством сильных мира сего, пусть даже оно угрожает его физическому выживанию, чем допустить, что его личная трагедия – лишь результат игры слепых сил. Легче считать, что за тобой следит хоть кто-то, даже если это злое око теневого мирового правительства.

Отражение эпохи в постановках Беркли

Все тенденции, описанные выше, можно прочесть в постановках Беркли. В-первых, его номера держатся на массовке. Обычно в них существует музыкальный пролог к танцам, который разыгрывает звезда или звездная пара («42-я улица», 1933: «Молодые и здоровые», «42-я улица»; «Золотоискатели 1933»: «Мы при деньгах», «Ласки в парке» и т.д.), затем звезда растворяется в хороводе одетых в похожие костюмы хористок, начинается массовая танцевальная феерия, «тени» красоток растворяются, и мы вновь возвращаемся к повествованию вместе со звездой. Девушки Беркли, облаченные в эротическую униформу, с одинаковыми прическами, одинаково стройными ножками, похожи друг на друга как отражения в зеркале (что обыгрывается, например, в одноименном номере фильма «Дамы»), даже на крупных планах, дающих им пятисекундную славу, улыбающиеся кукольные личики абсолютно идентичны в своем желании запомниться, отличиться. Во-вторых, синхронность в движении тел отражает стремление к упорядоченности, о котором говорилось выше, и

лучше всего эта упорядоченность видна на топ шотах². Вероятно, и психологический смысл военного парада состоит в том, чтобы после хаоса войны продемонстрировать вновь установленный порядок. Очевидное отличие заключается в том, что в танцевальных номерах используется геометрия женских тел, о чем я буду говорить ниже. В-третьих, высокая точка съемки – нововведение Беркли, соответствует точки зрения Бога или другой высшей силы, ее литературный эквивалент – всезнающий автор, который видит взаимосвязи между разрозненными событиями, видит прошлое, настоящее и будущее, поскольку находится вне времени. Находиться вне времени – пожалуй, самая сладкая мечта того, кто родился в эпоху перемен. Эта точка дает идентифицироваться с волей и знанием бессильным и сбитым с толку.

Машинерия чувства

Эстетизация механического, свойственная футуристам, явным образом свойственна Басби Беркли. Помимо собственно «механического балета», он любит снимать поезда, часы (например, «Золотоискатели 1935»: «Слова в моем сердце», «Колыбельная Бродвея»). Хореография заставляет танцовщиц двигаться как слаженный механизм, в особенно масштабных номерах используются технические ухищрения – движущиеся полы, светодиоды, но мне хотелось бы остановиться на том, как хореограф демонстрирует механику чувства. Я рассмотрю это на примере кульминационного номера из «Золотоискателей 1935» - «Слова в моем сердце», в котором за несколько минут до обручения гостиничный клерк в песне признается в любви богатой наследнице.

В «Золотоискателях», как и в большинстве фильмов Беркли, музыкальные номера по сюжету происходят на сцене. Мы видим героев Дика Пауэлла и Глории Стюарт сидящими под деревом в цветущем саду. Пауэлл поет первые несколько строк из песни, глядя в глаза своей возлюбленной, камера удаляется. Далее следует мельесовский переход – сценка превращается в макет, камера продолжает удаляться, мы выходим за рамки сценической реальности. Оказывается, что макет стоит на белоснежном рояле трех ангелоподобных граций или мойр, которые подхватывают песню. Средний план поющих девушек сменяется крупным планом клавиш рояля и бегающих по ним ручек, предположительно, одной из трех красавиц. Но камера совершает вальсирующее движение вокруг рояля и мы уже в огромном зале с десятками роялей и десятками пианисток. Рояли увлекают девушек в танец, камера поднимается выше, зал утрачивает границы, стираются измерения. Девушки

2 Топ шот от англ. top shot – кадр, снятый с максимально высокой точки. Басби Беркли порой давал распоряжение прорубать потолки студии, чтобы добиться эффектного топ шота. (прим. ред.)

продолжают танцевать, пока не остается одна из них, рояли соединяются, образуя для нее подмости. Далее через крупный план клавиш и комнату трех граций мы попадаем обратно на сцену.

Таким образом, между сценой и сценой исчезает линейная логика повествования. Визуальный ряд помещает нас в условия театральной реальности, но кинематографическими средствами эта реальность расширяется, сцена приобретает бесконечную глубину, рамки раздвигаются. Сначала позиция кинозрителя совпадает с позицией героев-зрителей, но большую часть номера невозможно понять, находимся ли мы внутри театра или вне его, невозможно представить, что «в реальности» увидели зрители того благотворительного спектакля, что сделало этот спектакль по сюжету лучшей работой бедствующего режиссера. Вероятно, двойная оптика присутствия-отсутствия в зале указывает на то, что кинозритель видит, как разыгрываются чувства героев, что также доступно театральному зрителю, но в более традиционной форме. Девушки и их рояли разыгрывают механику чувств возлюбленных, как если бы они были часами с откидной крышкой. Безграничная комната, следуя логике монтажа, помещается в рояле трех граций, так что, скорее, уместно сравнить чувства героя Пауэлла не с часами, а со струнами рояля, у роялей тоже есть откидные крышки. Девичьи ручки, ударяя по клавишам души возлюбленного, извлекает из нее песню-признание. Струнно-ударный механизм рояля приобретает метафорическое значение. Интересно, что рояль превосходит по размерам звездных героев. Человек у Беркли всегда меньше механизма. Чувство не помещается в человеке, оно захватывает его.

Геометрия тел

Басби Беркли удалось смешать эротизм женского тела с геометрией, присущей военному параду, доходящей до геометрических узоров калейдоскопа. Это удивительно, поскольку форма женского тела противоречит тому, чтобы быть обобщенной в прямые линии и острые углы. Конечно, одновременно с рядами, треугольниками, прямоугольниками и звездами используются построения змейкой, кругом и цветком, но все же доля строгой геометрии так велика, что заставляет задуматься над указанным выше противоречии. Возможно, дело в том, что фетишизации подвергаются женские ноги, а не грудь или ягодицы, но в любом случае, я вижу в этом геометризме в большей степени отстранение от эротического, чем приближение к нему. По всей видимости, дело тут также в стремлении к упорядочиванию, к линейной причинно-следственной логике. Если военный парад утверждает порядок в отношении мужской силы, то в случае хаотизации реальности необходимо упорядочивание женского, материального начала. Женщины выступают в

номерах Беркли не только буквально как золотой запас («Золотоискатели 1933»: «Мы при деньгах»), но и как метафора экономики (современного эквивалента материи). Я говорила о том, что в сознании американца в период депрессии должны были всколыхнуться представления дикаря.

Материальная жизнь вышла из-под контроля, что бы сделал дикарь? Вероятно, попытался бы песнями и танцами привлечь внимание богов. Ритмичные движения и бой барабанов с одной стороны, чечетка, ритмизация пространства, ритмические построения танцовщиц с другой – магические действия образца 30-х годов. В частности, во многих номерах используются лестницы. Лестницы не только выглядят эффектно, являются буквальным фрейдистским символом и ассоциируются с социальным восхождением, они прекрасно ритмизируют пространство за счет чередования света и тени на ступенях.

Признано, что жанр мюзикла, в частности, мюзиклы Беркли, носят эскапистский характер, но это эскапизм особого рода, магический эскапизм, он не порывает с реальностью, но стремится преобразовать ее своими средствами – вернуть высшую силу при помощи угла съемки, представить человеческие чувства как пронцаемый и регулируемый механизм, синхронизировать несколько десятков танцовщиц и выстроить их ровными рядами, чтобы заковать материю от ее хаотической природы.