

*На правах рукописи*

Орозбаев Касым Нурбекович

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ НУАР НА МАТЕРИАЛЕ  
АМЕРИКАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1940–1950-х гг.

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор А.М. Буров

Москва 2019

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры  
Всероссийского государственного института кинематографии  
имени С.А. Герасимова

**Научный руководитель:**

**Буров Андрей Михайлович**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры эстетики,  
истории и теории культуры ВГИК

**Официальные оппоненты:**

**Цыркун Нина Александровна**  
доктор искусствоведения,  
научный сотрудник Научного отдела  
ФГБУК «Государственный  
центральный музей кино»

**Аронсон Олег Владимирович**  
кандидат философских наук,  
старший научный сотрудник  
сектора эстетики  
Института Философии РАН

**Ведущая организация:**

ФГБ НИУ «Государственный институт  
искусствознания»

Защита состоится 14 октября 2019 года в 15:00 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <https://www.vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г. и размещен на сайте <https://www.vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>;

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В начале 1940-х годов на американские киноэкраны начали выходить картины, объединенные общим чувством социального пессимизма, фатализма и разрушения устоявшихся моральных и поведенческих норм. Также во всех этих фильмах были заметны яркая визуальная составляющая (характерное черно-белое изображение, для которого свойственны детальная проработка кадра, контрастное освещение и нетрадиционные ракурсы съемки), запутанные сюжеты и двусмысленные диалоги. Американские критики сразу отметили, что зародился новый тренд в массовом кинематографе криминального жанра. Однако никакой попытки глубокого осмысления нового направления криминального кинематографа американскими критиками и исследователями предпринято не было.

Но в 1945 году французские кинокритики, получив с окончанием войны доступ к американским лентам последних лет, проследили глубокое стилистическое родство таких картин, как «Мальтийский сокол» (Джон Хьюстон, 1941), «Жестокий Шанхай» (Джозеф фон Штернберг, 1941), «Стеклянный ключ» (Стюарт Хейслер, 1942), «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944) и др. Для описания этого цикла фильмов критик Нино Франк предложил термин нуар (фр. noir – черный). До этого понятие «нуар» широко использовалось в отношении французского готического романа, а также французского кинематографа второй половины 1930-х годов. Тот факт, что именно представители французской культуры выявили уникальный феномен американского кинематографа и наделили его названием, не является случайностью. Ведь стилистика нуара фундаментальным образом опирается на европейскую художественную мысль: прежде всего, на английский готический роман XVIII века и французскую литературу декаданса XIX века. И лишь в начале 1970-х годов американские кинокритики уделили серьезное внимание уникальному направлению в рамках Голливуда, ярко проявившемуся в 1940-1950-е гг. При этом за данным явлением закрепилось именно французское понятие «нуар».

Так, ретроспективно был открыт особый стилевой феномен мировой визуальной культуры. Впоследствии стиль нуар нашел свое развитие в самом широком спектре культуры: от кинематографического течения неонуара вплоть до комиксов, дизайна и повседневной моды. Все эти явления корнями уходят в классический американский кинематограф середины XX века, на материале которого и сформировался стиль нуар.

**Актуальность** данного исследования обусловлена, прежде всего, тем интересом, который создатели кинофильмов и их зрители проявляют к стилю нуар сегодня. Такие кинофильмы, относящиеся к новейшей истории кинематографа последнего десятилетия, как «Драйв» (2011), «Только Бог простит» (2013), «Неоновый демон» (2016) (все фильмы – Николас Виндинг Рефн), «Сексуальная тварь» (2000), «Побудь в моей шкуре» (2013) (оба – Джонатана Глэйзера), «Затерянная река» (Райан Гослинг, 2014), «Каньоны» (Пол Шредер, 2013), «Место под соснами» (Дерек Сиенфрэнс, 2012), «Ограбление казино» (Эндрю Доминик, 2012), «Самый опасный человек» (Антон Корбайн, 2014) и др. как с точки зрения визуальной составляющей, так и на уровне смыслов и методов повествования, наследуют классическому стилю нуар 1940-1950-х годов. Еще более заметна данная тенденция в области новейших телевизионных сериалов, среди которых следует выделить, прежде всего, «Настоящий детектив» (2014–н. в.), «Фарго» (2014–н. в.), «Родина» (2011–н. в.), «Мост» (2011–н. в.) и два сериала «Убийство»: американский (2011–2014) и скандинавский (2007–2012). Во всех приведенных выше фильмах и сериалах присутствуют такие имманентные стилю нуар атрибуты, как наличие преступления и зачастую детективный сюжет (нарратив), развертывание истории посредством медленного нарастания напряжения (структура), выверенное визуальное решение, создающее атмосферу тревоги и неизвестности (визуальность). Важными элементами, также свойственными классическому нуару, которые зритель обнаруживает в большом количестве современных кинофильмов, являются моральная двойственность и размывание этической парадигмы. То есть, нуар как художественное явление связан и с социально-психологическими свойствами эпохи. Тревога и

переживания людей, вызванные резкими историческими, социальными, экономическими и техническими изменениями, естественным образом находят свое воплощение в том числе и на киноэкране.

Проявление нуарной стилистики в современном кинематографе является результатом длительной трансформации, происходившей со стилем нуар, начиная с завершения классического цикла в конце 1950-х годов. Так, развитие отдельных элементов стиля происходило в рамках французского криминального фильма 1950-х годов, американского кинематографа 1970-1980-х годов (Новый Голливуд), японского криминального фильма 1960-1970-х годов (никацу-нуар), французской «новой волны» («Лифт на эшафот», Луи Малль, 1957; «На последнем дыхании», Жан-Люк Годар, 1959; «Стреляйте в пианиста», Франсуа Трюффо, 1960) и «нового немецкого кино» (фильмы Райнера Вернера Фассбиндера «Любовь холоднее смерти», 1959 и «Американский солдат», 1960). Можно также отметить отдельные проявления стилистики нуара и в отечественном кинематографе («Мертвый сезон», Савва Кулиш, 1968; «За последней чертой», Николай Стамбула, 1991; «Кочегар», Алексей Балабанов, 2010).

Стилевую самостоятельность и актуальность нуара также подтверждает факт наличия пародий: «Мертвые пледов не носят» (Карл Райнер, 1982), «Кто подставил кролика Роджера» (Роберт Земекис, 1988), «Дик Трейси» (Уоррен Битти, 1990), «Поцелуй на вылет» (Шейн Блэк, 2005), «Славные парни» (Шейн Блэк, 2016).

Учитывая тот интерес, который современный кинематограф проявляет к стилю нуар, в тщательном анализе нуждается и сам этот стиль в период своего формирования. Изучение стиля нуар на примере классического американского криминального кинематографа 1940-1950-х годов позволит не только глубже понять современные кинофильмы и сериалы, наследующие данной традиции, но и проследить эволюцию самого стиля и его способов рефлексии над окружающим миром.

Вместе с тем отсутствует устоявшаяся и общепринятая точка зрения касательно жанрово-стилевой принадлежности нуара (наиболее существенный вопрос), отсутствуют четкие критерии и признаки (как следствие, встает проблема канонической фильмографии) и ведутся споры о хронологическом промежутке существования классического американского нуара. Построение предположений, отвечающих на данные проблемы с учетом анализа киноматериала, должно являться неотъемлемой частью любого исследования по данной теме. В рамках диссертации автором предлагаются пути для осмысления этих ключевых вопросов.

**Объектом** данной работы является классический американский криминальный кинематограф 1940-1950-х годов. Именно в криминальных голливудских фильмах тех лет зародился, сформировался и выкристаллизовался стиль нуар.

**Предметом** исследования являются художественные особенности стиля нуар, утверждающие его в качестве специфического кинематографического стиля.

**Рамки исследования** ограничиваются американским криминальным кинематографом 1940-1950-х годов. При этом объект исследования рассматривается сквозь общую призму стиля, вне рамок исключительно жанрового анализа.

**Научная новизна** данной работы заключается в комплексном художественно-эстетическом подходе к нуару как стилю, обладающему уникальным способом репрезентации и соответствующим способом восприятия со стороны зрителя (существует нуарный визуальный код, по которому зритель мгновенно распознает фильм нуар именно как таковой без привязки к названию, сюжету и другим не визуальным свойствам). Данное утверждение стало результатом дальнейшего развития идеи, высказанной Раймондом Дюргнатом и Полом Шредером, о том, что нуар не является жанром и должен быть изучен с точки зрения средств стилистической выразительности, при этом шаг этот ими предпринят не был, а был только заявлен. Также в работе уточняется периодизация фильма нуар с учетом фильма 1940 года «Незнакомец на третьем

этаже» (Борис Ингстер), ранее твердо не закрепленного в канонической фильмографии нуара.

В ходе работы использовались такие **методы** исследования, как стилистический, семантико-синтаксический, социокультурный и сравнительный анализ.

Новизна работы обуславливается невысокой **степенью разработанности темы исследования** в отечественном киноведении и неопределенной с точки зрения западного киноведения стилистической сущности нуара. При широкой распространенности самого понятия нуар как в академической, так и в общественной среде, отсутствуют комплексные исследования, структурирующие знания по данной теме, а смешение понятий стиля и жанра по отношению к исследуемой теме характерно как для отечественных, так и для западных специалистов: фильм нуар ставится в один ряд с сугубо жанровыми формами<sup>1</sup> вроде криминального фильма, полицейского фильма и детектива. Такого рода понятийная энтропия негативно сказывается на понимании самого феномена нуара. Вместе с тем следует отметить, что в последнее время в отечественном киноведении появились две статьи, посвященные классическому нуару: Анжелики Артюх «Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра»<sup>2</sup> и Якова Лурье «Формула американского нуара»<sup>3</sup>. Оба исследования до определенной степени обобщают сведения и знания о нуаре, который предстает в этих работах через призму жанра. Отдельно следует указать на статью Александра Дорошевича «"Нео-нуар" в американском кино»<sup>4</sup>, в которой автор освещает различные подходы к пониманию природы нуара, а также исследует причины популярности неонуарных фильмов в новейшей истории мирового кинематографа. А. Дорошевич указывает, что фильм нуар традиционно

<sup>1</sup> Понятие «жанровые формы» используется в работе для обозначения всего многообразия как устоявшихся жанров (включая поджанры и субжанры) и менее определенных жанров.

<sup>2</sup> Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18> (дата обращения 16.05.2017).

<sup>3</sup> Лурье Я. Формула американского нуара // <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara> (дата обращения 17.05.2017).

<sup>4</sup> Кино США на рубеже веков. М.: Канон+, 2012 – 480 с.

определяется одной из трех характеристик: жанр, течение и киностиль. При этом автор дает панорамную картину проблемы, не отдавая предпочтения какому-либо из подходов. Ценным является замечание А. Дорошевича касательно ретроспективного характера нуара в целом – не только классического американского, но и неонуара. В самое последнее время в свет вышла книга А. Васильченко «Пули, кровь и блондинки. История нуара», безусловно, вносящая вклад в процесс восполнения большого пробела, имеющегося в отечественных исследованиях нуара. Однако автор уже во введении указывает, что данная книга не является научной монографией и состоит из отдельных очерков, призванных познакомить широкого зрителя с феноменом нуара<sup>5</sup>. Что же касается попыток комплексного рассмотрения феномена нуара как отдельного самостоятельного стиля в виде монографии, то таковых в отечественном киноведении предпринято не было.

В рамках диссертационного исследования изучена обширная зарубежная литература, из всего массива (десяток монографий и полсотни статей) которой русский перевод имеет лишь статья Пола Шредера «Заметки о фильме нуар»<sup>6</sup>. Вместе с тем, важно отметить, что в диссертации анализируются и переосмысляются наиболее фундаментальные и знаковые работы. Так, критически комментируются основные идеи и мотивы таких важных, но при этом не переведенных на русский язык исследований, как «Панорама американского фильма нуар (1941 – 1953)»<sup>7</sup> Раймона Борда и Этьена Шомтона и «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар»<sup>8</sup> Раймонда Дюрнгата. Тот же критический подход применяется и к имеющейся в русском переводе статье Шредера «Заметки о фильме нуар». Также изучено большое количество

---

<sup>5</sup> Васильченко А. Пули, кровь и блондинки. История нуара. М.: Издательство «Пятый Рим», 2019 – 352 с.

<sup>6</sup> Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

<sup>7</sup> Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002 – 242 p.

<sup>8</sup> Film Noir Reader. New York, Limelight Editions, 1996 – 343 p.



англоязычных статей, входящих в четырехтомный цикл «Антология фильма нуар» («Film Noir Reader»).

В том числе, новизна данной работы заключается в изучении обширной фильмографии (предложена подборка из ста фильмов, относящихся к классическому фильму нуар, структурированных в Приложениях к диссертации по тематико-аналитическим и модельным таблицам). Существенная часть фильмов, относящихся к классическому нуару 1940-1950-х годов, никогда не попадала в зону особого внимания отечественного киноведения, тогда как, обладая своеобразной визуальностью, классический фильм нуар заслуживает тщательного изучения в том числе и в связи с его большим художественно-эстетическим влиянием на современное экранное искусство.

**Целью** исследования является определение стилевых особенностей и художественной выразительности стиля нуара, чье проявление столь заметно сегодня.

Для достижения этой цели в рамках работы предлагаются решения следующих **задач** исследования:

- художественно-эстетический, тематический, социокультурный, историко-киноведческий анализ стиля нуар;
- анализ, комментирование и полемика с «американским» и «французским» подходами к исследованию феномена нуара;
- определение и анализ основных художественных истоков фильма нуар;
- создание схем, аналитических моделей и тематически-аналитических таблиц, содержащих справочные, сюжетные, героико-событийные и пространственно-временные данные;
- анализ пространственно-временных характеристик фильма нуар;
- анализ визуальной структуры фильма нуар;
- визуально-антропологическое и типологическое исследование фигуры героя в фильме нуар;
- сопоставление и анализ полученных в рамках исследования данных, выявление закономерностей, характерных качеств и свойств стиля нуар.

**Теоретическая значимость** работы заключается в детальном исследовании теоретических (художественно-эстетических и научно-методологических) аспектов стиля нуар; литературных, кинематографических и фотографических источников, повлиявших на зарождение и развитие нуара, а также меры и путей этого влияния. Не менее важен и критический анализ ключевых работ по нуару. Подвергаются критическому пересмотру позиции ряда исследователей. Изучено 100 фильмов нуар, проводится их классификация по ряду критериев – тематических, сюжетных, пространственно-временных и семантических. Создается схема развития нуара на протяжении XX-XXI вв., что может иметь значение для будущих исследований современного визуального искусства.

Анализ нуара через призму стиля представляется теоретически значимым и актуальным, способным на уровне теоретического обобщения задать направление будущих исследований современных экранных искусств, работающих с феноменом нуара.

Весь комплекс исследований, проведенных в рамках научной работы, нацелен на обширное изучение стиля нуар на материале американского кинематографа 1940-1950-х годов и призван прояснить место изучаемого феномена в истории искусствоведения и его влияние на визуальную культуру в целом.

**Практическая значимость** диссертации заключается в подробном исследовании характерных визуальных, нарративных и структурных приемов; специфики локаций и пространственно-временных особенностей фильмов нуар. Собранный в результате исследования информация сведена в таблицы, что позволит кинематографистам (как студентам, так и действующим работникам киноиндустрии), заинтересованным в создании произведения в стиле нуар (а также неонуар, постнуар и метануар) или же использовании отдельных аспектов этого стиля, прибегнуть к данной информации в процессе своей художественно-практической деятельности.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Нуар рассматривается как стиль, наджанровое явление, способное проникать, прежде всего, в такие жанры, как криминальная драма, детектив, триллер, криминальная мелодрама, драма, гангстерский фильм и фильм-ограбление, определенным образом их трансформируя.

2. Одним из истоков художественного стиля нуар является литература, ее творцы и направления, имевшие место в период со второй половины XVIII века по 1930-е годы (готическая литература XVIII века, творчество Эдгара По и Шарля Бодлера, литературная традиция декаданса, американский детектив первой трети XX века).

3. Визуальными и экранными художественными истоками стиля нуар являются кинематограф Веймарской республики (киноэкспрессионизм, а также камершпиль-драма и кинематограф «новой вещественности»), американский гангстерский фильм 1920-1930-х годов, а также фотоискусство Уиджи и Джейкоба Рииса.

4. Нуар как феномен впервые был критически рассмотрен французскими кинокритиками (Раймонд Борд и Этьен Шомтон) в 1950-ые годы. Дальнейшее развитие исследования нуара получили в американских трудах начала 1970-х годов (Раймонд Дюргнат, Пол Шредер). В I главе диссертации проводится критический комментарий этих базовых для феномена нуара работ. Некоторые положения авторов оспариваются, иные их утверждения – раскрываются в большей полноте.

5. Влияние стиля нуар и нуарности в целом на современную художественную культуру существенно, что выражается прежде всего в художественных кинокартинах и сериалах последнего времени. Также можно говорить в целом об актуальной сегодня определенной нуарной атмосфере, сформированной нуарным американским кинематографом 1940-1950-х годов и влияющей на искусство 2000-2010-х годов.

**Степень достоверности.** Результаты исследования получены автором в ходе самостоятельной работы с соответствующим киноматериалом и научной литературой по теме диссертации.

**Апробация диссертационного исследования.** Промежуточные результаты исследования были представлены в виде следующих докладов:

- доклад «Стиль фильма нуар и его выражение в различных жанрах американского кинематографа 1940-1950-х годов» на конференции «Жанр как структурообразующий компонент кинопроцесса» (10 – 11 ноября 2016 г., ВГИК);

- доклад «Холодная война и американский фильм нуар на конференции «Холодная война и ее резонанс в мировом кинематографе» (27 октября 2016 г., ВГИК);

- доклад «Стиль и нарратив в американском фильме нуар» (1941 – 1955)» на заседании секции «Кинотекст» в рамках «XX открытой конференции студентов-филологов» (17 – 21 апреля 2017 г., СПбГУ).

Положения и результаты диссертации нашли свое отражение в четырех научных публикациях. Также диссертация обсуждалась на заседаниях кафедр киноведения и эстетики, истории и теории культуры ВГИК и была рекомендована к защите.

**Соответствие паспорту специальности.** Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени кандидата искусствоведения, полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней» Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842), предъявляемым к диссертации на соискание учёной степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, двух глав (в первой главе два параграфа, во второй – три), заключения, библиографии, фильмографии и восьми приложений в виде таблиц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** определяется объект, предмет и временные рамки диссертации. Обосновывается актуальность, новизна, теоретическая и практическая значимость исследования. Излагаются его цели и задачи, методологические и теоретические

основания, структура и основные положения, выносимые на защиту. Приводятся данные по апробации диссертационного исследования и соответствию паспорту специальности.

В главе I «**Научно-методологические и художественные предпосылки к исследованию стиля нуар**» анализируются ключевые теоретические работы по теме диссертации и художественные явления, повлиявшие на формирование стиля нуар (кинематографические, фотографические и литературные). Исследование предпосылок к изучению фильма нуар ведется с позиции стиля, - таким образом выявляются наиболее существенные со стилистической точки зрения теоретические позиции исследуемых авторов: Раймона Борда и Этьена Шомтона, Раймонда Дюрзната, Пола Шредера. В качестве художественных истоков фильма нуар анализируются американский гангстерский фильм 1920-1930-х гг., кинематограф Веймарской республики, фотографическое наследие Уиджи и Джейкоба Рииса, американская детективная литература первой трети XX века, отдельные аспекты европейской литературы декаданса второй половины XIX века.

В параграфе I.1 «**Научно-методологические предпосылки. Критический анализ исследований нуара**» был проанализирован пионерский труд французских исследователей Раймона Борда и Этьена Шомтона «Панорама американского фильма нуар (1941-1953)», вышедший в свет в 1955 году (не переведенный на русский язык). Продолжается критическое изучение опыта предшественников в разборе двух текстов американских исследователей: статьи Раймонда Дюрзната<sup>9</sup> «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» (1970 г.) и статьи Пола Шредера «Заметки о фильме нуар» (1972 г.). Завершает параграф обзор новейшей научной литературы по теме исследования.

Работа Борда и Шомтона была принята нами в качестве отправной точки при критическом анализе исследований о нуаре. Во-первых, этот труд является первым изданием, посвященным феномену фильма нуар. Во-вторых, книга была

---

<sup>9</sup> Раймонд Дюрзнат, будучи английским критиком, в указанный период жил и работал в США.

написана, когда само исследуемое явление хоть и находилось на завершающей стадии, однако все еще продолжало существовать.

Была отмечена принципиальная важность того факта, что французские кинокритики выделили в потоке американских криминальных лент 1940-1950-х гг. набор фильмов (названный Бордом и Шомтоном серией), объединенных криминальной фабулой, социальным пессимизмом, фатализмом и узнаваемым общим визуальным решением. Таким образом, нами отмечается ретроспективный характер термина нуар.

В диссертации указывается, что Борд и Шомтон основной акцент делают на общности структуры сюжета и идейно-смысловых элементов. Утверждается, что данный труд выделил фильм нуар как отдельный феномен в истории мирового кинематографа, однако, вместе тем отмечается, что в исследуемой книге фильм нуар не постулируется как самостоятельный стиль, что с нашей позиции является недостатком исследования при всех его других достоинствах.

Далее исследуются две важнейшие статьи американских авторов начала 1970-х годов (первая из которых не переведена на русский язык): «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» (Раймонд Дюргнат) и «Заметки о фильме нуар» (Пол Шредер). Рассмотрев взгляды данных авторов на предмет фильма нуар, мы выяснили, что Дюргнат в рамках своего тематического анализа придерживается социально-нарративного подхода к исследованию фильма нуар, что, хоть и является важным аспектом, однако, на наш взгляд, не отражает всей полноты изучаемого феномена. При этом Дюргнат проводит подробный тематический анализ конкретных фильмов нуар, выделяя одиннадцать основных тем, что является важным достижением. Разбор текста Дюргната с нашей стороны сопровождается критическими комментариями, суть которых сводится к недостаточности внимания, обращаемого автором на визуально-стилистические свойства киноматериала. Также следует заметить, что приводимые Раймондом Дюргнатом в качестве примеров фильмы не всегда можно однозначно отнести к нуару. Это, например, касается картины Майкла

Кертиса «Ангелы с грязными лицами» (1938), где, в частности, морализаторский мотив купирует и без того неявные стилистические приемы.

Статья Пола Шредера более совпадает с предлагаемым в диссертации подходом, поскольку выделяет помимо социально-исторического контекста еще и визуально-выразительные элементы, которые и формируют нуар как стиль. Так Шредер пишет о важности влияния традиции немецкого киноэкспрессионизма на формирование выразительных средств фильма нуар. Также следует отметить хронологическое деление истории фильма нуар на три периода, предложенное Шредером, – оно, на наш взгляд, отвечает ходу стилевых изменений фильма нуар. Для раннего периода (1941-1945) характерны интерьерные пространства и детективные истории. Для среднего (1945-1950) – появление картин на социальную тематику с обилием экстерьерных сцен, что является следствием влияния прежде всего итальянского неореализма. Поздний период (1950 – 1955) Пол Шредер точно характеризует с позиции трансформации самого фильма нуар: автор указывает на изменение фабульных элементов (углубление характеров персонажей и нарастание нигилизма), однако при этом не говорит о стилевых изменениях самого нуара, которые, на наш взгляд, заключаются в появлении рефлексии стиля нуар над самим собой, что выражается, прежде всего, в герметизации стиля и переосмыслении конечного набора составных элементов фильма нуар. Отметим также, что Шредер, так же, как и Раймон Борд и Этьен Шомтон, не упоминает фильм 1940 года «Незнакомец на третьем этаже» (Борис Ингстер), являющийся, на наш взгляд, первым фильмом нуар. Таким образом, начало первого этапа следует отсчитывать не с 1941, а с 1940 года, что уточняет периодизацию нуара.

Завершает анализ французского и американского подходов к изучению феномена кинонуара обзор новейших работ по теме исследования, в качестве основных лейтмотивов которых выделяются гендерные и психоаналитические исследования нуара. Здесь мы вновь отмечаем превалирование концептуальных и социальных аспектов феномена нуара, тогда как подход к нуару как к самостоятельному стилю не находит должного развития в исследуемых работах.

Проанализировав основные и наиболее концептуальные исследования нуара, автор выявил ключевые теоретические позиции, методологические подходы (часть из которых была использована во II главе), которые тем не менее были подвергнуты критическому анализу, в том числе с выявлением в них недостающего ракурса, а именно, внимания к нуару как художественному стилю.

В параграфе I.2 «Художественные предпосылки» рассмотрены литературные, кинематографические и фотографические истоки стиля нуар. В качестве литературных источников изучены европейская декадентская литература конца XIX века и жанр американского «крутого» детектива первой трети XX века. В качестве кинематографических - традиции американского гангстерского фильма 1920-1930-х гг. и кинематографа Веймарской республики. Фотографических – творчество Уиджи и Джейкоба Рииса.

В диссертации отмечается, что традиция американского гангстерского фильма сформировала материальный мир фильма нуар, определила криминальную направленность его фабулы и открыла типологический ряд героев. В частности, пространство большого индустриального города, раскрытое в гангстерском фильме начала 1930-х годов, и соответствующий ему набор материальных единиц (автомобиль, пистолет, автомат, костюм, плащ, шляпа) легли в основу и материального мира фильма нуар. Стали его стилевыми единицами. Отмечая же существенные различия гангстерского кино и фильма нуар, мы обращаем внимание, прежде всего, на принцип репрезентации мира. Так, в гангстерском фильме взгляд зрителя находится вне криминального сообщества, что создает позицию этического и социального отношения к происходящим событиям. А в фильме нуар – как было выяснено в ходе исследовательской работы – позиция зрителя переносится внутрь мира героев, следствием чего является редукция морально-этических понятий как отличительное свойство фильма нуар.

Что же касается фильмов, относящихся к кинематографу Веймарской республики (в частности, киноэкспрессионизму), то они определили поэтическую визуально-выразительную природу нуара: контрастное изображение, акцент на



теньях, световые провалы. Также нами отмечается телесная экспрессивность, почерпнутая фильмом нуар из традиции немецкого кино 1920-х годов, которая является одной из ключевых характеристик нуара как стиля в данном диссертационном исследовании. Немаловажен в случае с Веймарской республикой и исторический контекст: в 1933 году после распада республики и смены политического режима большое количество работников немецкой киноиндустрии эмигрировали в США, где позже приняли непосредственное участие в становлении и развитии фильма нуар.

В качестве фотографических источников стиля нуар исследуется, прежде всего, творчество Уиджи (Артура Феллига), чья документальная криминальная фотография непосредственным образом повлияла на формирование визуальной выразительности нуара. Так, в частности, серия уличных криминальных фотографий «Обнаженный город» (1945) легла позднее в основу одноименного фильма нуар, снятого Джулсом Дэссеном в 1946 году. Влияние творчества Уиджи, как мы отмечаем, более всего заметно в среднем периоде развития нуара, когда возрос интерес продюсеров к социальной и уличной тематике. Помимо Уиджи отмечается стилистическая преемственность фильма нуар с работами такого фотографа, как Джейкоб Риис. Была установлена перцептивная связь фотографий Рииса и фильмов нуар, заключающаяся в родстве механизмов репрезентации и восприятия образов. Так, и на фотографиях Рииса, и в фильме нуар имеет место проявление потаенного – выход образов из мрака (социального и экзистенциального) и их обратное погружение.

Помимо кинематографических и фотографических истоков стиля нуар анализируются также явления художественной литературы, повлиявшие на становление нуарной тематики, ряда нарративных ходов и типов героев. Так, традиция европейской декадентской литературы создала такие важные для нуара смысловые единицы, как эскапизм и отстраненность. В частности, нами разбирается роман Гюисманса «Наоборот», главный герой которого живет в замкнутом, герметичном, интерьерном мире, что самым прямым образом соотносится с практикой нуарных героев, пытающихся скрыться в номерах

мотелей от преследующего их злого рока. Не меньшее влияние на фильм нуар имеет и эстетизм данной литературной традиции, что так важно для стиля нуар. К другим существенным литературным источникам следует отнести традицию готического романа и творчество Эдгара По и Шарля Бодлера. Отдельно, в качестве связующего звена между литературой и кинематографом, выделяется роман Пьера Мак Орлана «Набережная туманов».

Что же касается такого литературного явления, как американский «крутой» детектив, то здесь мы пришли к выводу, что он сформировал фабулу фильма нуар, причем самым непосредственным образом: многие фильмы нуар были сняты по детективным романам 1920-1930-х годов. Другим – концептуальным – явлением, которое мир фильма нуар перенял у традиции «крутого» детектива, мы считаем социальный нигилизм и обращенность героев на себя. Персонажи и основные темы, прописанные в романах Раймонда Чандлера, Дэшила Хамета и Джеймса Кейна, стали лейтмотивными для фильмов нуар. Так, персонаж Раймонда Чандлера Филипп Марлоу фигурирует в таких фильмах, как «Убийство, моя милая» (Эдвард Дмитрик, 1944), «Вечный сон» (Ховард Хоукс, 1946) и «Леди в озере» (Роберт Монтомери, 1947). Сэм Спейд из романов Дэшила Хамета появляется в одном из первых нуаров – фильме Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» (1941). А основная тематическая конструкция Джеймса Кейна, основанная на разрушительной силе страсти, лежит в основе таких фильмов, как «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944), «Милдред Пирс» (1945) и «Почтальон всегда звонит дважды» (Тэй Гарнетт, 1946).

В главе II «Стилистические особенности фильма нуар» предлагается анализ непосредственно стилистической сущности фильма нуар, предваряемый принятым определением стиля. Под художественным стилем в данном исследовании понимается общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих и технических приемов, обусловленная единством эстетической природы, которая в едином строе присутствует в различных жанрах, существенно не редуцируясь под их влиянием и напротив их фундируя, стилизуя, включая в собственно нуарную систему координат.

На материале конкретных кинофильмов выявляются ключевые визуальные, пространственно-временные, телесные, смысловые и фабульные свойства стиля нуар. В ходе работы были изучены 100 наиболее характерных картин. Результаты этого комплексного анализа нашли свое отражение в виде восьми аналитически-тематических таблиц, данных в виде приложений.

В приложении I собрана справочная информация о каждом фильме, в том числе указан жанр (жанровая форма) каждого фильма, что подтверждает нашу изначальную гипотезу о полижанровости нуара как художественного стиля.

В приложении II отображена героико-событийная характеристика каждого фильма, на основании которой делались выводы о характерных атрибутах фильма нуар: смерть, убийство, погоня, слежка, психические отклонения, адюльтер, наличие фигуры роковой женщины.

Приложение III посвящено соотношению пространственно-временных характеристик фильмов нуар: дневного и ночного световых режимов, прошлого и настоящего, интерьерного и экстерьерного пространств.

Приложение IV отображает локационный характер нуара: здесь нами отмечено присутствие той или иной локации в каждом из фильмов, что позволило сделать выводы об их стилистической имманентности.

Приложение V представляет собой героико-типологическую таблицу, в которой приведены наиболее распространенные типы «нуарных героев» и их описание.

В приложении VI приведены результаты семантико-лексического анализа названий фильмов нуар, что позволило подтвердить наиболее существенные мотивы и темы исследуемого явления.

В приложении VII отражена схема-модель влияния стиля нуар на мировой кинематограф вплоть до наших дней.

В приложении VIII приведена схема-модель соотношенности стиля нуар с различными жанрами (жанровыми формами).

В параграфе II.1 «Пространственно-топографические свойства» дается стилистический и пространственно-функциональный анализ ключевых локаций: интерьерных и экстерьерных.

Так, в интерьерных локациях приводится анализ салона автомобиля, дома, мотеля, особняка, казино, притона и тюрьмы.

*Салон автомобиля.* Автомобиль в нуаре является своего рода машиной рока. Не управляемый героями фильма (даже на самом базовом феноменологическом уровне - задний фон меняется вне зависимости от иллюзорных манипуляций рулем и педалями), автомобиль везет своих пассажиров по строго заданному стилем и структурой маршруту («В укромном месте», Николас Рэй, 1950; «Воровское шоссе», Джулс Дэссен, 1949). Данная тема автомобиля как носителя деструктивного для человека технического приспособления в новейшем кинематографе раскрывается в нуарном кинофильме Дэвида Кроненбега «Автокатастрофа» (1996).

*Дом.* Пространство дома как вместилища смысловой и моральной нормы фигурирует в таких фильмах, как «Момент безрассудства» (1949), «Дело Тельмы Джордан» (1950), «Западня» (1948), «Тайны Канзас-Сити» (1952), «Поцелуй смерти» (1947) и др. В той или иной мере пространство дома фигурирует почти во всех нуарах. Что же касается вышеуказанных фильмов, то в них пространству дома отведено существенное количество экранного времени и внимания. И в этих картинах имеет место процесс смысловой и этической маргинализации столь привычного и обыденного пространства, как дом. На сюжетном уровне этот процесс проявляется посредством вторжения внешних деструктивных сил, защититься от которых нет никакой возможности («Часы отчаяния», 1955). На визуальном уровне дом в данном случае превращается в темное замкнутое пространство, выполняющего для его обитателей функцию тюрьмы.

*Мотель.* Для нуара мотель является крайне удачной локацией сразу по нескольким причинам: теснота (герой вынужден буквально ходить из угла в угол), единообразие (герой перестает замечать смену мотелей, все они сливаются для него в единое пространство, покинуть которое не представляется возможным),

отсутствие какой-либо утвари и атрибутов, связанных с досугом (единственным занятием остается курение сигарет) и безжизненность пространства мотеля. Все эти атрибуты работают на такие важные для нуара смысловые конструкции, как отчужденность, цикличность, невозможность действия, болезненная праздность.

Вместе с тем, постоянная смена мотелей воспринимается нуарными персонажами в качестве своего рода проклятия. Герои фильма Джозефа Льюиса «Без ума от оружия» (1950) молодые грабители Барт Тейр и Энни Лори Старр (являющиеся одним из первых воплощений известной пары Бонни и Клайд на экране) вынуждены скитаться из штата в штат в попытках скрыться от полиции. Со временем мотели превращаются для героев фильма Льюиса в тюрьму (как в случае и с пространством дома, что в целом задает характер нуарного интерьерного пространства): они не могут выйти в город или даже сходить в ресторан. Все их награбленное богатство не имеет никакой ценности. Таким образом, здесь проявляется важный мотив мотеля как тюрьмы. Тюрьмы, в которую нуарные герои загоняют себя сами.

*Особняк.* Особняк, являясь важным атрибутом жизни магнатов, бизнесменов и лидеров преступных сообществ, играет важную роль в таких нуарах, как «Гильда» (1946), «Дело Тельмы Джордан» (1950), «Из прошлого» (1946), «Оружие для найма» (1942), «Одержимая» (1947), «Афера на Тринидаде» (1952), «Асфальтовые джунгли» (1950), «Пленница» (1949), «Проклятые не плачут» (1950) и др. Как правило, в нуаре особняком владеет представитель элиты криминального сообщества, часто связанный с политикой или же зарубежной агентурой (например, в «Афере на Тринидаде», где магнат Макс Фабиан оказывается высокопоставленным агентом нацистской разведки, разрабатывающим секретное оружие для совершения диверсии на территории США). При этом владелец особняка всегда вступает в конкуренцию с главным героем (обычно простым детективом или мелким уголовником) за право обладания роковой женщиной.

*Казино/притон.* Казино или притон с подпольными азартными играми, являясь по определению местом, где можно «испытать судьбу», как нельзя лучше

подходит для фабулы классического нуара, в которой элемент роковой случайности является базисным. Причем, нуарным персонажам, как правило, удается легко выигрывать на зеленом сукне игрового стола или же на барабанах рулетки. Однако судьба всегда, в конце концов, требует возврата выигранного капитала. И капитал этот должен носить уже не материальный, а символический характер. Так, например, один из героев фильма Джулса Дэссена «Грубая сила» (1947), выиграв крупную сумму денег в казино, вскоре становится жертвой своей же спутницы. Здесь в полной проявляется типичное для нуара свойство денег как отнологической валюты, не имеющей никакой ценности в обыденной жизни. Деньги в нуаре можно лишь легко приобретать и так же легко терять. Не имея прикладного значения, деньги являются наравне с человеческими судьбами валютой особой символической экономики фильма нуар. И казино в данном случае предстает в виде ярмарки судьбы, где каждому дается право бросить кости или же угадать число. Но, как и в обычном казино, в этой игре с судьбой игрок всегда остается проигравшим.

*Тюрьма.* Тюрьма является характерным нуарным пространством сразу на нескольких уровнях. Во-первых, тюрьма является пространством, связанным с криминальным миром и насилием. Причем, насилие является зачастую и причиной попадания нуарного героя в тюрьму и состоянием его там пребывания. Во-вторых, помимо фабульной и социальной нагрузки, тюрьма также характерна для фильма нуар экзистенциальным мотивом ограниченности действий и невозможностью полной свободы. В данном случае, тюрьма в нуаре является локационным слепком всего нуарного мира, который можно представить в виде очень большой тюрьмы, стены которой для каждого из персонажей установлены его судьбой. И, наконец, тюрьма характерна для нуара на визуальном плане. Вертикальные линии решеток, длинные горизонтальные плоскости коридоров и диагональные линии межэтажных лестниц четко расчерчивают пространство кадра. (Характерными в отношении репрезентации тюремного пространства являются фильмы «Грубая сила», Джулс Дэссен, 1947 и «Поцелуй смерти», Генри Хэтэуэй, 1947.)

Таким образом, в результате конкретного анализа интерьерных пространств, свойственных стилю нуар, мы приходим к заключению, что каждый из описанных выше типов пространств имеет собственную функциональную нагрузку как на уровне развития сюжета, так и на уровне стиля. То есть, нуар как стиль наделяет любое пространство имманентными ему стилистическими и визуальными характеристиками, которые определяют пространственные и событийные атрибуты и элементы каждого отдельно взятого пространства. Так, например, дом является пространством, устанавливающим социальную норму, на фоне которой становятся очевидными драматичность и фатальность событий, развивающихся в фильме. Тогда как мотель, напротив, полностью соответствует духу нуарных героев, отражая их непостоянство, импульсивность и постоянную готовность покинуть комнату мотеля, чтобы затем заселиться под другим вымышленным именем в другой мотель, будучи гонимыми судьбой и стечением обстоятельств. В пространственном измерении важно подчеркнуть, что номер в мотеле – это, как правило, комната небольшого размера, создающая ситуацию крайне ограниченного пространства, что соотносится с общим моральным ощущением зажатости и загнанности в угол, свойственным фильму нуар. Схожий мотив имеют также салон автомобиля и телефонная будка: в экстренном случае укрыться или покинуть данные типы локации не представляется возможным. Таким образом, отправляясь в путешествие нуарный герой полностью отдается в руки судьбы.

Наиболее важными экстерьерными пространствами в фильме нуар являются: город, природа, порт. В послевоенном периоде развития стиля именно картины с большим количеством экстерьерных съемок вышли на первый план. Связано это, прежде всего, с деятельностью продюсера Марка Хеллингера, и таких режиссеров, как Джулс Дэссен и Элиа Казан. Движение к реализму было логичным ответом на проблемы общества, касающиеся коррупции, уличной преступности, разгула бандитизма. Фильмы этого цикла наделены меньшим чувством эскапизма, нежели картины военных лет. Имело место и влияние европейского реализма – в частности, итальянского неореализма.

Говоря об экстерьерных пространствах в нуаре, следует также упомянуть и о своеобразной географии нуара. Речь в данном случае идет о пространственно-географических особенностях экстерьерных пространств, которые можно разделить на три общие группы: восточное побережье (Нью-Йорк), западное побережье (Лос-Анджелес), срединная Америка (так называемый аграрный пояс) и экзотические регионы (сюда можно отнести как локации Карибского бассейна и Латинской Америки, так и прибрежные районы штата Флорида).

*Город.* Ключевым экстерьерным пространством в нуаре очевидным образом является город. Структура города как локуса лучше всего отражена в названии фильма Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли». Пытаясь скрыться от неминуемого рока, нуарные герои петляют по каменно-бетонному лабиринту, выхода из которого не предполагается в принципе. Яркими примерами здесь служат следующие картины: «Асфальтовые джунгли» (Джон Хьюстон, 1950), «Обнаженный город» (Джулс Дэссен, 1948), «Ночь и город» (Джулс Дэссен, 1950), «Сила зла» (Абрахам Полонски, 1948), «Плач большого города» (Роберт Сиодмак), «Происшествие на Саут-стрит» (Сэм Фуллер, 1953).

Городское пространство в нуаре изначально враждебно по отношению к его обитателям. Из-за любого угла здесь может появиться неизвестный человек в плаще с пистолетом в кармане. Точно так же из-за любого перекрестка здесь может выехать полицейский автомобиль, оповещающий жителей о том, что произошло очередное убийство. Ощущение постоянного давления, оказываемого городом на его обитателей, удачно передается неестественными ракурсами съемки – часто складывается ощущение, что дома и улицы всей своей бетонной мощью обрушиваются на головы их обитателей.

*Природа.* Естественные природные локации не так часты в нуаре, поскольку, как правило, события развиваются в городах и пригородах. Более того, природа используется нуарными героями именно для того, чтобы скрыться, спрятаться, переждать опасность, подстерегающую их в пространстве города. Любовная пара из картины Джозефа Льюиса «Без ума от оружия» (1950), скрываясь от погони, находит убежище сначала на лесной опушке, а затем и вовсе в зарослях камыша.



Но природа, будучи частью изначально враждебного по отношению к человеку бытия, не укрывает беглецов, а напротив – загоняет их в тупик, отрезая реками, лесами и болотами дорогу к побегу. Умирая, прототипы Бонни и Клайда, остаются на холодной земле, поросшей сорняками. Таким образом, в фильме нуар прослеживается антагонизм природы, которая несколько более не является лоном человека, а как раз наоборот, становится его последним пристанищем. Важным свойством природы в нуаре является ее неестественность по отношению к нуарному герою, чьим домом является, прежде всего, город.

*Порт.* В нуаре порт служит локусом социально неуспешных слоев общества – мошенников, воров, проституток и проч. Так, например, главный герой фильма Сэма Фуллера «Происшествие на Саут-стрит» (1953) – молодой карманный вор в исполнении Ричарда Уидмарка проживает в лачуге, возвышающейся на хлипких сваях над мутной мелью нью-йоркского прибоа. Связь маргинализированных социальных групп со стихийным водным пространством порта помимо рационального социально-экономического объяснения, также имеет и толкование более тонкого рода, относящееся к пониманию воды как стихии. Стихии, которая не может быть обуздана и приведена в порядок, к которому так стремятся социально успешные обитатели крупных городов.

Анализ конкретных локаций из кинофильмов помогает выявить принцип функционирования локации в рамках стиля. Салон автомобиля: функция передачи эмоции путем трансляции крупных планов героев. Дом: создание стилистической нормы, отталкиваясь от которой нуарные герои совершают переход в маргинальное поле. Мотель: усиление ощущения непостоянства и безликости; на визуальном уровне номер в мотеле также – в силу своих малых размеров – несет нуарным героям пространственное ограничение и давление. Особняк: место социального и психологического заточения женщины, высвобождением которой занимается главный герой. Казино: наглядная демонстрация функционирования машины судьбы. Притон: трансляция наиболее низменных проявлений жизни нуарных героев, подчеркнутое полумраком и обилием табачного дыма, свойственными пространству притона. Тюрьма: доведение до максимума

эмоционального состояния героев посредством замкнутости и своеобразия тюремной архитектуры – обилия прямых горизонтальных, вертикальных и диагональных линий. Город: символическое пространство, подразумевающее собственные этические и поведенческие нормы, часто идущие вразрез с законом, но являющееся естественной средой для нуарного героя. Природа: пространство для побега (как правило, тщетного); также природа несет в нуаре деструктивные для героев силы природы (скалы, болота, реки, водовороты). Порт: место локализации социально неуспешных членов общества, подразумевающее соответствующие законы и нормы поведения в микросоциуме. Также в рамках пространства порта существенную роль играет вода (как правило, темная), несущая нуарным героям неизвестность и периодически выбрасывающая на береговую линию тело неизвестного человека.

Отдельно говорится о свете как важнейшем атрибуте нуарного пространства. Связано это, прежде всего, с тем колоссальным значением, которое световая карта играет в нуаре. Темнота как естественное состояние в нуаре представляет собой, прежде всего, вместилище сокрытого, несущего угрозу персонажам. Далее, отдельные световые лучи и пятна выделяют в темноте самих героев, а также создают удвоение нуарных героев в виде тени, вписывая их таким образом в пространстве, делая их его атрибутами. Глубокие черные тени, отбрасываемые людьми и предметами, также создают локусы онтологического провала.

При этом постоянное перемещение героев в полумраке резонирует как с мироощущением нуарных героев, для которых свойственны ощущения тревоги и опасности, так и с фабульной структурой нуара, где недостаток информации создает характерное эмоциональное напряжение.

Во **параграфе II.2 «Проблема времени»** речь идет о временном измерении нуара, включающем в себя прошлое и настоящее. Постулируется и доказывается принципиальное отсутствие будущего в фильме нуар. Также в качестве важного свойства отмечается постоянное давление на нуарных героев и развитие нарратива со стороны прошлого, что соответствует смысловому пласту нуара.

На основании данных, указанных в Приложении III, нами делается вывод о преобладании в нуаре настоящего времени. Вместе с тем отмечается и значительная часть прошлого времени (в 15% фильмов присутствуют флешбэки, занимающие в среднем 23% экранного времени фильма). Наиболее характерные проявления прошлого обнаруживаются в фильмах «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946), «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис, 1950) и «Поцелуй убийцы» (Стэнли Кубрик, 1955). В частности, в данных фильмах были обнаружены рекурсивные флешбэки (система флешбэков, при которой один флешбэк структурно является частью другого). На фабульном уровне было установлено постоянное давление прошлого, выражающееся в неминувности расплаты за поступки, совершенные в прошлом (фатализм), особенно это проявлено в таких фильмах как «Акт насилия» (Фред Циннеман, 1957) и «Чужестранец» (Орсон Уэллс, 1946).

При этом была проанализирована проблема невозможности будущего: нуарные герои настолько погружены в настоящее и прошлое, что не может быть и речи ни о каком планировании будущего. Так, в частности, в таких фильмах, как «Рассчитаемся после смерти» (Джон Кромуэлл, 1947) и «Крест-накрест» (Роберт Сиодмак, 1949) тема невозможности будущего буквально вынесена в название. А в картине Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли» (1950) персонаж Стерлинга Хэйдена, получив смертельную рану, пытается скрыться в загородном семейном поместье, спокойная жизнь в котором была его планом на будущее. Но едва достигнув ранчо и увидев своих лошадей, герой падает, не дойдя нескольких метров до убежища. В данном случае в одной точке сталкиваются светлое прошлое, мрачное настоящее и невозможное будущее.

Связь нуара с прошедшим временем, с прошлым, носит глубокий структурный и стилистический характер, проявляющий себе как на самом простом уровне (частое использование флешбэка как приема), так и на более фундаментальном – на уровне внутреннего хронотопа и логики развития (постоянное преследование героев событиями прошлого). Настоящее время в нуаре, во-первых, имеет тенденцию подпадать под влияние времени прошедшего; во-вторых, обращаясь в будущее, нести фатальную угрозу нуарным героям; в-

третьих, бесконечно растягиваться, создавая ситуацию временного и онтологического вакуума. Рок, являющийся основным двигателем сюжетно-фабульных конструкций, просто не предполагает никакого будущего.

В параграфе **II.3 «Материально-телесные свойства»** выявляется, прежде всего, материально-телесный характер самого нуара как художественного стиля. На стилевом уровне была установлена имманентная привязка нуара к феномену телесности и материальности. Объединяя данное утверждение с положением о важности нуарного изображения, можно в кратком виде вывести из приведенного исследования следующий тезис: стиль нуар – это эстетически зафиксированные отношения телесности героя и материальности окружающего его мира. Действительно, редуцируя социальные, нарративные и этические слои фильма нуар, мы приходим к наиболее фундаментальному слою, к ядру, имеющему эстетическую природу.

Также нами был проведен анализ конкретных типов телесной выразительности у мужских и женских героев. У мужских: одетое тело, раздетое тело, убивающее тело, погибающее тело, бегущее тело. У женских: соблазняющее тело, танцующее тело, отсутствующее тело. Анализ произведен непосредственно на киноматериале и был сделан с использованием визуально-антропологического, семантического и иконографического методов.

Структурно мужчина является субъектом нуарного мира, через которого зритель воспринимает этот мир. В своих ментальных и эмоциональных характеристиках нуарный герой соединяет в себе черты мужских персонажей тех литературных традиций, на которых сформировался нуар: американский «крутой» детектив и европейский декадентский роман. Суровость и мужская удаль, присущая частным детективам из «крутых» романов соединяется здесь со спутанностью сознания и отрывом от реальности, свойственными, в свою очередь, декадентской традиции. Также существенно отметить важную роль мужского героя в нуаре как жертвы. Прежде всего, жертвы рока и его главного воплощения – роковой женщины. Даже смекалка и удаль, свойственная нуарному герою, не помогают ему спастись от превратностей судьбы.

*Одетое тело.* Естественным, «нулевым» телом в нуаре является тело одетое – в отличие от классического понимания естественности человеческого тела, подразумевающим тело обнаженное. Из этого условия проистекает другое важное предназначение одежды в нуаре – мимикрия. Одетое тело непременно сливается в массу себе подобных, создавая широкие возможности для развития криминальных сюжетов. Так, в фильме Отто Премингера «Там, где кончается тротуар» (1950) следователи полиции заставляют каждого из подозреваемых надеть шляпу и подняться вверх по лестнице, чтобы старушка-продавщица смогла опознать убийцу. При виде каждого из мужчин растерянная очевидица уверенно утверждает, что именно этого мужчину в плаще и шляпе она видела прошлой ночью, а на предыдущего подозреваемого она указала по ошибке. Эту же процедуру опознания, а точнее распознавания, всякий раз проделывает и зритель фильма нуар. Но в отличие от пожилой леди из фильма Премингера, зритель распознает фильм нуар мгновенно.

*Раздетое тело.* Напротив, раздетое тело в нуаре - это тело незащищенное, открытое для угроз внешнего мира. Без плаща и шляпы, которые создают нуарную ауру солидности и недоступности, герой выглядит уязвимым, если не сказать жалким. Как правило, обнаженное тело в нуаре – это тело страдающее, тело беспомощное. В серии боксерских фильмов нуар («Подстава», Роберт Уайз, 1949; «Тело и душа», Роберт Россен, 1947; «Тем тяжелее падение», Марк Робсон, 1956; «Чемпион», Марк Робсон, 1949; «Поцелуй убийцы», Стэнли Кубрик, 1955) герой, лишенный в рамках ринга доспехов городского преступника – шляпы и плаща – и оставленный в одной лишь майке на растерзание грозному сопернику, становится легкой жертвой.

*Убивающее тело.* Одной из самых визуально ярких и запоминающихся последовательностей телесных движений в нуаре является момент, когда герой, опережая на мгновение своих оппонентов, точным выстрелом разрешает проблемную ситуацию. Физико-пластическая сущность убивающего тела хорошо заметна, в частности, в фильме Эдварда Дмित्रыка «Снайпер» (1952), где главный герой, одержимый страстью к насилию, убивает женщин, под влиянием

собственных болезненных страстей. Другой тип психофизики отличается большей сдержанностью: наиболее характерным в данном случае героем является персонаж Алана Лэдда в фильме «Оружие для найма» (Фрэнк Таттл, 1942). Он двигается медленно и уверенно: от него невозможно убежать или скрыться. Загнав свою жертву в угол, Лэдд достает пистолет и хладнокровно делает выстрел. Всегда один и всегда точный.

*Погибающее тело.* Погибающее тело героя является крайне важным для нуара пластическим феноменом, поскольку ни в одном другом направлении кинематографа главные герои фильма не погибают от насильственной смерти так часто, как в нуаре. Ярким примером психофизики погибающего тела в нуаре может служить финальная сцена из фильма Рауля Уолша «Высокая Сьерра» (1941), в которой герой Хамфри Богарта, скрываясь от полицейского преследования, забирается на высокую песчаную гору. Сначала ему удастся скрываться за невысокими кустами и сорняками, однако будучи в конце концов обнаруженным, герой Богарта становится мишенью полицейского. Сраженный пулей, он теряет былую ловкость и стать и начинает походить на согбенного старика. Он роняет пистолет и, полностью обессилив, камнем срывается с крутого обрыва.

*Бегущее тело.* Мотив побега и преследования очевидным образом является одним из основных мотивов фильмов криминальной тематики. В нуарах же побег носит также характер попытки экзистенциального побега, попытки скрыться от рока и судьбы – попытки почти всегда тщетной.

В фильме нуар этот мотив бесконечного, бессмысленного побега – побега в никуда – обретает особую важность. В визуальном плане наиболее показательной является картина Джулса Дэссена «Ночь и город» (1950), содержащая большое количество сцен, в которых персонаж Ричарда Уидмарка бежит по улицам города. Прекрасно ориентируясь в местных закоулках и подворотнях, он успешно скрывается как от полиции, так и от представителей криминального подполья. Единственный, от кого Гарри Фабиан скрыться не в силах, – это он сам.

Одними из наиболее важных для нуара составляющих являются насилие и сексуальность. И если мужские персонажи ответственны только за насилие, то посредством фигуры томной, «роковой женщины» – *femme fatale* – транслируются оба этих явления. Разрушительный фатализм, как водоворот, вращающийся вокруг фигуры роковой женщины, является динамическим двигателем структуры таких ярких в этом отношении картин, как «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944) и «Извините, ошиблись номером» (Анатолий Литвак, 1948). Важно отметить, что фильм нуар транслирует сугубо мужской взгляд на мир. И в этом случае, очевидно, одним из главных объектов становится женщина, а точнее ее тело.

*Соблазняющее тело.* Будучи носителем рока, женщина в нуаре, прежде всего, нацелена на соблазнение мужчины. При этом сначала она может даже одаривать героя смущенной улыбкой, пожатием плечами или робкими кивками головы. Но по мере развития событий, ее пластика будет становиться все более свободной и раскованной. Смущенность быстро сменится на жесткость и требование полного подчинения («Женщина в окне», Фриц Ланг, 1944; «Почтальон всегда звонит дважды», Тэй Гарнетт, 1946). Говоря о резкой смене пластики, нельзя не упомянуть фильм Жака Турнера «Люди-кошки» (1942), в котором женщины в прямом смысле превращаются в кошек – в черных пантер. Используя классическую для хорроров фабулу превращения людей в животных, Турнер выявляет пластическую суть фильма нуар. В ключевой, пиковый момент роковая женщина, не будучи в силах сдержать свою разрушительную сексуальность, обращается в черную пантеру – грациозную, решительную и смертельно опасную.

*Танцующее тело.* Танцующая в ночном кабаре женщина является одним из устоявшихся для нуара образов. При этом в некоторых фильмах непосредственно главная героиня выступает в роли танцовщицы: «Гильда» (Чарльз Видор, 1946), «Афера на Тринидаде» (Винсент Шерман, 1952), «Макао» (Николас Рей, 1952), «Женщина его мечты» (Джон Фэрроу, 1951). Танец как форма соблазнения и искушения, прежде всего, отсылает к образу Соломеи – важному архетипу в романтической и декадентской эстетике. Так же, как и Соломея, роковая женщина

в нуаре в качестве платы за свой танец не примет ни денег, ни других материальных вознаграждений. Только голова мужчины – в прямом или переносном смысле – может стать для нее достойным вознаграждением.

*Отсутствующее тело.* Отсутствие как позитивная, имеющая смысловую и структурную нагрузку, функция ярче всего проявляет себя именно в случае с роковой женщиной. Так, например, одна из героинь фильма «Леди-призрак» (1944), почти не присутствующая на экране, является сюжетным и структурным стержнем всего фильма. На уровне истории такое положение дел объясняется тем, что именно она может дать алиби главному мужскому персонажу, тогда как на более существенном структурном уровне именно отсутствующая женщина является куда более желанной нежели та, что рядом. Таким образом, можно заключить, даже отсутствуя в фильме физически, нуарная героиня структурирует внутренний и внешний мир мужского персонажа.

В ходе исследования были выявлены характерные телесные практики для каждого из типов телесности, и соответствующие им концептуальные элементы. Так, естественным телом в нуаре является тело одетое, тогда как раздетое, напротив, является телом уязвимым. Бегущее тело связано с важным для нуара экзистенциальным мотивом побега, причем побега, как правило, тщетного в силу указанного выше фатализма. Убивающее и погибающее тело, как было установлено, являются одними из наиболее стилистически важных для нуара, поскольку раскрывают нуарную пластику в момент максимального фабульного и эмоционального напряжения. При этом и для убивающего, и для погибающего тела на конкретных примерах были выявлены две противоположные телесные стратегии – динамическая и статическая, каждая из которых создает свой особый визуальный и смысловой эффект.

Также нами была обнаружена глубокая онтологическая связь нуарного тела с пространством, а затем и общие принципы функционирования: выход из темноты на свет; раскрытие потаенного и обратное погружение во мрак; доминирование стилистически оправданных, но не практичных с обыденной точки зрения действий, что определяется телесно-стилистическим характером фильма нуар;



телесность как форма развертывания нуарных героев во времени и пространстве. Комплексный подход к изучению телесности в нуаре позволил в итоге выявить материально-телесную составляющую как стилеобразующую для фильма нуар.

**В заключении** подводятся итоги исследования, обобщаются все полученные в ходе него данные. Отображаются ключевые выводы, сделанные на основе подробного анализа киноматериала, результаты которого отражены в Приложениях. Так, стиль нуар характеризуется следующими ключевыми визуальными и содержательными особенностями и критериями:

- превалирование визуальной составляющей над нарративной, социальной, исторической и этической, ослабленных вследствие стилистической редукции; черно-белое, четко выстроенное изображение, создаваемое путем использования характерного способа освещения (прежде всего, контрастного) и применения нестандартных ракурсов съемки; свето-теневая конструкция, предполагающая большое количество глубоких теней и темных пятен, в которых скрываются нуарные герои. Здесь мы видим соответствие технического аспекта содержательному и шире – стилистическому;

- метажанровый характер нуара. Ослабление жанровых элементов и их подчинение стилевому началу;

- фабула криминального характера. Наличие преступления является важным нарративным и этическим критерием фильма нуар, поскольку оно запускает процесс нарастания напряжения, также являющегося характерным для нуара;

- своеобразная мужская и женская героика. Сложные гендерные отношения. Сексуальное напряжение как следствие гендерных отношений между мужчиной и женщиной также работает на создание напряжения, заставляющего героев отдаться на волю судьбы;

- телесность и материальность художественного мира фильма нуар. Трансляция стилистической природы нуара посредством визуального воплощения, подразумевающего характерную телесность и материальность; характерные способы визуально-антропологической репрезентации, проявляющиеся в различных типах телесности, и связанные, в частности, с

такими структурными элементами, как перестрелка, драка, погоня и слежка, в рамках которых раскрывается нуарная экспрессивность;

- преобладание интерьерных локаций, объясняющееся на пространственно-концептуальном уровне ощущением заточения, невозможности побега. Опасность экстерьерных пространств для героев;

- моральная амбивалентность, социальный пессимизм. Редукция этического поля имеет своим следствием потерю ценностных ориентиров, выражающихся в пессимизме и нигилизме. Происходит размывание границ добра и зла;

- фатализм является важным элементом нуарного мироощущения и восходит к романтическим истокам нуара в литературе;

- неумолимость прошлого. Прошлое в нуаре всегда продолжает преследовать героев в настоящем и этим самым отменяет возможность существования будущего. Постоянное обращение в прошлое часто проговаривается нуарными героями в диалогах и проявляется напрямую в виде флешбэков;

- суровость и мужская удаль у нуарных героев соединяется со спутанностью сознания и отрывом от реальности, а четкая привязанность определенному типу героя приводит к размыванию его качеств и разрушению изначальной мотивации.

В диссертации отмечается, что ключевым направлением исследования является стилистический подход, позволивший по-новому увидеть как сам феномен фильма нуар, так и предшествующие ему художественные истоки. Удалось обнаружить глубинную стилистическую и метажанровую сущность нуара, позволяющую в новом свете проследить дальнейший генезис данного стиля, ведущий нас в перспективном направлении исследования таких более поздних и преемственных классическому нуару явлений, как неонуар, постнуар и метануар.

**Список публикаций по теме исследования**

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ:

- 1) Орозбаев К.Н. Кинематографические источники американского фильма нуар // Вестник ВГИК. – 2016. – №28. – С. 108-120. 0,6 а.л.
- 2) Орозбаев К.Н. Стиль нуар в классическом и современном искусствоведении // Вестник ВГИК. – 2017. – №31. – С.102-118. 0,8 а.л.
- 3) Орозбаев К.Н. Аспекты телесности в американском фильме нуар (1941-1955) // Вестник ВГИК. – 2017. – №33. – С. 132-146. 0,7 а.л.

Другие публикации по теме диссертации:

- 4) Орозбаев К.Н. Стилистика интерьера в американском фильме нуар 1940-1950-х годов // Художественная культура. – 2019. – №1. – С. 174-191. 0,9 а.л.

Всего по теме работы опубликовано 4 статьи общим объемом 3 а.л.