



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА CULTURAL STUDIES AND PHILOSOPHY OF ART

УДК 791.2(73); 316.774

DOI 10.52575/2712-746X-2025-50-2-417-426

EDN HUPYVA

Сопряжение идейного и художественного в кинематографе США первой половины XX века

Беда В.Г.

Южный федеральный университет,
Россия, Ростов-на-Дону, 344006, ул. Большая Садовая, д. 105/42
vbeda@sfedu.ru

Аннотация. На примере ключевых фильмов США первой половины XX века — «Рождение нации» (1915) Дэвида Уорка Гриффита, а также «Новые времена» (1936) и «Великий диктатор» (1940) Чарльза Спенсера Чаплина — показано, как кинематограф США, объединяя идейную и художественную составляющие, создавал произведения, которые формировали национальную идентичность и способствовали консолидации американской нации. Анализируются монтажные приемы режиссёров, ряд других творческих стратегий, а также роль звука как новой технологии в этих фильмах. Учитывается социально-исторический контекст: благополучная эпоха «ревущих двадцатых», экономически тяжёлые 1930-е годы (Великая депрессия) и начало Второй мировой войны. Сделан вывод о том, что, что фильмы, сочетающие художественность и идейность, являются эффективной «мягкой силой» в идейной пропаганде, в отличие от прямого диктата.

Ключевые слова: кинематограф США, идейное и художественное, Голливуд, культурные мифы, национальная идентичность

Для цитирования: Беда В.Г. 2025. Сопряжение идейного и художественного в кинематографе США первой половины XX века. *NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право*, 50(2): 417–426. DOI: 10.52575/2712-746X-2025-50-2-417-426 EDN: HUPYVA

The Coupling of Ideological and Artistic in the USA Cinema of the First Half of the Twentieth Century

Vadim G. Beda

Southern Federal University,
105/42 Bolshaya Sadovaya St, Rostov-on-Don 344006, Russian Federation
vbeda@sfedu.ru

Abstract. The article is focused on the use of ideological and artistic principles in the USA cinema of the first half of the 20th century exemplified by key films of this time – “The Birth of a Nation” (1915) by David Wark Griffith, as well as “New Times” (1936) and “The Great Dictator” (1940) by Charles Spencer Chaplin. The paper analyzes how the country’s cinema combined ideological and artistic components to create works that shaped national identity and contributed to the consolidation of the American nation. The author explores the editing techniques used by the directors represented, a number of other creative strategies, and the role of sound as a new technology in these films. The socio-historical context is taken into account: the prosperous era of the Roaring Twenties, the economically difficult 1930s (the Great Depression), and the beginning of World War II. It is



stressed that films combining artistry and ideology are an effective “soft power” in ideological propaganda, as opposed to explicit dictate.

Keywords: USA cinema, ideological and artistic, Hollywood, cultural myths, national identity

For citation: Beda V.G. 2025. The Coupling of Ideological and Artistic in the USA Cinema of the First Half of the Twentieth Century. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 50(2): 417–426 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-746X-2025-50-2-417-426 EDN: HUPYVA

Кинематограф первой половины XX века представляет собой уникальный феномен, так как он стал новым массовым искусством, прежде всего благодаря охвату аудитории. Кино с момента своего появления привлекло внимание гораздо большего числа людей, чем любая другая форма искусства, и, конечно, было использовано для распространения различных идеологий, формирования коллективных представлений и идейных предпочтений. В условиях социальных потрясений, таких как Великая депрессия и мировые войны, Голливуд не только развлекал зрителей, но и конструировал систему идейных предпочтений.

«Рождение нации» Гриффита

Фильм Д.У. Гриффита «Рождение нации» (1915) стал не только кинематографическим прорывом, но и таким культурным феноменом, который отразил глубокий мировоззренческий раскол американского общества начала XX века. К моменту выхода картины США переживали сложный период «реконструкции» после Гражданской войны (1861–1865), когда попытки интеграции Юга в общенациональное пространство сопровождались усилением расовой сегрегации. Законы Джима Кроу¹, принятые в 1870-х годах и закрепленные решением Верховного суда по делу «Плесси против Фергюсона» (1896), легитимизировали принцип «раздельных, но равных» прав, что на практике означало системное угнетение афроамериканцев. Параллельно в обществе сохранялся миф о «Потерянном деле Юга» (Lost Cause), идеализирующий Конфедерацию и оправдывающий рабство как «естественный порядок».

Гриффит, сын ветерана-конфедерата, вырос в атмосфере ностальгии по «старому Югу». Как отмечает Том Ганнинг², монтаж Гриффита создает нарративную систему, которая не только развивает сюжет, но и формирует эмоциональную и моральную реакцию зрителя, связывая действие с определенным идейным посылом [Gunning, 1994, p. 71]. То есть мы можем говорить, что личный опыт Гриффита и его семейные нарративы стали основой для создания фильма, который превратил травму поражения в эпическую сагу о моральном превосходстве. Адаптация романа Томаса Диксона «Человек клана» (1905) позволила режиссеру визуализировать расистские стереотипы: афроамериканцы изображались как агрессивные и некомпетентные, а члены Ку-клукс-клана – как рыцари, защищающие «чистоту» белой цивилизации.

Фильм вышел в период, когда кинематограф только начинал формироваться как искусство. Кинотеатры США – знаменитые коммерчески успешные «никеллодеоны»³

¹ «Законы Джима Кроу» (англ. Jim Crow laws) – неофициальное название законов о расовой сегрегации в некоторых штатах США в период 1890–1964 годов. К 1915 году южные штаты законодательно закрепили расовую сегрегацию во всех сферах общественной жизни, включая образование, транспорт и здравоохранение, а также ограничили избирательные права афроамериканцев.

² Сотрудник кафедры киноискусства в Университете штата Нью-Йорк в г. Перчейз.

³ Н. стали первыми специализированными кинотеатрами в Северной Америке, функционирующими в период 1905–1915 годов. Эти заведения, часто создававшиеся путём переоборудования торговых помещений, получили своё название от стоимости билета в пять центов (никеля) и представляли собой скромные по размерам кинозалы для массового зрителя.

стали пространством, где коренной рабочий класс и иммигранты обучались считывать культурные коды складывающегося «фирменного» американского образа жизни. К тому же Гриффит, в отличие от европейских авангардистов, мыслил кино не как эксперимент, но как понятное повествование для широкого зрителя, способное конкурировать с литературой по эмоциональной глубине. Лента «Рождение нации» для своего времени стала революционным событием в мире кино благодаря новаторскому монтажу, с помощью которого Гриффит управлял мыслями и чувствами зрителя, по сути манипулировал зрительским восприятием. До него кино во многом все-таки было театрализованным и менее динамичным, Гриффит же ввел приемы, которые позже легли в основу классического голливудского стиля.

Так, показательна кульминационная сцена фильма: зритель видит атаку хижины Камеронов «Черной гвардией», кадры отчаянных попыток героев спастись, чередующиеся с кадрами приближающихся членов Ку-клукс-клана. Этот монтаж, названный «спасением в последнюю минуту», по сути являющимся вариантом параллельного, стал ключевым элементом стиля Гриффита: режиссер, быстро перемещая внимание зрителя от одного эпизода к другому, тем самым подчеркивая их одновременность, стремился вызвать у зрителя особое напряжение при просмотре. Это делало кинорассказ гибким, усиливая драматизм и позволяло подчеркивать детали, например, контраст между «беззащитностью» Камеронов и «решительностью» клана. Однако монтаж «спасения в последнюю минуту» выполнял у Гриффита не только зрелищную задачу, но и идеологическую. Чередуя кадры напуганных и беззащитных героев и «спасителей» из ККК, режиссер формировал у зрителя моральную оценку этой ситуации: Ку-клукс-клан представлял не расистами-насильниками, но рыцарями-защитниками «белой цивилизации» от «диких» чернокожих. Гриффит трансформировал выразительное средство крупного плана из технического приёма в инструмент эмоционального манипулирования. Сосредоточение на деталях создавало иллюзию интимного диалога со зрителем, чья эмпатия искусно направлялась на оправдание расистской риторики, и насилие Ку-клукс-клана представляло как акт меланхолического сопротивления, а не преступлением.

Трехчасовая продолжительность ленты, немислимая для кинематографа 1910-х, подчинялась цели конструирования альтернативной историографии. Масштабные батальные эпизоды, в которых акцентом выступали индивидуальные трагедии, имитировали документальную достоверность. Однако Гриффит сознательно жертвовал фактической составляющей действия ради создания эмоционального катарсиса: зритель, наблюдающий крупные планы солдатских лиц, искаженных страхом, воспринимал вымысел как экзистенциальную истину «потерянного дела Юга».

Визуальный язык фильма базировался на бинарной оппозиции света и тени, хитроумно закрепляющей расовую иерархию. Белые персонажи освещались мягким рассеянным светом, подчеркивающим их «одухотворенность», тогда как афроамериканцы (в исполнении белых актёров в черном гриме) изображались через угловатые позы, гипертрофированную мимику и низкие ракурсы. Сцена парламентских выборов в Южной Каролине, где чёрные политики показаны как орда примитивных существ, стала квинтэссенцией этой стратегии – визуальная демонизация служила обоснованием для тезиса о «неспособности к самоуправлению».

«Рождение нации» стал самым кассовым неммым фильмом в истории, собрав около 10 млн при бюджете в 110 тыс. [Stokes, 2008, p. 109]. Его премьера превратилась в политическое событие: зал аплодировал сценам линчевания, а Ку-клукс-клан, почти исчезнувший к 1910-м, возродился как реакция на фильм. Однако успех сопровождался и волной протестов. NAACP¹ организовала кампанию за запрет картины, а в Бостоне и

¹ Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения (англ. National Association for the Advancement of Colored People) — крупная общественная организация США, основанная в 1909 году для защиты прав черного населения.

Филадельфии прошли массовые демонстрации. Парадоксально, но скандал вокруг фильма стал катализатором публичного диалога о расизме. Газеты разделились на два лагеря: одни (например, *The Chicago Defender*) называли ленту «опасной ложью», другие (вроде *The New York Times*) хвалили ее как «художественное достижение» [Stokes, 2008, p. 117]. Даже президент Вудро Вильсон, посмотревший фильм в Белом доме, заявил: «Это как будто писать историю молнией» [Lang, 1994, p. 162]. Правда, подлинность цитаты оспаривается: Диксон в своих мемуарах утверждал, что Вильсон сказал это после частного показа, однако официальных записей Белого дома, подтверждающих это, нет.

Сам Гриффит, шокированный обвинениями в расизме, настаивал, что просто все честно рассказал, что кинематограф как «средство фиксации истории» обязан «свободно рассказывать всю правду» [Griffith, 1916, p. 8]. В памфлете "The Rise and Fall of Free Speech in America" (1916) он утверждал, что его фильм – не пропаганда, а попытка объективно запечатлеть прошлое. Однако, как подчёркивает киновед Майкл Рогин¹, эстетические инновации Гриффита – монтаж, крупные планы, эпический масштаб – сделали расистскую идеологию эстетически убедительной, превратив ее в неотъемлемую часть зрительского восприятия. По мнению Рогина, «правда» Гриффита на деле оказалась мифом, где техническое мастерство маскировало идеологическую ангажированность [Rogin, 1985, p. 157].

Таким образом, «Рождение нации» демонстрирует, как изощренные художественные средства могут служить сомнительным идеологическим целям. Гриффит действительно создал миф о «рождении нации через расовый конфликт», где монтаж, крупные планы, эпический масштаб и эмоционально убедительно выстроенная драма оправдывали расизм. Но, с другой стороны, фильм свидетельствовал, что общество разделяло эти взгляды, а значит Гриффит вскрыл реальные социально-культурные процессы. Кроме того, общественная реакция на фильм доказала, что кино – не пассивное зеркало реальности, а активный участник культурных войн, способный как консервировать, так и вскрывать социальные противоречия.

«Новые времена» Ч. С. Чаплина: критика индустриализма

К середине 1930-х годов США погрузились в пучину Великой депрессии – экономического коллапса, который поставил под сомнение саму идею «американской исключительности». Уровень безработицы достиг 25 % [Севостьянова, 1985, с. 153–154], закрывались фабрики, а миллионы людей, лишившихся жилья, скитались в поисках работы. Социальный договор между капиталом и трудом, который казался незыблемым в эпоху «ревущих двадцатых», был разрушен. В этих условиях кинематограф опять выступил индикатором происходящих в обществе процессов и стал площадкой для рефлексии о будущем нации. Это был кинематограф Чарльза Спенсера Чаплина.

Чарльз Чаплин, к тому моменту уже мировая звезда немого кино, оказался в сложной позиции. Его амплуа «бродяги» – трогательного неудачника в котелке и узком пиджаке – ассоциировалось с доиндустриальной эпохой. Однако переход Голливуда на звуковое кино (окончательно завершившийся к 1930 году) поставил под угрозу универсальность его персонажа, чья магия строилась на пантомиме. «Новые времена» (1936) стали ответом Чаплина и на социальный вызов эпохи, и на звук как техническое новшество: режиссер не только сохранил эстетику немого кино, но и превратил её в оружие критики индустриального капитализма.

Чаплин сознательно не полностью отказался от использования звука (речи), он оставил музыку, шумы и спародированную речь персонажей (забавно прогнанный назад звук речи). Этот выбор был не только эстетическим, но и идеологическим. Так, звук у

¹ Майкл Пол Рогин (1937–2001) – американский политолог, преподаватель в Калифорнийском университете в Беркли.

него выступал инструментом, усиливающим различные чувства. В сцене на фабрике, где рабочий конвейер движется в бешеном ритме, звуковое сопровождение ограничено грохотом машин. Чаплин показывает, как технологии подчиняют себе человека: его герой, закручивающий гайки на конвейере, превращается в механизм, чьи движения становятся неконтролируемыми спазмами. Столь нелюбимый Чаплиным звук остроумно выступает инструментом отчуждения.

В исследовании Т. Я. Радионовой подчеркивается, что Чаплин не принимал звук, потому что считал только пантомиму универсальным языком кинематографа [Радионова, 2009]. По ее мнению, режиссер не случайно называл пластический язык своего искусства «великой красотой молчания» – эта формулировка в высоком стиле отражает его философский подход к творчеству. Радионова интерпретирует позицию Чаплина как стремление к «глубинному говорению», где смысл рождается не из слов, а из телесного жеста. Молчание в его фильмах становится формой диалога со зрителем: через пластику тела, мимику и движение актёр передаёт эмоции, которые невозможно выразить вербально. Таким образом, Чаплин превращает немому кино в инструмент, способный говорить «от души», минуя ограничения языка.

Чаплин выстраивает нарратив фильма как последовательность притч, каждая из которых раскрывает имманентные противоречия индустриального капитализма через визуальную метафору. Центральным приемом становится дегуманизация личности в условиях механизированного общества, где технологический прогресс оборачивается деградацией человечности. Эпизод с конвейерной лентой демонстрирует тотальное подчинение тела ритмам производства. Камера, фиксирующая судорожные движения рабочего, синхронизирована с монотонным движением механизмов, а укрупнение планов деталей станка и лица героя, искаженного физическим напряжением, создает эффект клаустрофобии.

Сатира на фордизм достигает апогея в сцене с «автоматической кормушкой» – псевдоинновации, призванной устранить «непродуктивные» паузы. Герой, зафиксированный ремнями устройства, теряет контроль даже над базовыми физиологическими процессами: еда насильственно «вбрасывается» в него с бешеной скоростью, а попытка почесать нос оборачивается травмой. Этот эпизод обнажает абсурдность капиталистической оптимизации, где человеческое тело редуцируется до объекта манипуляции.

Парадоксальным пространством безопасности в фильме становится тюрьма. Попав туда после череды абсурдных обвинений, герой обнаруживает, что тюремный распорядок гарантирует ему еду, кров и отсутствие эксплуатации — в отличие от внешнего мира, где государство делегирует заботу о гражданах рыночным институтам. Чаплин иронизирует над тем, что в условиях экономического коллапса система предпочитает инвестировать в репрессивные механизмы, а не в социальные гарантии, подчеркивая кризис легитимности власти в эпоху индустриализации.

В последнем кадре Бродяга и его спутница (Полетт Годдар¹) идут по пустынной дороге. Чаплин отказывается от классического хэппи-энда, предлагая вместо этого образ надежды, лишенный конкретики. Это не бегство, а вызов – парадоксальная победа человечности над системой.

Сатирический вызов, заложенный в кинематографическом высказывании Чаплина в данной кинокартине, спровоцировал конфронтацию как с властью в целом, так в частности и с различными институтами идеологического контроля. Как отмечает Ж. Садуль, Ассоциация кинопродюсеров Америки (MPEDA) инициировала попытку вмешательства в работу Чаплина с целью ее редактирования и требуя исключения тех

¹ Американская актриса, танцовщица, продюсер, номинант на премию «Оскар» в 1944 году. Жена Чарльза Чаплина в 1936–1942.



эпізодов, змест якіх меў звышмерна адкрытую сацыяльную крытыку [Садуль, 1965, с. 287]. В частнасці, пад цензурныя ножніцы папалі сцены сутыкнення дэманстрантаў з паліцыяй.

Рэцэпцыя фільма ў медыйным прастранстве адразіла палітычную палярізацыю эпохі. Кансерватыўныя выданні медыаімперыі Херста¹, уключаючы "Los Angeles Examiner", акцэнтавалі ўвагу на радыкалізацыі творчасці рэжысера, інтэрпрэтуючы яго працу як маніфэстацыю вельмі левых поглядаў, мяжуемых з камуністычнай прапагандай [Садуль, 1965, с. 291]. Падобная рыторыка прадвосхітала наступныя абвінавачванні ў перыяд маккартызму², калі Чаплін быў уключаны ў спіс неблаганадзейных асоб Камісіі па расследаванні антыамерыканскай дзейнасці (HUAC).

Міжнародны рэзананс карціны прыбыў і геапалітычнае вымярэнне. У Трэцім рэйху Міністэрства прапаганды пад кіраваннем Ё. Геббельса арганізавала кампанію па дыскрэдытацыі фільма. У 1937 годзе нямецкая кінакампанія «Тобіс» ініцыявала судовы працэс у Францыі, выдвінуў абвінавачванне ў плагіяце сцэнарыя у Р. Клэра («Свабоду – нам!», 1931). Аднак, як падкрэслівае Садуль, асабістае сведчанне французскага рэжысёра, заявіўшага аб творчасці аўтаноміі Чапліна і асабістым ашчэраўленні яго геныя, цалкам нівеліравала юрыдычныя прэтэнзій. Нягледзячы на ​​мрачны сацыяльны фон, фільм Чапліна прапанаваў глядачу альтэрнатыву – веру ў чалавечую сацыяльнасць. Абраза Бродзягі, які нават у турме спрабуе зрабіць сакамернікаў ад бегства (каб не лішыцца «удобства»), стаў сімвалам стойкасці духа. У эпоху, калі ЗША перажывалі крызіс самаідэнтыфікацыі (разрушэнне «амерыканскай мачты», рост класавых канфліктаў), «Новыя часы» напаміналі аб асновах каштоўнасцяў.

«Новыя часы» дэманструюць, як мастацкія прыёмы (пантоміма, мантаж, зваковая партытура) могуць стаць інструментам сацыяльнай крытыкі. Чаплін, захававшы эстэтыку немаловажнага кіно, стварыў універсальны мовы, які пераадолеваў мяжы класавых і ідэалогічных груп. Яго фільм не проста аблічаў пороки капіталізму – ён прапанаваў альтэрнатыву: гуманізм як аснову нацыянальнай ідэнтычнасці ў умовах крызісу.

«Велікі дыктатар»: сатыра на таталітарызм.

К канцу 1930-х гадоў пагроза нацызму стала відавочнай для свету, але ЗША захоўвалі ізаляцыянісцкую пазіцыю. Кангрэс прымаў «Акты аб нейтралітэце» (1935–1939), забараняўшы паставкі зброі ваюючым краінам, а агульнае меркаванне валялася паміж страхам перад новай вайной і нежаданнем ўмяшчацца ў еўрапейскія справы. У гэтых умовах Чаплін, ужо абадаваўшы статусам «маральнага аўтарытэта», вырашыў на беспрэцэдэнтны крок – стварыць фільм, напрамаваўшы Гітлера і фашызм. Гэтым быў «Велікі дыктатар» (1940). Ён стаў першым цалкам зваковым фільмам Чапліна, што сімвалізавала пераход ад асабістых драм да глабальнай палітыкі. Яго вырашэнне згуляць двойную ролю – дыктатара Адэноіда Хінкеля і простага еўрапейскага парікмахера – было не толькі мастацкім прыёмам, але і маніфэстам: нават маленькі чалавек можа супрацівацца сістэме.

Творчасці Чарлі Чапліна ў гэтым фільме прадстаўляе сабой унікальны прыклад выкарыстання камедыі жанра для дэканструкцыі таталітарнай ідэалогіі. Рэжысёрскі метад Чапліна асноваўся на злучэнні візуальнай гіпербалы і семиотычнага кантраста, што дазваляла трансфармаваць палітычную сатыру ў

¹ Уільям Рэндалф Херст (1863–1951) – амерыканскі медыамагнат, асновацель холдынгу Hearst Corporation, вядучы газетны выдатель.

² Агульнае рухавішча ў ЗША, існаваўшае ў перыяд з канца 1940-х па 1957 год. Суправаджалася абострэннем антыкамуністычных настрояў і палітычнымі рэпрэсіямі супраць «антыамерыканскі настроенных» грамадзян.

универсальный гуманистический манифест. Ключевым инструментом критики стал гротескный образ Аденоида Хинкеля, чьи псевдоораторские выступления, наполненные бессвязными гортанными звуками, пародировали риторические приемы реальных диктаторов. Этот прием не только разоблачал подмену логики эмоциональной манипуляцией, но и создавал звуковой контраст с речью еврейского парикмахера, чьи реплики подчеркивали ценность индивидуального человеческого достоинства. Символический эпизод с надувным глобусом, разрушающимся в момент танца под вагнеровские мотивы, визуализировал хрупкость имперских амбиций через призму инфантильного нарциссизма власти, что позднее стало предметом анализа в исследованиях о психопатологии тоталитаризма.

Чаплин мастерски использовал визуальные коды для деконструкции нацистской эстетики. Замена свастики на пародийный «двойной крест» (XX) обыгрывала не только лингвистическую ассоциацию с предательством (англ. «double cross»), но и семиотическую пустоту тоталитарной символики. Пространственная организация кадра подчёркивала антитезу между стерильным брутализмом дворца Хинкеля и экзистенциальной аутентичностью еврейского гетто, где бытовые сцены в парикмахерской, сопровождаемые музыкой Брамса, становились актом культурного сопротивления.

Переход к звуковому кино позволил режиссёру разработать систему аудиальных контрастов. Истеричная тональность речей диктатора противопоставлялась финальному монологу парикмахера, где впервые звучал естественный голос Чаплина, декларирующий приоритет человечности над машинерией власти. Музыкальная партитура, созданная самим режиссёром, функционировала как лейтмотивная система: диссонирующие маршевые ритмы, сопровождавшие Хинкеля, контрастировали с лирическими скрипичными мелодиями, ассоциированными с образами простых людей.

Премьера фильма в условиях американского изоляционизма вызвала поляризованную реакцию. Если интеллектуальные круги восприняли ленту как смелый антифашистский вызов, то консервативная пресса интерпретировала ее как нарушение нейтралитета, что привело к включению Чаплина в список наблюдения ФБР. Исторический парадокс заключается в том, что комедийная условность, изначально продиктованная неполным знанием о масштабах нацистских преступлений, позволила создать универсальный образ сопротивления дегуманизации.

Американская пресса продемонстрировала неоднозначную реакцию на работу Чаплина. Часть рецензентов акцентировала внимание на формальных недостатках — фрагментарности повествования и статичности диалогов, что, по их мнению, нарушало целостность авторского стиля. Консервативные издания, напротив, сфокусировались на идеологической подоплеке, интерпретируя картину как манифест леворадикальных взглядов. Резонансным стал тезис о «разжигании межгосударственной вражды», который лег в основу попытки Конгресса инициировать расследование в отношении режиссёра по обвинению в подрыве нейтралитета США [Кукаркин, 1988, с. 161]. Этот эпизод отражал глубинные страхи изоляционистских кругов перед возможным вовлечением страны в военный конфликт.

Особый интерес представляет критика со стороны Мэри Пикфорд¹, утверждавшей, что переход от традиционного образа «бродяги» к злободневной сатире привёл к утрате художественной идентичности автора [Чаплин, 1991, с. 266]. Ее позиция символизировала раскол в восприятии роли искусства: для одних кинематограф должен был оставаться пространством эскапизма, для других — инструментом социальной рефлексии. Пикфорд, будучи представителем «старого Голливуда», отстаивала аполитичность как условие творческой свободы, не учитывая, что в условиях глобального кризиса 1930-х нейтральность сама по себе становилась политическим жестом.

¹ Американская актриса канадского происхождения, соосновательница кинокомпании «United Artists». Легенда немого кино, обладательница премии «Оскар» (1930).



Прогрессивные издания, включая *Daily Worker* и *New Masses*, напротив, рассматривали фильм как важный этап эволюции Чаплина [Интернациональная литература, 1941, с. 202–204]. Рецензенты подчеркивали, что режиссёр преодолел границы комедийного жанра, создав произведение, где сатира трансформировалась в этический призыв. Обозреватель *New York World-Telegram* отмечал принципиальный отказ от «очаровательной наивности» в пользу откровенного диалога с историческим моментом. Подобные оценки указывают на формирование нового критического канона, где актуальность содержания превалировала над традиционными критериями «безупречной формы».

Раскол в оценках фильма отражал не только эстетические разногласия, но и идеологический кризис предвоенной эпохи. Конфликт между изоляционистами и интернационалистами, страх перед «красной угрозой» и нарастающая волна антифашизма создавали поле для принципиально разных интерпретаций. Чаплин, сознательно выбравший роль «морального трибуна», бросил вызов самой парадигме развлекательного кино, что и обусловило поляризацию мнений. Его кейс демонстрирует, как искусство становится заложником политических нарративов, а критика – инструментом борьбы за культурную гегемонию.

Фильм сыграл значительную роль в трансформации общественного сознания накануне вступления США во Вторую мировую войну. Сцена дипломатического конфликта между Хинкелем и Бензино Напалони, диггатице государства Бактерия (намек на Муссолини, дуче Италии) обнажала абсурдность экспансионистской риторики, тогда как финальный монолог, обращенный ко «всем людям без исключения», формулировал идею интернационализма, основанного на общечеловеческой солидарности. Кинокритиками позднее отмечалось, что Чаплин осуществил переход от локального комедийного жанра к глобальному политическому высказыванию, где смех функционировал как форма этического сопротивления.

Значение «Великого диктатора» выходит за рамки исторического контекста. Фильм продемонстрировал способность киноискусства реконфигурировать идеологические нарративы через синтез визуальной поэтики и звуковой полифонии, создав прецедент для последующих экспериментов на стыке политики и эстетики.

Заклучение

Кинематограф США первой половины XX века, воплотившийся в работах Д.У. Гриффита и Ч.С. Чаплина, стал уникальным феноменом, где художественное новаторство и идеологический посыл слились в единый механизм формирования национальной идентичности. Эти фильмы, созданные в эпоху социальных катастроф – от расовых конфликтов до Великой депрессии и мировой войны, демонстрируют, что кино никогда не было нейтральным «искусством ради искусства». Оно всегда было полем битвы за умы и сердца, где эстетика становилась языком власти, а зритель – соучастником исторического процесса. Гриффит в «Рождении нации» показал, как разработанные средства выразительности – монтаж, крупные планы, необычные ракурсы – могут легитимировать даже самые спорные идеи. Его фильм, несмотря на расистскую основу, стал культурным шоком, заставившим общество говорить о том, что десятилетиями замалчивалось. Парадоксально, но именно эстетическая сила картины, её способность вызывать сопереживание, сделала расизм не просто «мнением», а частью коллективного бессознательного. Однако этот же пример раскрыл обратную сторону медали: кино, будучи инструментом манипуляции, может и обнажать противоречия. Протесты NAACP, разгоревшиеся после премьеры, доказали, что экранное пространство – не монолог власти, а диалог, где зритель способен на сопротивление.

Чаплин, в свою очередь, превратил кинематограф в орудие критики системы. В «Новых временах» и «Великом диктаторе» он использовал комедию не как побег от

реальности, а как способ ее осмысления. Отказ от звука в эпоху тотальной технологизации, пародия на фашистскую риторику, финальные монологи, обращенные прямо в зал, – всё это было попыткой вернуть кино человеческое измерение. Его герой, Бродяга, стал символом индивидуума, который вопреки давлению машинерии капитализма или тоталитаризма сохраняет достоинство. Чаплин доказал, что смех может быть формой гражданского мужества, а немота – красноречивее любых слов. Оба режиссёра, при всём различии их методов, иллюстрируют ключевую закономерность: североамериканское кино той эпохи было лабораторией, где конструировались не только образы, но и ценности. Гриффит, мифологизируя прошлое, предлагал нации опору в ностальгии по «единству», пусть и мнимому. Чаплин, критикуя настоящее, искал опору в универсальном гуманизме. Их работы отражают диалектику американской идентичности – напряженный поиск баланса между мифом и правдой, исключительностью и универсализмом, страхом перед «другим» и стремлением к справедливости.

Важно отметить, что этот процесс не был линейным. Кино не просто «отражало» реальность – оно ее пересоздавало. «Рождение нации» реанимировало Ку-клукс-клан, «Новые времена» повлияли на дискуссии о правах рабочих, а «Великий диктатор» изменил восприятие США своей роли в мировой политике. Эти фильмы стали актами культурной памяти, где переплелись травмы прошлого, тревоги настоящего и надежды на будущее. Даже сегодня, спустя десятилетия, их сила воздействия остаётся свидетельством того, что кино – не архивный артефакт, а живой участник общественного диалога.

Современные медиа, унаследовавшие функцию «мягкой силы», во многом опираются на уроки раннего Голливуда. Соцсети, сериалы, вирусные ролики – всё это продолжение традиции, где развлечение неотделимо от пропаганды, а эмоции важнее фактов. Однако исторический опыт Гриффита и Чаплина напоминает: чем изощреннее становятся технологии воздействия, тем острее потребность в критической рефлексии. Кино 1910–1940-х годов учит нас, что подлинное искусство – это не слепое воспроизводство идеологии, а постоянный спор с ней. Даже когда камера становится «молнией», пишущей историю, как говорил Вудро Вильсон о «Рождении нации», зритель сохраняет право перечитать её по-своему. В этом смысле наследие Чаплина и Гриффита – не просто часть истории кино, но и приглашение к дискуссии о том, какой мы хотим видеть национальную идентичность в XXI веке. Должна ли она строиться на исключительности, как у Гриффита или на общечеловеческих ценностях, как у Чаплина? Возможно, ответ лежит где-то между – в признании, что любая идентичность динамична, а ее формирование всегда связано с борьбой интерпретаций. Как показали оба режиссёра, именно в этой борьбе рождается подлинное искусство – неудобное, провокационное, но необходимое, как воздух.

Список литературы

- «Диктатор» Чарли Чаплина. 1941. Интернациональная литература. № 7-8: 202-204
- Кукаркин А. В. 1988. Чарли Чаплин. М., Искусство, 287 с.
- Радионова Т.Я. 2009. Великая красота молчания (интонация Чаплина и ее пластическое решение). Академические тетради. № 13: 241 -280.
- Садуль Ж. 1965. Жизнь Чарли. М., Прогресс, 320 с.
- История США. 1985. Т. 3, 1918-1945. Под ред. Г.Н. Севостьянова. М., «Наука», 672 с.
- Чаплин Ч. 1991. О себе и своем творчестве: в 2 т. Т. 2. М., Искусство, 349 с.
- Griffith D.W. The Rise and Fall of Free Speech in America. Los Angeles, California, 1916.
- Gunning T.D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph. Chicago, University of Illinois Press, 1994.
- Lang, R. The Birth of a Nation: D.W. Griffith, Director. Rutgers University Press, 1994.
- Rogin, M. «The Sword Became a Flashing Vision»: D.W. Griffith's The Birth of a Nation // Representations, No. 9, 1985.
- Stokes M.D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time. — Oxford University Press, 2008.



References

- The Dictator by Charlie Chaplin // *International Literature*. — 1941. No. 7–8. pp. 202–204.
Kukarkin, A.V. *Charlie Chaplin* / A.V. Kukarkin. — Moscow: Iskusstvo, 1988.
Radionova, T.Ya. *The Great Beauty of Silence (Chaplin's Intonation and Its Plastic Expression)* / Academic Notebooks-13, 2009.
Sadoul, G. *The Life of Charlie*. — 2nd ed., expanded. — Moscow: Progress, 1965.
History of the USA. Vol. 3, 1918–1945 / Ed. by G. N. Sevostyanov. — Moscow: Nauka, 1985.
Chaplin, C.S. *About Myself and My Work: In 2 Vols.* / C. S. Chaplin. — Vol. 2. — Moscow: Iskusstvo, 1991.
Griffith, D.W. *The Rise and Fall of Free Speech in America*. Los Angeles, California, 1916.
Lang, R. *The Birth of a Nation: D.W. Griffith, Director*. Rutgers University Press, 1994.
Lang, R. *The Birth of a Nation: D.W. Griffith, Director*. Rutgers University Press, 1994.
Rogin, M. «The Sword Became a Flashing Vision»: D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* // *Representations*, No. 9, 1985.
Stokes M. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*. — Oxford University Press, 2008.

Конфликт интересов: о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.

Conflict of interest: no potential conflict of interest has been reported

Поступила в редакцию 30.01.2025
Поступила после рецензирования 30.04.2025
Принята к публикации 30.05.2025

Received January 30, 2025
Revised April 30, 2025
Accepted May 30, 2025

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Беда Вадим Геннадьевич, аспирант кафедры теории культуры, этики и эстетики, Институт философии и социально-политических наук, Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vadim G. Beda, Postgraduate Student of the Department of Theory of Culture, Ethics and Aesthetics, Institute of Philosophy and Socio-Political Sciences, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia.