

Лекція 5. ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ І НОВАЦІЇ ПЕРІОДУ «НІМОГО» КІНО 20-Х – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.

1. Ідейно-тематичні пошуки у 20-ті - 30-ті роки ХХ століття.
2. Технологічний розвиток кінематографу. Російський монтажний кінематограф 1920-х років
3. «Кіно імпресіонізм» і «кіно експресіонізм», як головні художні напрями у кінематографі 20-х – 30-х років ХХ століття.
4. Творчість Чарлі Чапліна. Жанр трагікомедії у творчості Чарлі Чапліна, його образ і акторська майстерність.

1. 20-ті роки, коли «німе» кіно сформувалося, як самостійне мистецтво називають другим етапом розвитку кінематографу. Вирішальний внесок в дослідження і освоєння власних можливостей, виразних і образотворчих засобів кіно належить радянській кінематографії. Велика Жовтнева соціалістична революція, звільнив кіно від підпорядкування комерційним розрахункам підприємців, створила умови для поглиблених творчих пошуків діячів радянського кіно. Прагнення відобразити і осмислити нову революційну дійсність визначило головний напрям розвитку радянського кіно. На практиці стала здійснюватися вказівка В.І. Леніна про те, що виробництво власних фільмів у Радянській країні повинно початися з хроніки. Від хронікальної зйомки подій радянське кіно переходило до образно-публіцистичного їх тлумаченню в поетичних документальних фільмах Д.Вертова і монтажних історико-революційних фільмах Е.І. Шуб. Вплив документалізму виразно позначилося і на історико-революційних кіно епопеях С.М. Ейзенштейна, В.І. Пудовкіна, О.П. Довженко, М.М. Шенгелая та інших. Уже в 20-ті роки ленінська національна політика партії забезпечила виникнення національного кіно українського, грузинського, азербайджанського, білоруського, вірменського і узбецького народів. Революційна тематика зайняла провідне місце в багатонаціональному кінематографі СРСР. Боротьба за новий побут, нову соціалістичну мораль проти пережитків минулого отримала втілення у фільмах режисерів Я.О. Протазанова, Ф.М. Ермлера, Є.В. Червякова, С.І. Юркевича, Г.М. Стабового, Г.М. Тасіна, М.Е. Чіаурелі, А.І. Век-Назарова, Ю.В. Тарича, О.М. Фреліха та інших. Головні досягнення радянського кінематографу цих років пов'язані з відображенням епічних подій революційної боротьби. Великий вплив на прогресивне кіномистецтво в усьому світі справили фільми «Броненосец-потёмкин» (1925) и «Октябрь» (1927) режисера С.М. Ейзенштейна, «Мать» (1926) і «Конец Санкт-Петербурга» (1927) В.І. Пудовкіна, «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930) О.П. Довженко, «Элисо» (1928) М.М.Шенгелая, в яких вперше засобами кінематографу створений образ народної маси, що бореться. Ідейно-тематичні пошуки радянських кіно новаторів призвели до збагачення і розвитку мови кінематографу, в особливості монтаж як засіб ідейного тлумачення подій, що відображаються. С.М. Ейзенштейн, В.І. Пудовкін, Л.В. Кулешов вже в ці роки створили основоположні праці по теорії кіно.

Протест проти комерційної антихудожньої кінопродукції визначив пошуки передових французьких кінематографістів 20-х років, що входили в

групу «Авангард» (Л. Деллюк, Ж. Епштейн, М. Л'єрб'є, Ж. Дюлак та інші). Цей напрям не мав політичної програми, його учасників об'єднували лише антибуржуазні настрої, що нерідко приводили лише до формального експериментаторства. Однак в групі «Авангард» починали творчу діяльність режисери реалістичного кіно – А. Ганс, Ж. Ренуар, Р. Клер, Ж. Фейдр та інші.

В германії, де післявоєнна криза буржуазного суспільства проявився найбільш гостро, наряду з комерційними розважальними фільмами, що виконували «утішливу» функцію, ставилися і експресіоністичні фільми, присвячені психопатологічним переживанням людей, що втратили контакт з оточуючою їх дійсністю (режисери Р. Віне, П. Лені, частково Ф. Ланг), і реалістичні фільми, демократичні за спрямованістю (режисери Ф.В. Мурнау, К. Грюне, Г.В. Паст, З. Дудов). Була зроблена спроба німецького кінематографу, організований «Союз народного кіно» (1928). Однак після приходу до влади фашистів (1933) німецьке прогресивне кіно прийшло у повний занепад, видні його діячі були змушені емігрувати.

Пануюче місце на екранах капіталістичних країн виявилось у кінопромисловості США. Голлівудські фільми, що демонструвалися на екранах майже усього світу. Гострі соціальні протиріччя у житті США отримали відображення в окремих фільмах провідних кінорежисерів – Чарлі Чапліна, комічним гротеском, що підкреслював трагедію життя «маленької людини»; Е. Штрогейма, що викривав владу грошей («Пожадливість», 1923); У. Відора, що поставив один з найкращих антивоєнних «німих» фільмів («Великий парад», 1925) та інші. В цих фільмах отримали вираження демократичні тенденції американської культури.

Кіно Швеції і Данії, що висунуло на початку 20-х років ряд талановитих режисерів та акторів, не витримало конкуренції Голівуду. Найкращі режисери і актори уїхали в інші країни – М. Стіллер і В. Шестрем в США, Грета Гарбо в Германію, потім в США, Т. Дрейєр у Францію, де поставив свій видатний фільм «Пристрасті Жанни д'Арк» (1927).

Англійський кінематографічний ринок вже у 20-х роках був майже повністю у владі Голівуду. Найбільш значне явище англійського кіно кінця 20-х років – виникнення національної школи документальних фільмів на чолі з Дж. Грирсоном, на творчість якого зробили сильний вплив теоретичні погляди С.М. Ейзенштейна.

2. Технологічний розвиток без сумніву впливав на появу нових виразних засобів, на формування кіномови. Це було істотним для виникнення таких національних шкіл, які виходили за межі тільки національної специфіки кінематографу. Серед таких шкіл, які виходили за межі тільки національної специфіки кінематографу. Серед таких шкіл можна виділити російський монтажний кінематограф 1920-х років, німецький імпресіонізм, французький «фотогенічний» напрям, а також післявоєнний італійський неореалізм і «нову хвилю» у Франції. Окремого розгляду у якості «школи» заслуговує американське голлівудське кіно.

Не дивлячись на те, що першовідкривачем монтажу вважається американський режисер Д.У. Гриффіт, воістину фундаментальними виявилися досягнення в цій області у Радянській Росії 1920-х років, де захоплення кінематографом співпало з бурним розвитком мистецтва (футуризм,

конструктивізм, супрематизм). На фільмах Гриф фіта «Народження нації» (1915) та «Нетерпимість» (1916) виховувалися тоді майбутні видатні майстри монтажного кіно. Перший повнометражний фільм Л. Кульшова «Пригоди містера Веста у країні більшовиків» (1923) свідомо зроблений по-американськи.

В історії кіно зміни значення зображення у залежності від кадру, з яким воно змонтовано, отримало назву «Ефект Кульшова», оскільки ним були проведені перші експерименти у цьому напрямку. За думкою Кульшова, значення того чи іншого епізоду фільму цілком залежить від інтерпретації аудиторією послідовності, в якій з'єднані між собою окремі кадри. Він довів це у ході експерименту, коли один і той же кадр обличчя актора виражав голод, якщо він з'являвся на екрані услід за кадром з тарілкою супу, горе при паралельному монтажі з зображенням тіла у труні і розчулення, будучи змонтованим з кадром, де дитина грає з плюшевим ведмедиком. Ця залежність зробила істотний вплив на подальший розвиток теорії і практики монтажу.

Школу Кулешова у різний час пройшли і Всеволод Пудовкін і Сергій Ейзенштейн, які запропонували свої концепції монтажного кіно. Декілька осібно стоїть теоретична і кінематографічна практика Дзиги Вертова, але і його радикалізм базується в основному на монтажних можливостях кінематографу. Наприклад, Всеволод Пудовкін широко використовував метод образів, що поєднуються у широко розрекламованому фільмі «Мать» (1926) року. У свою чергу Олександр Довженко розвив оригінальний стиль, що ґрунтується на поетичному протиставленні прекрасних українських пейзажів сурової реальності того часу, як, наприклад, у картині «Земля».

Серед основних монтажних стрічок того часу слід зазначити фільми Ейзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925) і «Октябрь» (1927), Пудовкіна «Мать» (1926) і «Потомок Чингисхана» (1928), а також «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Ці фільми були визнані кінематографічною класикою.

Втім, не всі кінорежисери поділяли думку, що подібний метод монтажу є оптимальним. Сергій Ейзенштейн довів, що емоційний вплив фільму буде набагато сильнішим, якщо монтувати в такому стрімкому темпі, що зорові образи будуть заледве врізатися один в одного. Свої погляди він втілював у картинах «Стачка» (1924) і «Броненосец Потёмкин» (1925). В цих стрічках режисер відмовився не тільки від традиційного сюжету, але й від обов'язкових раніше головних персонажів.

Броненосец Потёмкин. Дія цієї вражаючої картини розгортається у 1905 році, під час повстання на борту російського броненосця «Потёмкин» і подальших подій у найближчому одеському порту.

Ідея Ейзенштейна відносно інтелектуального монтажу з зображеннями, що зіштовхуються отримали в цьому ретельно смонтованому фільмі своє найбільш повне вираження. Він складався з 1346 окремих знімальних кадрів (у порівнянні з 600 у середній голлівудській картині того часу) і поєднував у собі мало не документальний реалізм з епізодами найвищого емоційного напруження і з відвертою політичною пропагандою.

Найбільш хвилюючою сценою фільму став епізод розстрілу, озброєними солдатами мирного натовпу, включаючи жінок і дітей, на сходах портових східців в Одесі. Ейзенштейн знімав з самих різних точок і дистанцій. Потім він

ритмічно монтував окремі кадри, щоб залучити глядача у саму гущавину подій. Задум був у тому, щоб глядачі відчули себе скоріше жертвами трагедії, ніж її свідками. Цим він мав надію викликати в них співчуття до боротьби робітничого класу Росії проти його пригноблювачів.

Головною дієвою особою зробив революційні маси. Враження від його картини було настільки приголомшливим, що вони були заборонені в багатьох країнах, що опасалися росту комуністичних настроїв.

У 1927 році Ейзенштейн зняв картину «Октябрь», що була присвячена революції 1917 року. Образний ряд фільму покликаний був виразити дуже складні ідеї автора, однак його задум залишився не зрозумілим багатьом глядачам. Скоро радянська влада влаштувала гоніння на будь-які індивідуальні підходи до кіномистецтва. Почалася епоха соціалістичного реалізму, згідно з яким головним завданням будь-якого художника стало виховання мас і прославлення комуністичної порти. Можливості для творчості були обмежені, і «золотий вік» радянського кінематографу підійшов до кінця.

З приходом звуку і кольору в кіно виявилось, що ефективність монтажних рішень достатньо обмежена. Але навіть відносні невдачі зі звуковим монтажем (наприклад у фільмі Пудовкіна «Дезертир», 1934) виявилися дуже продуктивними своїм експериментальним характером. В 1930-і роки закінчується епоха «радянського монтажу», хоча вплив цієї кінематографічної школи актуальний і по цей день.

3. Те, чим для радянського кіно був монтаж, для кінематографу Германії тих років стало світло. Німецький експресіонізм, з найбільшою силою, що проявилася у фільмах «Кабінет доктора Калігарі» (режисера Р.Віне, 1920), «Носферату, симфонія жаху» (режисера Ф. Мурнау, 1922).

Ніхто точно не знає, коли народився експресіонізм. Його риси можна побачити на неолітичних пам'ятниках, в грецьких архаїках і середньовіччі, мистецтві ХІХ століття. Але, без сумніву, експресіонізм як окремо взятий художній напрям – явище історичне. Його поява обумовлена цілим рядом економічних, політичних і культурних факторів життя Німеччини початку ХХ століття. Луна експресіонізму докотилося до Чехії, Бельгії, Австрії, Франції, Мексики. Пізніше виникає «абстрактний експресіонізм» у США, однак головною територією, де розігрується експресіоністична драма, є саме Німеччина з її центрами Дрезден, Мюнхен, Берлін, частково Кьольн і Ганновер. Експресіонізм складається у нелегкій обстановці. Ситуація в Німеччині першої чверті ХХ століття, не дивлячись на суттєві історичні відмінності всередині цього відрізка, цілком можна назвати психологічною і ментальною депресією. В медичному розумінні даний термін означає особливий стан, що супроводжується відчуттям пригніченості, туги, тривоги і страху. Той, хто страждає на цю хворобу знаходить деколи болісне задоволення в переживанні власних страхів і тривог.

На початку ХХ століття синдром німецької депресії розповсюдився в масштабах цілої країни. Німеччина програвала війну, впав авторитет кайзера, епоха німецької могутності підходила до кінця. У 1918 році Німеччина стала республікою. «Половинчастий» листопадний переворот остаточно розколов суспільство. Колишні психологічні стереотипи були зруйновані, а нові виникати не квапилися.

Безробіття, розорення, убогість, відчуття нестабільності і невпевненості в завтрашньому дні – все це створювало міцну основу для соціальної незадоволеності. «Республіка дала слову фантастично самогубну свободу. У сфері мистецтва не було ніяких обмежень. Ніхто не був зв'язаний якими б то не було моральними розпорядженнями або естетичними нормами, кожен робив вибір, керуючись своїми смаками», так охарактеризував обстановку тих літ в Німеччині В. Клемперер. Поступово насичуючись надмірною свободою, народна маса інстинктивно шукала «господаря», здатного навести лад.

В живописі експресіоністи прагнули зіштовхувати яскраві фарби, писати людські фігури отруйно червоним або синім кольорами. Плани і пропорції фігур довільно мінялися заради підвищення експресії. Художники помітно гіперболізували колір, лінії і фактури. Їх колір то пронизливо яскравий, то, навпаки, каламутніє на очах. Композитори-експресіоністи, що вважали класичну гаму із семи нот вельми обмеженою, створили так звану додекафонію, нову гармонію, що складається з усіх дванадцяти нот октави. Навіть в мистецтві гравюри на дереві, експресіоністи демонстрували приклад логоедизації. Уникаючи дрібних штрихів, вони немов вирубували плями, то з рваними краями, то із зигзагоподібними, чим також створювали враження абсурдності і дисгармонії.

Експресіонізм у кінематографі почав розвиватися дещо пізніше, ніж у інших видах мистецтва. Його праобраз бачуть в окремих фільмах середини 1910-х років, а розквіт і згасання прийшовся на період з 1920 року до початку Третього рейху. Відомі два підходи до визначення особливостей експресіонізму і його вираження в кінематографі. Письменник початку століття Казимир Едшмідт зводив їх до трьох положень:

- 1) експресіоніст створює свій внутрішній світ, протиставляючи його зовнішній об'єктивній дійсності;
- 2) експресіоніст звільняється від суспільних зв'язків, отримуючи натомість повну свободу;
- 3) експресіоніст повинен відмовитися від психологічного аналізу. Творчість – вільний прояв почуттів.

Під своїм кутом зору дивиться на цю проблему А.В. Луначарський, виділяючи чотири ознаки експресіонізму:

- 1) художній суб'єктивізм;
- 2) грубість експресіонізму, його відмова від витонченості;
- 3) містичність;
- 4) антибуржуазність хворобливого або шалено-романтичного типу.

Кожна з вище перерахованих груп ознак, безумовно має право на існування. Дані кваліфікації більш являються відображенням поглядів і пристрастей самих «класифікаторів», ніж об'єктивною систематизацією матеріалу. Про кіно неможливо розповісти схематично, необхідний аналіз окремих фільмів.

Перший фільм, який ознаменував собою перехід німецького кіно у русло експресіонізму, був «паризький студент» режисера Стеллана Ріє, знятий у 1913 році. Сюжетна канва наступна: бідний студент Болдін підписує контракт з дияволом, що персоніфікується в образі Скапіnellі. Останній обіцяє Болдіну одруження із заможною аристократкою в обмін на його відображення у

дзеркалі. Студент підписує контракт, його відображення виходить із дзеркала і, наділене плоттю і кров'ю, починає самостійне життя. Усякий раз цей двійник настирливо втручається в життя студента. У відчаї студент стріляє в дзеркало, вирішуючи покінчити з двійником, але, вбитий пулею падає сам. У фінальній сцені Скапінеллі розриває договір над тілом Болдуїна, і обривки паперу падають на мертвого студента.

«Паризький студент» вперше виніс на екран тему, яка згодом стала маною німецького кіно, - тему глибокого, змішаного зі страхом самопізнання. Фільм пробудив інтерес до внутрішнього світу людини. Відторгнувши Болдіна від свого дзеркального двійника і зіштовхнувши їх один з одним, фільм Ріє символічно зберіг розколоту особистість. Студент розуміє, що він знаходиться під владою грізного супротивника, яким є його друге «Я».

Фільм «Паризький студент» традиційно вважається відправною точкою у розвитку кіно експресіонізму з властивою йому містичністю, метафоричністю і нарочитою вигаданістю. Дія вперше на німецькому екрані винесено в область фантастики, де правдоподібність обов'язкова. Це бачення світу отримало подальше вираження в роботах кіно експресіоністів.

Бажаючи поставити нове мистецтво на службу новому порядку, уряд створює у 1918 році, концерн УФА. Але УФА не було призначено стати знаряддям політичної пропаганди держави, майже одразу концерн стає комерційним підприємством. Відомий у той час продюсер, директор концерну Еріх Помер, по словам сучасників, мав дивовижний «нюх» на кіно новачки і смаки глядачів. Саме він здійснив у 1920 році на УФА постановку сценарію Ганса Яновіца і Карла Мейєра «Кабінет доктора Калі гарі», яка згодом стане образом експресіонізму у кінематографі.

Кабінет доктора Калігарі. В цій картині дивно викривлена обстановка є вираженням світосприйняття головного героя – божевільного. Для німецького експресіоністичного кіно 1920-х і 1930-х років характерно використання незвичного кута зйомки і рухливої камери, що підкреслює важливість суб'єктивної точки зору. В кіно все, що зроблено шляхом штучних маніпуляцій – кут зйомки, прискорений або уповільнений рух, повільні напливи, швидка зміна кадрів, занадто крупний план, спеціальні кольорові ефекти, стосуються експресіоністичних прийомів.

У фільмі «Кабінет доктора Калі гарі» розповідається про директора психлікарні, який за допомогою гіпнозу змушує одного зі своїх клієнтів здійснювати вбивства. Однак сам оповідач також є пацієнтом даного закладу, що змушує засумніватися в правдивості його історії.

Для відображення розладженої психіки оповідачі Роберт Віне найняв художників-експресіоністів, які створили декорації зі зсунутими пропорціями і неприродними кутами. Вони також нанесли на задник химерний узор світлотіні і додали акторам зловісну зовнішність густого шару гриму.

Фільм був оголошений художнім тріумфом, один з критиків порівняв його з живописом у русі. Хоча ніхто не намагався напругу відтворити його експериментальний стиль, вплив цієї картини чітко видно в багатьох німецьких фільмах жахів початку 1920-х років.

Другим значним твором цієї серії є постановка Ф.В. Мурнау «Носферату – симфонія жаху». Цей фільм здобув собі особливу славу тим, що будучи

екранізацією роману Брема Стокера «Дракула», вперше відобразив на екрані вампіра. Можна сказати, що постановка Мурнау ознаменувала собою становлення у кінематографі нового жанру – жанру жахів – який згодом займе впевнені позиції у комерційній кінематографії всього світу.

Фрідріх Вільгельм Мурнау і його оператор Фріц Арно при створенні твору використали унікальні для кінематографу того часу трюки, які майже одразу стали основою експресіоністичного методу кінопостановки. Для того щоб ліс у Карпатах, що оточує замок Носферату, здавався примарним – у вигляді білих дерев на фоні чорного неба, - вони використовували шматки негативу. Карета, в якій їде клерк, була знята способом покадрової зйомки, від чого рух здавався судорожним.

Найбільше враження залишає корабель з вампіром на борту, який ковзав по хвилях, що флюоресціювали. Усі ці прийоми були направлені на те, щоб представити реальний світ у викривленому примарному вигляді, створюючи тим самим атмосферу страху.

Але найбільш різнооким режисером цього жанру був Фріц Ланг, що вмів надати зловісний характер будь-якій детективній, містичній або науково-фантастичній картині. По мірі виходу країни з депресії популярність цієї тенденції стала падати. Багато з тих, хто спеціалізувався на цьому жанрі режисери уїхали в Америку, де зробили великий вплив на голлівудські фільми жахів.

«Доктор Мабузе – гравець» (режисер Ф.Ланг, 1922), тяжів до зображення містичних та фантастичних сюжетів. Щоб створити відчуття сновидінь, галюцинаторної реальності, були необхідні спеціальні візуальні ефекти, які і були у великій кількості запропоновані фільмами цього напрямку. Знову після Мельєса важливим кінематографічним елементом стають умовні театральні декорації. Вони зазвичай виконані під безперечним впливом театральної естетики німецького театального режисера М. Рейнхардта і створюють неповторну загадкову атмосферу багатьох фільмів. Однак самі ці декорації не були б настільки ефектними, якщо б не специфічне драматичне освітлення, також характерне для театру Рейнхардта. Воно не випадково сприйнято німецьким кінематографом того часу, багато представників якого були безпосередніми учнями талановитого режисера.

В німецькому експресіонізмі вперше кіно здобуде кольоровість: до винайдення колірної плівки з`являються фільми, розмальовані вручну. Світлопис став настільки невід`ємною частиною кіно і Німеччині, що багато стрічок, формально тих, що належать експресіонізму, тим не менш, несли на собі явний відбиток цього напрямку. Такі й грандіозні фільми Ф. Ланга («Нібелунги», 1924, «Метрополіс», 1926), і мелодрами соціального напрямку «камершпиле» («Осколки» Л. Піка, 1921, «Остання людина» Ф. Мурнау, 1925) і багато інших картинів. Традиції експресіонізму зберігалися аж до приходу до влади нацистів. Останнім фільмом цього напрямку можна вважати «М» (1931) і «Заповіт доктора Мабузе» (1933) Ф. Ланга. Образотворча специфіка фільмів і теоретичне осмислення кінематографу у донацистській Німеччині мали дуже важливі формальні наслідки. По-перше, увагу кінематографістів було сконцентровано на інших, ніж монтажно-виразних засобах, а по-друге, особливий інтерес був проявлений до акторської гри і її специфіки в кіно.

Виразна гра акторів Е. Янінгса, К. Фейда, В. Крауса, П. Лорре – необхідна частина образів експресіонізму в кіно.

У другій половині 1920-х років експресіонізм все більше змішується з традиціями реалізму, який згодом поглинув його. Експресіонізм як течія – явище тимчасове, дітище соціальних і культурних протиріч, які характерні для міжвоєнної Німеччини. Стабілізація, що почалась у країні зробила неактуальним сприйняття реальності і тематику, що характерна для цієї течії. На початок 1930-х років експресіонізм практично вмирає разом з історичними умовами, що його породили. В історії Німеччини починається нова епоха, де даний напрямок у мистецтві навряд чи могло знайти собі місце. «Осінь» експресіонізму була трагічною. Фашистська диктатура громила залишки цього руху, оголосив його занепадницьким і декадентським. Тим майстрам, що залишились забороняли працювати, усунули від викладання. Деякі твори фігурували на виставці «Дегенеративне мистецтво» в 1937 році, злісним кепкуванням над авангардом.

Але зникнувши як окремо взятий напрям, кіно експресіонізм не зник повністю. Його риси вдається виразно прослідкувати в творчості багатьох знаменитих режисерів і творчих груп. ФЕКСи в Росії, рух поетичного реалізму у Франції, «чорне кіно» у США – всі вони багато запозичували від німецьких кінематографістів 1920-х років. Риси експресіонізму видні у творчості Якова Протазанові, Інгмара Бергмана, Оріона Уеллса, Федеріко Феліні, Андрія Тарновського та інших.

Досягнення і винаходи німецьких імпресіоністів стали надбанням загальносвітової культури у цілому. Вони продовжують жити і розвиватися, пристосовуватися до нових умов. Подібно кометі, кіно експресіонізм залишив після себе слід набагато більше значимий для світової культури, ніж безпосередній його розвиток у Німеччині перших трьох десятиліть ХХ століття. Із локального історичного явища експресіонізм перетворився на «надісторичне» і «надкультурне».

У французькому кіно так званий «фотогенічний» напрям має своїм витоком діяльність режисерів і теоретиків Л. Деллюка, Ж. Епштейна, М. Л'Ерб'є, чий пошук специфічних виразних ефектів кіно (що проявився у імпресіоністичній манері власних їх фільмів), зробив сильний вплив на подальший розвиток французького кінематографу. Його випробували і кіно авангард (експериментальні стрічки Ф. Леже, М. Дюшана і Манн Рея), дадаїзм і сюрреалізм («Антракт» Р. Клера, 1924, «Раковина и священник» Ж. Дюлака, 1928, «Андалузский пёс», 1928 і «Золотой век», 1930 Л. Бунюеля и С.Далі), а також «поетичний реалізм» 1930-х років (Ж. Віго, Ж. Бенуар, М. Карне). Теорія «фотогенії» Деллюка висувала певні формальні вимоги до зображення об'єкту в кіно, які можна вважати розвитком «лінії Люм'єра». Зйомки на пленері, мистецтво ракурса, ритм, рапід, композиція кадру – це приносять із собою «імпресіонізм» Деллюка, фільми Ж. Епштейна, А. Ганса, ранні фаліми Р. Клера і Ж. Бенуара. Все це доводиться до формальної жорсткості і чистоти в авангардизмі, а в «поетичному реалізмі» зберігається на рівні образотворчої стилістики.

До кінця першої світової війни французька кінопромисловість лежала в руїнах, повністю втративши своє минуле лідерство. Однак у Франції знайшлися

критики і режисери, що твердо намірилися відновити репутацію національного кінематографу. В першу чергу серед них треба виділити Луї Деллюка. За його думкою, французька школа кінорежисури безнадійно застаріла. Він призивав таких режисерів, як Жермен Дю-лак, Жан Епштейн і Марсель Л'Ербье, навчатися мистецтву монтажу у Гриффіта, Інса і Чапліна, а оригінальній техніці кінозйомки – у скандинавських майстрів і німецьких експресіоністів.

Імпресіонізм і сюрреалізм у кінематографі.

Але дехто визнав занадто традиційними навіть погляди самого Деллюка. Це були художники, що належали до групи «Дада», які відкидали усі загальновизнані канони мистецтва. Їх фільми далеко не завжди мали сюжет. Іноді вони просто складалися із не зв'язаних між собою виразних кадрів. В інших випадках вони являли собою череду абстрактних фігур, намальованих або витравлених безпосередньо на кіноплівці. Прикладами подібного кіно можуть служити картини Мена Рея «Возвращение к разуму» (1923), і Фергана Леже «Механический балет» (1924), які дали поштовх так званому другому авангарду.

Немалий вплив на кіно авангарду робив і сюрреалізм. Сюрреалісти прагнули висадити в повітря буденну дійсність за допомогою дивних образів, що будоражать свідомість. Наприклад Луїс Бюнюель разом з художником-сюрреалістом Сальвадором Далі поставив фільм «Андалузський п'єс» (1928). Там була сцена, в якій очне яблуко розрізалось бритвою. Бюнюель задався метою висміяти суспільство і шокувати глядача.

Рене Клер, навпаки, використовував елементи сюрреалізму для розважання публіки у картинах типу «Соломенной шляпки». Блискуча комедія Рене Клера «Соломенная шляпка» (1927) оповідає про пригоди невдалого жениха, який не може повернутися на власне одруження, поки не дістане капелюшка замість тієї, що з'їв його кінь.

Абель Ганс також відчув сильний вплив авангардизму. Однак своє прізвисько «Французський гриффіт» він заслужив завдяки залізничній епопеї «Колесо» (1922) і картині «Наполеон» (1927), в якій прослідковувалася ранішня кар'єра Наполеона Бонапарта. Ганс хотів, щоб глядач отримав вичерпне уявлення про хід боротьби, для чого камера прикріплювалася до сідла коня, що скаче галопом, до маятника і навіть до футбольного м'яча, що імітує політ гарматного ядра. Він також винайшов систему так званого «Полі бачення», що використовувала одразу три камери для панорамного охоплення гірських переходів і полів битв. Для демонстрації таких сцен на величезному екрані потрібно було три кінопроектора. Не дивлячись на те що продюсери сильно скоротили фільм, «Наполеон» до цього дня залишається одним з найбільших шедеврів ери німого кіно.

Гансу вдавалося поєднувати оповідну манеру Д.У. Гриффіта з образністю експресіоністів і імпресіоністів. Він також використав особливу форму монтажу, розроблену до того часу у Радянському союзі.

Засновник і натхненник французької синематеки, що зіграла настільки велику роль у формуванні молодих кадрів не тільки своєї країни, Анрі Ланглуа

назвав одного разу «імпресіонізмом» - терміном, запозиченим у живопису, - період середини і кінця 20-х років французького кіно.

Термін привився, його як би узаконив історик Жорж Садль, який згодом охрестив період 30-х років «поетичним реалізмом». Авжеж, ці назви у певній мірі умовні і виникли як би випадково; таке походження «імпресіонізму», «кубізму», «фонізму» у живописі, «неореалізму» і «нової хвилі» в кіно, однак вони закономірні у якості робочих гіпотез (і, зокрема, термін «імпресіонізм» краще, ніж «авангард 1-й» і «авангард другий», характеризує основні тенденції цього періоду).

4. В американському німому кінематографі визначна роль, відведена творчості Чарльза Спенсера Чапліна. Народився Чарльз Спернсер Чаплін 16 квітня 1889 року в Лондоні. Його мати, Ханна Хілл, - актриса мюзик-холу з невдалою кар'єрою. Батько Чарлі Чаплін спочатку грав мімічні сценки, потім став, як тоді казали, «драматичним і жанровим співаком». Особисті і життєві нелади невлаштованого акторського побуту не обійшли цю родину. Гастролю, життя порізно, інтрижки на стороні... Чарлі і його звідний брат Сідне росли з матір'ю.

Чаплін-старший жив у бідності і не міг допомагати їм. Щоб звести кінці з кінцями, Ханна наймалася сиділкою, обшивала членів церковної спільноти. Але їх положення залишалося відчайдушним. «Ми жили – згадував Сідней, - у злидняцькій кімнатці і більшою частиною упроголодь. Ні в мене, ні в Чарлі не було черевиків. Пам'ятаю, як мати знімала з ніг туфлі і віддавала їх тому з нас, чия черга була йти за дармовою юшкою для бідняків, єдиною нашою їжею за цілий день...».

Злиденність підірвала здоров'я Ханни. Її поклали в клініку для душевнохворих, потім помістили у робочий будинок. Сідней і Чарлі бродяжили. Через декілька місяців їх відправили в Хенуельський притулок для безпритульних дітей. 12 листопада 1898 року Ханну випустили з лікарні. Разом з синами вона оселилася на Метлі-стріт.

У дев'ять років Чарлі опинився у дитячому ансамблі кокданса «Вісім ланкаширських хлопців». Два роки він роз'їжджав з ансамблем по англійській провінції. Після того як Чаплін покинув ансамбль, виступи з пісеньками, танцями, пародіями чергувалися з прозаїчними заняттями продавця газет, розсильного, слуги у приватному будинку, друкаря в друкарні, підмайстра, навіть вчителя танців, пильщика дров і складува.

Чарлі було вісімнадцять років, коли він опинився у групі Карно. Під час американських гастролей трупи у кінці 1912 року його примітив представник фірми «Кістоун». Через рік, обговоривши всі умови, Чаплін підписав контракт і переїхав у Лос-Анджелес.

Кіно комедії за участю Чапліна мали успіх. Однак з часом він вирішив ставити фільми сам. Його перша стрічка «Захоплений дощем» виявилася однією з кращих у «Кістоуні». За рік роботи у «Кістоуні» він знявся вцілому у тридцяти п'яти картинах. Майже дві треті з них були зроблені ним самим, по власним сценаріям або у співавторстві.

У 1915 році він випустив дванадцять фільмів для чиказької фірми «Ессеней!». Найбільшим успіхом користувалися «Чемпион», «Бродяга», «Женщина», «Вечер в мюзик-холле». У цих простих комедіях з'являвся бродяга

Чарлі. Він був і банкіром, і малярем, і жебраком, і поліцейським, і механіком, і батраком, навіть Тарзаном, навіть... красунею Кармен! «В основі усіх моїх фільмів лежить такий хід: я потрапляю у яку-небудь неприємність, колотнечу, але не дивлячись ні на що, з безнадійною серйозністю роблю вигляд, ніби зі мною зовсім нічого не сталося», - писав Чарлі Чаплін.

На початку 1916 року він перейшов у фірму «М'ючуел» з контрактом на 670 тисяч доларів у перший рік. Перший фільм «Контролёр универмага», знятий Чапліном для «М'ючуел», мав великий успіх. Кожен місяць він випускав по одній комедії у двох частинах: «Пожарный», «Скиталец», «В час ночи», «Граф», «Лавка ростовщика», «За экраном»... Фільми «Бродяга» і «Банк» були першими комедіями Чапліна, в яких пролунали драматичні і трагічні нотки, настільки важливі у його зрілій творчості.

Під час Першої світової війни Чаплін рекламував «Заєм свободи», закликаючи пожертвувати гроші на потреби армії. Мабуть, саме тоді у нього дозрів задум фільму «На плечо!». Ця трьохгодинна комедія про безглузду жорстокість війни – один з найбільших успіхів Чапліна.

23 вересня 1918 року Чарлі одружився із п'ятнадцятилітньою актрисою Мілдред Харріс. Одружився він скороспішно, так як його юна подруга стверджувала, що чекає дитину. Потім з'ясувалося, що тривога була помилковою.

7 липня 1919 року Мілдред народила сина Нормана, але він прожив усього три дні. Чаплін занурюється в роботу. Вже через десять днів після трагедії він робив проби, відшукуючи героя – маленьку дитину – для нового фільму «Малыш» (1920). На цей фільм Чарлі витратив більше року, вклав 300 тисяч доларів. Деякі епізоди перезнімалися більше ста разів! Чаплін говорив: «Я хочу зробити серйозну картину, в якій за комічними та бурлескними епізодами буде ховатися іронія, жалість, сатира».

Чаплін і Мілдред Харріс розлучилися без взаємних докорів. Однак журналісти роздули скандал, і Мілдред звинуватила чоловіка у жорстокості. Під час шлюбнорозлучного процесу адвокати пригрозили конфіскувати фільм «Малыш». Чаплін утік у Соль-Лейк-Сіті, прихвативши із собою негатив картини.

Найбільш повні відомості про методи роботи Чапліна того часу містяться у спогадах його секретаря Ельзи Годд. Одразу по приходу до студії Чаплін збирав виконавців і своїх асистентів. Він детально розповідав про чергову сцену фільму, поясняв кожному артисту його роль. Не задовольняючись цим, Чаплін сам по черзі виконував усі ролі, і чоловічі, і жіночі, перед учасниками трупи. Після того він приступав до репетиції, уважно спостерігаючи за грою кожного актора, добиваючись щирості і переконливості гри. Нарешті, ретельно перевіривши костюми і грим він приступав до зйомки. В цей момент з ним відбувалася повна зміна: вся колишня заклопотаність, діловитість зникали, і усім він здавався безтурботним весельчаком, який як би жартуючи і імпровізуючи створював цікаві, смішні трюки. Поступово Чарлі заражав своїм настроєм усіх інших акторів. Готовий фільм Чаплін показував у якомусь кінотеатрі Лос-Анджелесу. Він уважно слідкував, як реагували глядачі, і робив для себе відповідні висновки.

У 1925 році Чаплін знімає один з найкращих фільмів усіх часів і народів - "Золоту лихорадку" (1925). Знімає з рідкісною винахідливістю, яка змушує романтичні і навіть трагічні ситуації несподівано переходити у комічні. Чарлі і сам вважав цю картину шедевром.

Дія «Золотої лихорадки» відноситься до 1898 року. По крижаних пустелях Аляски рухається ланцюжок золотошукачів. Один з них Чарлі – маленький, добрий, влюблива людина, що намагається жити серед грубих, жорстоких, одержимих жаданням наживи людей. Він закохується у дівчину з салуну. Щоб розважити її, показує танок булочок – шедевр мімічного мистецтва: з дві булочки з увіткненими в них вилами змальовують ноги танцюриста очі, брови, губи Чапліна додають танцю ліричний смуток, надзвичайну виразність.

У цій комедії Чаплін продовжив почату у драмі «Парижанка» (1923) поглиблену розробку характерів. Картину відрізняють органічна цілісність, лаконічна і виразна кінематографічна мова. Одна деталь — і перед глядачами ціла подія, яскрава межа психологічного портрета. Під час зйомок "Золотої лихоманки" Чарлі Чаплін був змушений одружитися на п'ятнадцятилітній Літі Грей, яка чекала від нього дитину, інакше йому загрожувала в'язниця. З Літою він прожив два роки, у них народилися сини Сідней і Чарлі. Але створити справжню родину так і не вдалося...

15 січня 1926 року Чаплін приступає до зйомок «Цирку» і працює над фільмом до кінця року. Але його накриває новий скандал: на початку грудня Літа Грей разом із синами переїжджає до матері. 10 грудня 1927 року її адвокати подали позов про розлучення. Чарлі переховується у свого адвоката. Суспільство стурбовано чутками про безумство і навіть самогубство Чапліна. Літа звинувачувала чоловіка у жорстокості і аморальності. Її заява у суд складалася з 42 сторінок. У результаті вона отримала мільйон доларів відступних і солідну довічну ренту, а Чаплін потрапив у клініку для нервовохворих.

Із клініки він виходить абсолютно сивим. Задуманий як весела комедія «Цирк» набуває похмурих інтонацій: волоцюга, який випадково потрапив у цирк зазнає превеликі невдачі на арені, і в коханні. В одній зі сцен мавпи сильно покусали Чапліна, і йому довелося лікуватися протягом шести тижнів.

У березні 1928 року Чаплін приступив до роботи над своєю першою звуковою картиною «Огни большого города» (1931), у якій розвивав дві сюжетні лінії: кохання маленького бродяжки Чарлі до сліпої продавщиці квітів і його дружби з алкоголіком-мільйонером. Фільм буквально пронизаний, напоєний чарівними мелодіями. Неймовірний по силі має вигляд сцена, коли квіткарка, яка прозріла впізнає свого благодійника в жалюгідному обірванцеві. Обличчя Чарлі під її запитливим поглядом, а потім розуміючим поглядом – один з найвиразніших крупних планів в історії світового кіно. Збентежена і боязка усмішка, і біль, і кохання, і надія в очах!

Чарлі Чаплін так і не став американським громадянином, що злило багатьох голлівудських консерваторів. В Америці зробили спробу бойкотувати «Огни большого города». Чаплін повіз фільм в Європу, де його чекав захоплений прийом. Геніальний кінематографіст зустрічався з Черчиллем, Уеллсом, Шоу, принцем Уельським... Особливо запам'ятався Чапліну візит до

Енштейна. Великий вчений завершив жваву бесіду про світову економіку словами: Ви не комік, Чарлі, ви – економіст!».

Дізнавшись з телеграми, що в Америці «Огни большого города» вийшли на екран, Чаплін відправився у подорож по Близькому і Дальньому Сходу. Він відвідав Африку, Індію, Індонезію і, нарешті, Японію, де, з чуток, йому погрожували члени фашистської воєнної організації «Чорний дракон».

Навесні 1932 року Чаплін повернувся в Голлівуд і приступив до створення фільму «Новые времена» (1936).

У липні він познайомився з актрисою Поллет Годар. Вони здійснювали дальні автомобільні прогулянки, ходили на яхті на Каталіну. Зрозуміло, що в "Новых временах" Полетт отримала головну роль! Фільм починається з символічного зіставлення стада баранів з натовпом робітників, вигнаних фабрикою. Бродяжка Чарлі потрапляє на конвеєр американського заводу. Ледве вирвавшись з лещат машини, він знаходить у собі сили протегувати юній і такій же беззахисній дівчині.

Після успіху "Новых времен" "Парамаунт" запросив Полетт на декілька фільмів. А Чаплін вирішив знімати сатиричний фільм «Великий диктатор» (1940), що висміює Гітлера. У розпалі роботи режисера почали попереджувати, що його чекають неприємності.

В «Великом диктаторе» Чаплін зіграв дві ролі – скромного єврея-перукаря Чарлі і фашистського диктатора Хінкеля, в якому без зусиль упізнавався Гітлер. Ще під час роботи над фільмом Чарльз проронив слова, які облетіли увесь світ: «Диктатори смішні. Я хочу щоб люди над ними сміялися. Відомо, що фільм був посланий Гітлеру, і Гітлер сам подивився цей фільм. Почувши про це, Чаплін сказав: «Я б віддав усе, щоб взнати, що він думає про цей фільм».

В роки війни Чаплін як міг боровся проти фашизму: писав статті, виголошував промови перед солдатами. Одного разу його послали виступати на мітингу Комітету допомоги Росії у війні. Промова у Сан-Франциско Чаплін почав з вітання «Товариші!» і гаряче призвав допомогти росіянам.

Як і раніше, багато душевних сил віднімали у нього заплутані особисті справи. У 1942 році Полетт Годар розлучилася з ним у Мексиці, вказавши у якості причини несумісність характерів, а також факт тривалого окремого проживання.

У цей час Чаплін шукав актрису на головну роль у фільмі «Призрак и действительность». Йому запропонували спробувати 17-річну Уну О'Ніл, дочку відомого драматурга. Вона була не лише вродливою, а й розумною. І раптом вибухнув новий скандал. Молода актриса Джоан Баррі звернулася до суду, вимагаючи признати Чапліна батьком її дитини. Порівняльний аналіз крові спростував її слова, однак суд зобов'язав Чапліна виплачувати Джоан Баррі матеріальну допомогу.

Голівуд ніколи не любив геніального кінематографіста. Все частіше лунали голоси за депортацію Чапліна із-за його лівої орієнтації і захоплення німфетками. У самий розпал скандалу, 15 червня 1943 року, 54-річний Чаплін і юна Уна О'Ніл вступили у шлюб. Ні солідний вік жениха, ні його маленький зріст не бентежили Уну. Шлюб з цією дивовижною жінкою подарував Чарльзу стійкість перед бурями і кризами 1940-х років. Їх родина швидко зростала.

Першою з'явилася на світ Джеральдіна (1944), за нею – Майкл (1946), Жозефіна Ханна (1949), Вікторія (1951)...

У травні 1947 року журналісти знову почали чіплятися до Чапліна з питанням, чому він не бажає прийняти американське громадянство. Чарльз відповідав: «Я інтернаціоналіст, а не націоналіст, тому громадянства не домагаюсь». Ен-Бі-Сі організувала підслуховування його телефонних розмов.

У 1952 році Чаплін ставить «Огни рампы». Більше трьох років працював Чаплін над сценарієм цієї картини. Сюжет її простий: старий клоун рятує і повертає до творчості хвору балерину. У первинному вигляді сценарій нараховував сімсот п'ятдесят сторінок, охоплюючи матеріал, що виходив далеко за рамки сюжету, зокрема біографії основних дійових осіб, починаючи з їх дитинства. Чаплін виконував роль старого артиста Кальверо.

Чарльз Чаплін передрікав, що «Огни рампы» стануть його найвеличнішою і останньою картиною. Фільму він надав автобіографічні риси.

17 вересня 1952 року Чаплін відплив з родиною в Англію. Після декількох місяців подорожування він обрав для постійного проживання Мануар-де-Бан («Маєток вигнанця») у Швейцарії, у місті Корсьє-сюр-Ве́ве – триповерхову віллу разом з 37 акрами землі. У сім'ї народилося ще четверо дітей: Юджин (1953), Джейн (1957), Анкет (1959) і Крістофер (1961).

У Швейцарії у Чапліна та його дружини було багато друзів. Серед них була королева Іспанії, кінозірки та письменники. Навесні до них приїжджали гості з різних країн.

Уна була для Чапліна не лише дружиною, матір'ю його дітей, другом у нещасті – вона була його божеством. Старість великого актора і режисера пройшла з цією тендітною, скромною і милою жінкою у дивовижній гармонії.

Збереження фінансової свободи дозволило Чарльзу Чапліну на початку 1956 року знову створити власну фірму, яка отримала назву «Аттика-фільм компанії».

У 1957 році вийшов фільм «Король Нью-Йорка». В образі короля Шедоу, вигнаного зі свого королівства, що животіє в Нью-Йорку, відродились деякі риси бродяжки Чарлі. Фільм мав величезний суспільний резонанс. У США цей фільм був заборонений до показу.

Після фільму «Король в Нью-Йорке» Чаплін протягом шести років писав мемуари. Його книга «Моя біографія» вийшла у 1964 році і була перекладена багатьма мовами. Вона стала бестселером, одне видання слідувало за іншим. Оксфордський університет присудив Чапліну почесну ступінь доктора літератури.

У 1967 році Чарльз Чаплін поставив свій останній фільм «Графиня из Гонконга» - салонну комедію за участю Софі Лорен, Марлона Брандо і декількох коміків. Сам Чарлі з'являвся лише у короткому епізоді (роль старого стюарда, який страждав на морську хворобу). І хоча критика визнала картину невдалою, ім'я геніального Чапліна забезпечило їй успішний прокат у всьому світі.

За видатні заслуги у світовому кінематографі Чапліну був вручений орден Почесного легіону. На міжнародному фестивалі у Венеції Чарльз був удостоєний також «Золотого лева» (1972). Відзначила Чапліна і американська кіно академія, присудивши йому премію «Оскар» (1972) за визначний внесок у

кіномистецтво. Великий Чарлі приготувався до нападок, але поява його на церемонії викликала бурхливі овації. Вражений таким прийомом, він насилу підбирав слова і продемонстрував відомий трюк з котелком.

В останні роки Чаплін працював над варіантами нових сценаріїв (загальна кількість їх досягала мало не двох десятків), озвучував повнометражні німі фільми. У жовтні 1974 року він приїхав у Лондон на презентацію альбому «Моя жизнь в фильмах». А у березні наступного року королева Англії звела його у рицарське звання. Церемонія вилилася у безумовний тріумф Чапліна.

Нарешті, 25 грудня голлівудським кінематографістом після чотирьохлітньої боротьби дозволили випустити на екрани фільм про життя та творчість геніального актора і режисера – «Джентльмен-бродяга».

Чарльз Спенсер Чаплін тихо помер у різдвяну ніч, 25 грудня 1977 року, у віці 88 років. Його скромно поховали на кладовищі при англіканській церкві в Вебе.

Образ бродяги

Образ бродяги вперше з'явився у фільмі «Необыкновенно затруднительное положение Мэйбл» (по іншій версії – у фільмі «Детские автомобильные горки», що був знятий дещо пізніше, але вийшов на екран на тиждень раніше).

Чаплін надів величезні штани, вузьку візитку, великі черевики, на голову – котелок, у руках тримав тростинку. Чаплін був молодий, а виглядав молодше своїх років, тому він для солідності приклеїв невеликі вусики. Маленькі вусики не приховували міміку, необхідну у німому кіно. У першій своїй появі на кіноекрані Чаплін вийшов з пишними вусами.

Чаплін у автобіографії писав про свого персонажа:

... Він дуже різнобічний – він і бродяга, і джентльмен, і поет, і мрійник, а взагалі це самотня істота, що мріє про гарне кохання і пригоди. Йому хочеться, щоб ви повірили, нібито він вчений або музикант, або герцог, або гравець в поло. І в той же час він готовий підібрати з тротуару недопалок або відібрати у малюка цукерку. І, зрозуміло при відповідних обставинах він здатний дати пані стусана в зад, – але тільки під впливом сильного гніву.

Чаплін прагнув піти від «комедії ляпасів», у жанрі яких знімалися усі комедії того часу. У фільмі «Ссудная касса» Бродяга у сцені звільнення показав жестом, що у нього декілька дітей, яких потрібно кормити. Чаплін помітив, що глядачі, що знаходяться на знімальному майданчику, змахують сльозу. Після цього образ Бродяги став набувати ліричних і трагічних рис.

Маленький Бродяга став одним з самих тиражованих образів у масовій культурі ХХ століття. Образ бродяги наслідували Радж Капур у фільмі «Господин 420», класик радянської клоунади Карандаш, Олександр Калугін у фільмі «Здравствуйте, я ваша тётя!» і т.і.

Послідовники

Не дивлячись на те, що німе кіно поступилося місцем звуковому, акторська та режисерська техніка Чапліна зробила значний вплив на багатьох

комічних акторів. Найбільш помітний цей вплив простежується у творчості французького актора і режисера Жака Таті, який знімав звукові фільми, широко і з великим успіхом використовуючи прийоми німого кіно (наприклад «Каникулы господина Юло»).

Своєрідним послідовником Чапліна можна також вважати гонконгського актора і майстра бойових мистецтв Джекі Чана, який використовує відточену трюкову техніку для створення цілих каскадів комедійних ситуацій.

Політичні переслідування

Під час Першої світової війни Чаплін на прохання уряду США брав участь у розповсюдженні урядових облігацій. Разом з Мері Пікфорд і Дугласом Фербенксом Чаплін виступав на спеціальних мітингах. Під час Другої світової війни «Комітет допомоги Росії у війні» у Сан-Франциско запросив Чапліна виступити на мітингу замість хворого Джозефа Е. Девіса, колишнього американського посла в СРСР. Свою промову Чаплін почав зі звернення «Товариші!» і призвав якомога скоріше відкрити другий фронт. Після цього виступу (через вимовлене слово «Товариші») Чапліна почали вважати комуністом.

Федеральне бюро розслідувань завело справу на Чапліна ще у 30-х роках – після фільму «Новые времена». Справа складалася з 1900 листів.

Під час зйомок фільму «Великий диктатор» Чапліна попереджували, що у фільму будуть неприємності з цензурою. Чапліна попросили відмовитися від виробництва фільму, завіряючи, що він ніколи не буде показаний ні в Англії, ні в США. Після нападу Німеччини на СРСР тиск «зверху» припинився, але стали надходити листи від глядачів з погрозами. У деяких із них погрожували, що в кінотеатри, у яких почнуть показувати «Диктатора», будуть кидати бомби з задушливим газом і стріляти в екран. Чаплін намагався домовитися з лідером профспілок портових вантажників про охорону кінотеатрів.

Після виходу «Диктатора» на екрани нью-йоркська газета «Дейлі ньюз» писала, що «Чаплін тикав у глядачів комуністичним пальцем». Нацистська пропаганда почала називати Чапліна євреєм. Комісія з розслідування антиамериканської діяльності почала розслідування діяльності Чапліна, одним з пунктів розслідування була його національна приналежність.

Під час монтажу фільму «Мсьє Верду» Чапліна визивали у Вашингтон на слухання Комісії по розслідуванню американської діяльності, але пізніше виклик відмінили. Із Голівуда викликали 19 осіб. Ті з них, хто наполягав на своїх цивільних правах, сіли на рік у в'язницю за неповагу до комісії.

За однією версією Чаплін, щоб висміяти Комісію з розслідування антиамериканської діяльності, мав намір явитися на слухання у своєму костюмі Бродяги. Тому Комісія відмінила свій виклик. Але в автобіографії Чаплін про це нічого не повідомляє.

Чаплін ніколи не був громадянином США. Випуск фільму «Мсьє Верду» був заборонений цензурою. Після додаткового монтажу цензори все ж дозволили фільм до прокату. Демонстрація «Мсьє Верду» супроводжувалась у США протестами. В газетах почалося цькування Чапліна. Крім обвинувачень у приналежності до комуністів додалися обвинувачення у тому, що він не

отримав громадянства США. «Католицький легіон» об`явив бойкот фільму, кінотеатри стали відмовлятися від прокату «Мсьє Верду». В газетах друкувалися фотографії пікетів «Католицького легіону» з плакатами «Чаплін – попутник червоних!», «Геть з нашої країни чужака!», «Чаплін надто довго загостився в нас!», «Чаплін – невдячний!» «Він прихвостень комуністів!», «Вислати Чапліна в Росію!». Тим не менш, фільм був номінований на отримання премії Оскар у категорії «Кращий сценарій».

У 1952 році Чаплін захотів ненадовго виїхати до Англії і почав просити у імміграційних служб США зворотню візу. Імміграційні служби США почали проводити власне розслідування, яке продовжувалося декілька місяців, і видали Чаплін в`їзну візу. Вже на шляху до Європи Чапліну повідомили, що в`їзд у США йому закритий, а для отримання візи йому треба буде відповісти комісії департаменту імміграції на ряд обвинувачень політичного порядку, а також на обвинувачення у моральній розпусності.

Через три роки після виїзду Чапліна з США Податковий департамент США обклав податком доходи, отримані Чапліним у Європі від прокату фільму «Огни рампы» по 1955 рік. Податковий департамент США вважав його постійним жителем США. Чаплін не зміг звернутися до захисту американського суду, щоб захистити свої інтереси.