

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова»

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»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

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

Москва 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава I. НАУЧНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ К ИССЛЕДОВАНИЮ ФИЛЬМА НУАР.....	14
I.1. Научно-методологические предпосылки. Критический анализ исследований нуара.....	14
I.1.1. Открытие нуара. Французские исследователи 1950-х гг.: Раймон Борд и Этьен Шомтон.....	14
I.1.2. Американские исследования нуара начала 1970-х гг.: Пол Шредер и Раймонд Дюргнат.....	25
I.1.3. Новейшие исследования 1980-2000-х гг.....	41
I.2. Художественные предпосылки.....	43
I.2.1. Художественная литература и фильм нуар.....	43
I.2.1.а. Европейская литературная традиция декаданса.....	43
I.2.1.б. Американская детективная литература первой трети XX века.....	56
I.2.2. Кинематограф и фотография. Истоки нуара.....	62
I.2.2.а. Американский гангстерский фильм 1920 – 1930-х гг.....	62
I.2.2.б. Кинематограф Веймарской республики (1919 – 1933 гг.).....	68
I.2.2.в. Нуар в фотографии.....	75
Глава II. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМА НУАР.....	80
II.1. Пространственно-топографические свойства.....	86
II.1.1. Интерьерные локации.....	88
II.1.2. Экстерьерные локации.....	101
II.2. Проблема времени.....	108
II.2.1. Структура прошлого.....	109
II.2.2. Структура настоящего.....	111
II.3. Материально-телесные свойства.....	114
II.3.1. Мужская героика и телесность.....	119
II.3.2. Женская героика и телесность.....	130

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	141
БИБЛИОГРАФИЯ.....	152
ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	159
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	166

ВВЕДЕНИЕ

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 Дюрнгатом и Полом Шредером, о том, что нуар не является жанром и должен быть изучен с точки зрения средств стилевой 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 формами¹ 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»² и Якова Лурье «Формула американского нуара»³. 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»⁴, 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 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.

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

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

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

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

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 нуара⁵. 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»⁶. 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)»⁷ Раймона Борда и Этьена Шомтона и «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар»⁸ Раймонда Дюрнгата. Тот же критический подход применяется и к имеющейся в русском переводе статье Шредера «Заметки о фильме нуар». Также изучено большое количество 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

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

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

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

⁸ Film Noir Reader. New York, Limelight Editions, 1996 – 343 p.

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 (художественных 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. Собранная 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 Дюрнгат, 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.

Глава I. НАУЧНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ К ИССЛЕДОВАНИЮ СТИЛЯ НУАР

I.1. Научно-методологические предпосылки. Критический анализ исследований нуара

I.1.1. Открытие нуара. Французские исследователи 1950-х гг.: Раймон Борд и Этьен Шомтон

Первым исследованием фильма нуар стала книга «Панорама американского фильма нуар (1941-1953)», написанная французскими критиками Раймоном Бордом и Этьеном Шомтоном в 1955 году. Труд Борда и Шомтона носит каноничный характер во всем корпусе текстов, так или иначе посвященных фильму нуар, сразу по нескольким причинам. Главную из этих причин приводит американский исследователь Джеймс Нермор в своем предисловии к англоязычному изданию «Панорамы...»: «Это первая из когда-либо написанных книг, которая описывает тот тип кино, у которого в самом Голливуде никакого названия не было»⁹. И далее: «Она [эта книга – прим. автора.] выделила из общей массы и наделила идентичностью картины, которые в противном случае могли бы быть просто забыты»¹⁰. И хотя сам термин нуар по отношению к американским лентам военного времени в 1946 году употребил другой французский критик – Нино Франк - именно Борд и Шомтон легитимизировали данный термин путем подробного разбора и анализа выходявших в то время на французские экраны американских криминальных фильмов. В этом состоит другая важная особенность «Панорамы...» - идеи и заметки этой книги появлялись в то самое время, когда

⁹ Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002, p. vii.

¹⁰ Там же.

описываемые фильмы снимались и выпускались в прокат. Борд и Шомтон не описывают фильм нуар, а создают его.

Термин нуар (с французского – «черный»), предложенный в 1946 году для описания мрачных, запутанных криминальных мелодрам, имел в то время во французской культуре отношение, прежде всего, к готической прозе и, в меньшей степени, к фильмам, которые сейчас принято относить к течению французского «поэтического реализма». В том же 1946 году, находясь под впечатлением от открытого своими коллегами нового течения в кино актер и сценарист Марсель Дюамель запускает в издательстве «Галлимар» серию «Seire noire», в рамках которой под желто-черной обложкой и по сей день выходят романы и повести в жанре «крутого» детектива.

Важность 1946 года в исследуемом вопросе, очевидно, связана со временем окончания Второй мировой войны, в течение которой европейская публика не имела доступа к американским лентам и которые смогла увидеть лишь после окончания войны и восстановления прокатной индустрии. Борд и Шомтон пишут, что летом 1946 года во французском прокате одновременно шли «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, «Лаура» Отто Премингера, «Убийство, моя милая» Эдварда Дмित्रыка, «Двойная страховка» Билли Уайлдера и «Женщина в окне» Фрица Ланга. После ставших привычными фильмов Уайлера, Форда и Капры, которые представляли американский кинематограф в довоенный период, жесткие, мрачные и стилистически безупречные американские картины 1941-1945 годов стали для проницательной французской публики настоящим открытием, существенно повлиявшим на формирование и становление сразу нескольких направлений французского кинематографа. В книге Борда и Шомтона, вышедшей в 1955 году, разумеется, не может быть указана существенная связь американского нуара и французского кинематографа, установившаяся уже после выхода книги. Однако, нам представляется, стоит привести примеры и описать общие принципы этой преемственности, учитывая ее глубокий художественно-эстетический характер.

Прежде всего, в качестве влияния американского фильма нуар следует отметить французский криминальный фильм 1950-х годов: «Не тронь добычу» (Жак Беккер, 1954), «Мужские разборки» (Жюль Дассен, 1955), «Облава на наркоторговцев» (Анри Декуан, 1955), «Смятение и ночь» (Жиль Гранжье, 1958). Лучше всего трансформацию французского кино под влиянием американского нуара можно проследить на примере фигуры актера – Жана Габена. Габен являлся одним из основных актеров французского «поэтического реализма» 1930-х годов. В этом направлении можно обнаружить некоторые – не главные – истоки фильма нуар. В частности, между поэтическим реализмом и нуаром есть сходства, касающиеся темы рока и фатализма (невозможности для героя спастись), атмосферных аспектов и некоторых визуальных приемов. Вместе с тем, Габен был важнейшим актером французского криминального кино 1950-х (которое, в свою очередь, является следствием влияния нуара). Сравнивая образ Габена в таких довоенных картинах, как «День начинается» (Марсель Карне, 1939), «Пепе ле Моко» (Жюльен Дювивье, 1936) и «Набережная туманов» (Марсель Карне, 1938) с его же образом в фильмах 1950-х годов («Не тронь добычу», «Облава на наркоторговцев», «Смятение и ночь»), нельзя не отметить глубокой трансформации морально-этической и телесно-феноменологической парадигмы. Персонаж Габена из фильмов довоенного периода – это, прежде всего, человек, хоть и одолеваемый страстями. Что же касается персонажа Габена из картин 1950-х годов – то его каменная маска и тяжеловесная статность уже едва ли являются атрибутами человека. Скорее перед нами предстает стилистическая единица – в плаще и шляпе. Также, происходит характерный для американского нуара процесс деморализации: внутренняя мораль узкого криминального сообщества сдвигает общепринятое представление о норме. Так, например, полицейский детектив в фильме «Смятение и ночь» целенаправленно выгораживает понравившуюся ему молодую девушку-наркоманку, грубо пренебрегая как профессиональной этикой, так и законом вообще. При этом парадоксальным образом ему удастся не только сохранять, но и укреплять свой статус кинематографического героя: здесь налицо чисто нуарная ситуация сохранения героики при редукции морали.

Изменяется и визуальная составляющая французского криминального кино под влиянием американского нуара: начинают преобладать ночные сцены, световая карта смещается в сторону глубоких теней и очевидных контрастов, появляются характерные для фильма нуар неклассические ракурсы съемок, в частности, съемка с низкой точки с использованием широкоугольного объектива.

Можно заключить, что в вышеперечисленных французских криминальных фильмах 1950-х годов имеют место структурные и стилистические элементы, зарождение которых произошло в начале 1940-х годов в американском фильме нуар и описанию которых в существенной мере посвящена книга Борда и Шомтона.

Также, говоря о влиянии американского нуара на французский кинематограф, следует отдельно отметить еще два явления: это кинематограф Жан-Пьера Мельвиля и французская «новая волна». И если картины Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960), «Альфавилль» (1965) и фильм Франсуа Трюффо «Стреляйте в пианиста» (1960) являются скорее выражением личной симпатии по отношению к американскому фильму нуар, то творчество Мельвиля (особенно позднее – «Второе дыхание», 1966; «Самурай», 1967; «Красный круг», 1970) можно назвать первой серьезной попыткой переосмысления классического нуара.

В качестве первого и наиболее явного признака фильма нуар Борд и Шомтон приводят наличие криминальной составляющей¹¹. «Динамика насильственной смерти» - в такой яркой и лаконичной формуле описал это явление Нино Франк. Безусловно, криминальная составляющая существует в кинематографе с самого его зарождения, однако в нуаре она достигает своего апогея, становится материей фильма. «Фильм нуар – это фильм смерти во всех смыслах этого слова»¹². Другим признаком – носящим более структурный характер – является, по мнению авторов, взгляд на мир изнутри криминального сообщества. Очевидным противопоставлением является так называемый полицейский фильм, показывающий мир подполья со стороны закона. Здесь, однако, следует сделать

¹¹ Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002, p. 5.

¹² Там же.

оговорку, что речь идет о классическом полицейском фильме, поскольку существует целый цикл фильмов нуар, посвященных представителям исполнительной власти, погруженным в мир коррупции или же личных страстей, не знающих пределов закона.

Описывая основные типы персонажей фильма нуар, Борд и Шомтон обращают внимание на различие, существующее между гангстерским фильмом и фильмом нуар. Если в гангстерском кино мы имеем дело с грубыми, прямолинейными гангстерами и храбрыми стражами закона, то в фильме нуар им на смену приходят «...убийцы с ангельскими лицами, невротичные гангстеры, боссы-мегаломаны и подловатые стукачи...»¹³. Главный мужской персонаж на страницах «Панорамы...» описывается, как мужчина средних лет, которого едва ли можно назвать красавцем. В качестве идеальной фигуры приводится Хамфри Богарт. Здесь к мнению Борда и Шомтона справедливо будет добавить, что все-таки существует целый ряд характерных главных мужских персонажей. И к фигуре Богарта (задумчивого флегматичного детектива) в данной типовой классификации, на наш взгляд, можно также добавить Алана Лэдда (смазливый молодой человек – почти юноша), Роберта Митчума (добродушный и прямолинейный здоровяк), Ричарда Уидмарка (злодей с волчьим оскалом) и Берта Ланкастера (возвышенный мужчина аполлонического типа). Также следует сказать о таком распространенном мужском архетипе, как «обычный человек в необычных условиях» - на эти роли как правило выбирались актеры без ярких внешних атрибутов: Дана Эндрюс, Гленн Форд, Эдмонд О'Брайен. Что же касается архетипичного женского персонажа, то он описывается такими эпитетами: «Неудовлетворенная и виноватая, охотник и жертва, уставшая от жизни и загнанная в угол – она всегда становится жертвой своих собственных интриг»¹⁴. Подытоживая попытки определить основные признаки и характеристики фильма нуар, Борд и Шомтон приводят в качестве таковых: моральную амбивалентность, криминальное насилие и противоречивость

¹³ Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002, p. 13.

¹⁴ Там же.

и запутанность ситуаций и мотивов, приводящих к чувству смятения и небезопасности¹⁵.

Говоря об основных свойствах стиля нуар, выявляемых Бордом и Шомтоном, следует акцентировать внимание на важном, с нашей точки зрения, структурном отличии фильма нуар от американского гангстерского фильма. Если в американском гангстерском фильме в основе лежит сюжет в широком смысле (нарратив, исторический контекст нарратива, социальные предпосылки, идеологическая компонента), чье влияние имеет тотальный характер, то в фильме нуар движущим механизмом является стиль как совокупность выразительных средств, по отношению к которой нарративные и социально-исторические элементы находятся в положении подчинения.

В качестве основных источников фильма нуар авторы «Панорамы...» приводят жанр американского «крутого» детектива и немецкий киноэкспрессионизм 1920-х годов. Утверждение о том, что именно эти два феномена являются первостепенными при обсуждении источников фильма нуар, выдержало более чем полувековую проверку и, по всей видимости, не вызывает особых сомнений. Мы, в свою очередь, также принимаем данное утверждение за доказанное: оно может быть твердым основанием для дальнейших исследований. Данная ситуация является скорее исключением, поскольку по всем остальным вопросам касательно фильма нуар, включая основополагающие вопросы об определении, периодизации и фильмографии, не существует определенности, что оставляет обширное поле для последующих исследований.

В качестве других, менее значимых, явлений, повлиявших на формирование фильма нуар, Борд и Шомтон приводят психоанализ (большое количество фильмов посвящено отклонениям в психике и поведении; часть фильмов напрямую связаны с психоаналитической тематикой) и социальные изменения в американском обществе (насилие и криминал были частью обыденной жизни большинства американцев, начиная с Великой депрессии и вплоть до начала 1950-х). В данном

¹⁵ Там же.

случае нельзя не согласиться с Бордом и Шомтон – действительно, модная в США 1940-х годов тема психоанализа нашла свое отражение в таких картинах, как «Аллея кошмаров» (Эдмунд Гулдинг, 1947) и «Водоворот» (Отто Премингер, 1949). Однако, вести разговор о связи фильма нуар и психоанализа гораздо более продуктивно не на уровне сюжетов картин, а на уровне механизма функционирования самого нуара как визуального стиля. Ведь сам процесс просмотра и восприятия фильма нуар представляет уникальную картину с рядом психоаналитических моментов, наиболее существенными из которых являются постоянное ускользание объекта вожделения (погружение в темноту, исчезновение в воде и т.д.) и движение в обход вопреки здравому смыслу, всегда предполагающему максимально короткий путь для достижения конкретной цели. То есть, суммируя вышесказанное, можно кратко сформулировать психоаналитическую формулу фильма нуар в следующем виде: движение по максимально длинному маршруту в попытке нагнать цель, ускользающую несоразмерно быстрее.

Говоря о влиянии европейского кинематографа на фильм нуар Борд и Шомтон отвергают версию о значимом влиянии французского «поэтического реализма», и вместе тем, подчеркивают влияние итальянского «неореализма» на трансформацию классического «интерьерного» фильма нуар в направлении криминальных фильмов конца второй половины 1940-х годов, тяготеющих к большему реализму и социальной проблематике. Мы склонны согласиться с данным утверждением авторов «Панорамы американского фильма нуар (1941-1953)». Итальянский «неореализм», ставший доступным в США с окончанием войны, действительно повлиял на появление социально ориентированных фильмов на криминальную тематику (детская преступность, коррупция, криминализация общества).

Серия фильмов нуар (Борд и Шомтон вводят по отношению к фильму нуар термин «series», что можно перевести как серия или же цикл) открывается в «Панораме...» картиной Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» (1941). И, соответственно, хронология этой серии отсчитывается, начиная с этого года. Борд

и Шомтон указывают, что из всех криминальных фильмов, вышедших с 1941 по 1945 годы полностью критерию фильма нуар удовлетворяют всего несколько картин: «Мальтийский сокол», «Стеклянный ключ», «Оружие для найма» и «Путешествие в страх», в чем с авторами нельзя не согласиться. Отмечаются также как имеющие определенные признаки нуара такие фильмы, как «Жестокий Шанхай» и «Бог ей судья» (первый фильм нуар, снятый с использованием цветной широкоэкранной технологии «Техниколор»). Все эти картины, по мнению авторов «Панорамы...» лишь предвосхищают «золотые годы» серии нуар с 1946 по 1948 годы.

Однако, следует отметить, что Борд и Шомтон вообще не упоминают о фильме Бориса Ингстера «Незнакомец на третьем этаже» (1940), который, за исключением неудачного хэппи-энда (что в целом является распространенным явлением в случае с фильмом нуар, поскольку руководители киностудий, следуя логике максимизации прибыли, зачастую настаивали на счастливой концовке), содержит в себе признаки нуара и вполне может рассматриваться как первый фильм нуар, предшествующий «Мальтийскому соколу». Действительно, в фильме Ингстера наблюдаются сущностные нуарные свойства: яркая визуальная выразительность (контрастное освещение, глубокие тени), мрачность повествования (погружение главного героя в бредовые сны), спутанность сознания (герой не всегда способен отличить реальность от сна) и др.

С окончанием Второй мировой войны была восстановлена не только кинопрокатная система (открывшая Европе американские фильмы, вышедшие за годы войны), но и вся киноиндустрия США: это касается как Голливуда, так и некоторого числа малых студий. С активным техническим и репертуарным обновлением связывают Борд и Шомтон тот факт, что с 1946 по 1948 годы были сняты самые заметные и характерные фильмы – фильмы, собственно, и сформировавшие серию нуар и присущий ей стиль. Причем, каждый из фильмов приносил свои структурные, концептуальные и стилистические новшества. Подтверждение словам Борда и Шомтона о самобытности фильмов нуар этого периода мы можем самостоятельно обнаружить сразу в нескольких ярких

картинах: в «Гильде» (1946) Чарльза Видора эротизм, посредством актрисы Риты Хейворт, отодвигает на второй план сюжет и психологию. В фильме «Леди в озере» (1946) режиссер Роберт Монтгомери идет на крайне смелый эксперимент, снимая весь фильм субъективной камерой. Лишь пару раз зритель в зеркале видит главного героя фильма. И этого героя играет сам Роберт Монтгомери. В «Убийцах» (1946) Роберта Сиодмака доводится до предела прием флешбека, использующийся 11 раз и устроенный по рекурсивному принципу (структурное включение одного флешбека в другой). Фильм Жака Турнера «Из прошлого» (1947) также вносит свой вклад в деконструкцию нарратива посредством чрезвычайно запутанного и избыточного сюжета.

В 1948 году начинает формироваться тяга продюсеров и режиссеров к большей реалистичности, документальности. «Отныне основной идеей стал возврат к реализму вплоть до самых незначительных мелочей. И даже дешевые фильмы категории Б теперь снимались в реальных локациях»¹⁶. И если, по мнению Борда и Шомтона, до этого момента фильмы нуар и полицейские фильмы, тяготеющие к документальной манере, развивались независимо друг от друга, то, начиная с 1948 года, эти два направления начали влиять друг на друга. То же произошло, по мнению авторов, и с нео-гангстерскими фильмами в результате чего появились такие картины, как «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946), «Крест – накрест» (Роберт Сиодмак, 1949), «Живущие по ночам» (Николас Рэй, 1949), «Грубая сила» (Жюль Дассен, 1947) и «Сила зла» (Абрахам Полонски, 1948). С нашей точки зрения, здесь возникает вопрос о различии как в силе влияния, так и в структуре и типе этого влияния. То есть, влияние стиля нуар на жанр заключается, прежде всего, в усилении роли средств выразительности (главным образом, визуальных) жанровых фильмов и деконструировании, расшатывании жанровых структур, как по линии сюжетных мотиваций, функционирования героев, так и в отношении пространственно-временных аспектов, о которых мы скажем во второй

¹⁶ Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002, p. 83.

главе. Тогда как жанр, в свою очередь, предлагает нуару как стилю фабульный и структурный материал в чистом виде.

На рубеже 1940-х и 1950-х годов, по мнению Борда и Шомтона, начинается процесс заката серии нуар. Связано это со многими причинами, главными из которых являются нормализация обыденной жизни (спад криминальной активности и постепенное угасание эха войны); активное развитие и внедрение цветных широкоформатных технологий, для которых больше подходили масштабные вестерны и пеплумы; уход многих режиссеров и продюсеров в другие жанры и направления. При этом, в первой половине 1950-х годов выходят такие яркие фильмы из позднего периода развития фильма нуар, как «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис, 1950), «Большая афера» (Джозеф Льюис, 1955), «Мертв по прибытии» (Рудольф Мате, 1950), «Асфальтовые джунгли» (Джон Хьюстон, 1950), «В укромном месте» (Николас Рэй, 1950), «Снайпер» (Эдвард Дмитрык, 1952), «Волна преступности» (Андре де Тот, 1954), «Сильная жара» (Фриц Ланг, 1953), «Человеческая страсть» (Фриц Ланг, 1954) и, наконец, «Целуй меня насмерть» (Роберт Олдрич, 1955).

Фильм Роберта Олдрича «Целуй меня насмерть» занимает особенное место в «Панораме...». Фильм вышел в 1955 году – то есть, тогда же, когда Борд и Шомтон закончили свою книгу. В послесловии к одному из переизданий 1979 года авторы, спустя почти 25 лет с момента первого издания своей книги, пишут: «Год 1955-й. Эра подходит к концу. Фильм нуар выполнил свою роль, заключавшуюся в создании особого чувства тревоги и в трансляции социальной критики Соединенных Штатов Америки. Роберт Олдрич своим фильмом «Целуй меня насмерть» подвел всей этой истории восхитительную и мрачную черту»¹⁷. Это высказывание является одним из многих выводов, которые до сих пор не вызывают никаких сомнений. «Целуй меня насмерть» является фильмом нуар *par excellence*. Все аспекты фильма, начиная с названия и заканчивая визуальным и сюжетным решением, задают высокую планку стиля нуар. Особенно примечателен тот факт,

¹⁷ Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco, CA, City Light Books, 2002, p. 155.

что последним кадром в фильме является мощный взрыв некоего секретного ядерного оружия. Этим взрывом для серии нуар и стал фильм Олдрича. Взрывом, после которого никакой жизни уже быть не может.

Книга Борда и Шомтона, бесспорно, является отправной точкой в любом исследовании фильма нуар. Все остальные книги по теме были написаны много позже и все они, так или иначе, состоят в отношениях преемственности (согласия или полемики) с «Панорамой...». Особая ценность этого труда заключается в том, что мы имеем дело с живым документом той эпохи, в которую объект нашего исследования (фильм нуар) и создавался. При этом нужно также понимать, что в книге, по причине недоступности этих фильмов в то время, не упомянуто некоторое количество важных фильмов, относящихся к категории Б. Поэтому при составлении фильмографии по теме следует пользоваться дополнительными (более поздними) источниками. Также стоит отметить о важном пробеле в указанной работе – а именно отсутствии фильма «Незнакомец на первом этаже», что, в том числе, меняет периодизацию нуара.

В завершение разговора о «Панораме американского фильма нуар (1941 – 1953)» следует отметить, что она создавалась именно как книга для широкого круга кинолюбителей. Как следствие, субъективные описательные пассажи в ней доминируют над наукообразным и тяготеющим к четко структурированному подходу, что опять-таки объясняется форматом текста. Но вместе с тем сегодня, когда количество информации о фильме нуар увеличилось в десятки раз по сравнению с серединой 1950-х годов, очевидно требуется более строгий и носящий систематический характер подход. Так, например, в данной диссертации фильм нуар рассматривается, прежде всего, с точки зрения самостоятельного стиля, что в работе Борда и Шомтона не столь очевидно. Причиной тому может служить историческая близость времени написания книги и существования описываемого явления. Сегодня же, думается, следует предельно ясно очерчивать методологический набор средств, посредством которых фильм нуар будет подвергнут исследованию. Наиболее существенно в данном случае то, что книга Раймона Борда и Этьена Шомтона «Панорама американского фильма нуар (1941 –

1953)» выявляет в огромном кинематографическом потоке серию фильмов, могущих быть раскрытыми, исследованными и описанными с адекватной им самим точки зрения, что и является в данном случае задачей исследователя.

1.1.2. Американские исследования нуара начала 1970-х гг.: Раймонд Дюргнат и Пол Шредер

«Панорама американского фильма нуар» Раймона Борда и Этьенна Шомтона, в течение длительного времени не имевшая английского перевода, не породила в среде американской кинокритики интереса к теме.

Для самих американцев фильм нуар не существовал как обособленная серия фильмов, объединенных общим стилем и тематикой, вплоть до конца 1960-х годов. Пол Шредер в своей статье «Заметки о фильме нуар», речь о которой более подробно пойдет ниже, пишет: «Учитывая замечательные художественные достижения фильма нуар, можно лишь удивляться непростительной невнимательности критиков к этому направлению. Французские кинокритики уже достаточно давно занялись этим периодом (монография Борда и Шомтона «Панорама фильма нуар» («Panorama du Film Noir») была опубликована в 1955 году), однако американские критики до последнего времени отдавали предпочтение изучению вестерна, мюзикла и гангстерского фильма, совершенно игнорируя «чёрные» фильмы»¹⁸.

Тот факт, что сами американцы начали исследовать фильм нуар именно на рубеже 1960-х и 1970-х годов, очевидно, связан с кризисом классической голливудской системы, переоценкой многих идей и зарождением американской «новой волны» (Новый Голливуд). Все эти события как раз имели место в конце 1960-х годов и были ознаменованы двумя событиями: упразднением Кодекса Хейса в 1967 году и выходом фильма «Бонни и Клайд» (Артур Пенн, 1968). Интерес нового поколения американских кинематографистов к стилю нуар сразу

¹⁸ <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

обозначился целой серией фильмов, легшей в основу течения, известного как «неонуар».

В таких картинах, как «Выстрел в упор» (Джон Бурмен, 1967), «Клют» (Алан Пакула, 1971), «Маккейб и миссис Миллер» (Джон Олтмен, 1971), «Французский связной» (Уильям Фридкин, 1971)», «Пустоши» (Терренс Маллик, 1973), «Долгое прощание» (Роберт Олтмен, 1973), «Китайский квартал» (Роман Полански, 1974), «Разговор» (Фрэнсис Форд Коппола, 1974), «Таксист» (Майкл Скорсезе, 1976) и др. однозначно прослеживаются свойственные для нуара темы насилия, страха, моральной двойственности, фатализма. И что более важно - в вышеупомянутых фильмах развивается стиль нуар. Несмотря на переход от стандартного для классического фильма нуар черно-белого изображения формата 4:3 к цветному изображению формата 16:9 (а иногда и еще более широкого формата), сохраняется преемственность стиля нуар, оказывающаяся выше жанровых и технических аспектов, речь о которых пойдет ниже.

Помимо возрождения стиля нуар (в виде неонуара) непосредственно в кинофильмах, в начале 1970-х годов начинаются систематические критические и академические исследования классического американского фильма нуар, ведущиеся по сей день. Ниже будут рассмотрены две статьи, положившие начало англоязычным исследованиям фильма нуар. Это статья Раймонда Дюрнгата «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» («Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir», 1970) и статья Пола Шредера «Заметки о фильме нуар» («Notes on Film Noir», 1972). При этом, текст Дюрнгата, в отличие от статьи Шредера, до сих пор не имеет русского перевода.

Свою статью «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» англо-американский критик Раймонд Дюрнгат начинает с апологии романтических и упаднических идей в мировой культуре: «Это настроение, этот стиль часто подвергались обвинениям как проявления голливудского упадничества, несмотря на то, что в сокровищнице мировой культуры произведения невеселого тона по количеству отнюдь не уступают более светлым и оптимистичным творениям (Еврипид, Кальвин, Форд, Турнер, Гойя, Лотреамон, Достоевский, Гросс, Фолкнер,

Фрэнсис Бэкон). Как свет и мрак неразделимы в жизни обыденной, так дело обстоит и в явлениях культуры. И если понятие фильм нуар имеет непривычное звучание, то именно потому, что выступает оно в противовес жизнеутверждающей природе англо-саксонского среднего класса и, в особенности, голливудскому оптимизму и пуританизму»¹⁹.

Фильм нуар определяется Дюргнатом не как жанр, а как «пространство мотивов и полутонов»²⁰, что на наш взгляд очень важно и близко к нашему подходу, в рамках которого мы рассматриваем нуар с позиции стиля. Действительно, ведь «нуаром» может быть и вестерн, и гангстерский фильм, и военная драма. И наоборот, криминальный фильм далеко не всегда является фильмом нуар. Это замечание Раймонда Дюргната о том, что нуар носит наджанровый, стилистический характер, является одним из ключевых в исследованиях этой темы и является концептуальной основой данной монографии. Другими словами, нуар – это феномен стиля, что соответствует и нашему взгляду на объект исследования.

Основная часть статьи «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» посвящена тщательному тематическому анализу фильмов. Следует отметить, что большинство английских и американских критиков придерживается классического для англо-саксонской мысли социологического подхода к анализу культуры. Данный подход имеет очевидное преимущество, заключающееся в создании формализованной научной теории, отвечающей, прежде всего, критериям причинно-следственной логической связи социальных явлений и их отражения в культуре. Однако при таком формальном подходе велик риск упущения художественно-эстетических качеств произведения искусства. Ведь часто, например, современниками можно назвать художников или авторов, разделенных несколькими столетиями. Не будучи современниками в строгом хронологическом смысле, они – посредством нахождения в одном эстетическом поле – вступают в

¹⁹ Film Noir Reader. New York, Limelight Editions, 1996, p. 37.

²⁰ Там же, p. 38.

живой диалог, несмотря на принадлежность к различным культурам, историческим эпохам и социальным слоям.

Что же касается Раймонда Дюрзната, то ему удается, в отличие от большинства англоязычных критиков, писавших о нуаре, избежать существенного перекоса в сторону социальных предпосылок. В своей статье Дюрзнат разбирает одиннадцать основных, по его мнению, тем, раскрытых в фильмах нуар, при этом автору удается сохранить баланс между очевидными социальными мотивами и кинематографическими (фабульными и стилистическими) аспектами.

Преступление как социальная критика. Великая Депрессия и последовавшая за ней социальная нестабильность были важными факторами обострения криминогенной ситуации в США. В фильмах нуар освящается целый спектр такого рода социальных проблем: время сухого закона («Распрощайся с завтрашним днем», Гордон Дуглас, 1950), коррумпированная система исполнения наказания («Грубая сила», Жюль Дассен, 1947), преступность в мире спорта («Тело и душа», Роберт Россен, 1947), детская преступность («Ангелы с грязными лицами», Майкл Кёртис, 1938).

Здесь следует заметить, что приводимые Раймондом Дюрзнатом в качестве примеров фильмы, не всегда можно однозначно отнести к нуарам. Это, например, касается картины Майкла Кертиса «Ангелы с грязными лицами», где морализаторский мотив купирует и без того неявные стилистические приемы.

Гангстеры. Важность гангстера как структурного элемента для становления и функционирования фильма нуар, отмеченная Дюрзнатом, не вызывает никаких сомнений. Можно лишь добавить, что фигура гангстера, впервые полноценно раскрытая в «Подполье» Джозефа фон Штернберга, остается важной на протяжении всего периода классического криминального фильма и через такие фильмы, как «Маленький Цезарь», «Лицо со шрамом» и «Враг общества», тянется вплоть до фильма нуар «Белое каление» (Рауль Уолш, 1949). Не теряет актуальности фигура гангстера и в более поздних проявлениях, носящих те или иные свойства стиля нуар – в частности, в кинематографе Нового Голливуда («Крестный отец», Френсис Форд Коппола, 1972; «Крестный отец 2», Френсис

Форд Коппола, 1974; «Злые улицы», Мартин Скорсезе, 1973; «Лицо со шрамом», Брайан де Пальма, 1983). Вместе с тем, следует заметить, что в отличие от американского гангстерского кино и кинематографа Нового Голливуда, в классическом фильме нуар фигура гангстера, как правило, не является центральной. И роль, которую она играет, сдвигается на периферию. Объяснить это можно, прежде всего, тем фактом, что, будучи жанровым явлением, фигура гангстера подвергается редукции со стороны стилистической сущности нуара.

Побег. Действительно, мотив фатализма и попытки побега (как правило, тщетной) является одним из ключевых для нуара. В качестве наиболее заметных картин, посвященных этой теме, Раймонд Дюрнгат приводит фильмы «Высокая Сьерра» (Рауль Уолш, 1941), «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946), «Живущие по ночам» (Николас Рэй, 1948), «Черная полоса» (Дэлмер Дэйвс, 1948) и, конечно же, «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис, 1950) – фильм, посвященный архетипичной истории Бонни и Клайда и представляющий собой по сути полтора часа экранного времени побега главных героев.

К краткому описанию Дюрнгата здесь следует добавить, что побег в данном случае носит чисто нуарный характер: это, прежде всего, побег от собственных разрушительных страстей и связанного с ними злого рока. Примечательно, что финальной локацией, в которую попадают персонажи в результате своих тщетных попыток побега, оказывается заболоченная местность, заросшая сорняками и мхом – невозможность дальнейшего существования ограничивается уже даже на уровне ландшафта.

Говоря о последующих попытках осмысления стиля нуар – в частности, в рамках кинематографа Нового Голливуда – следует на наш взгляд сказать также о мотиве побега в картине Ричарда Сарафьяна «Исчезающая точка» (1971), в которой в течение всего фильма перегонщик автомобилей на большой скорости пытается оторваться от собственного прошлого, отраженного в серии запутанных флешбеков. В данном случае, в своем фильме Ричард Сарафьян проводит стилистически адекватный практический анализ нуара как стиля.

Частные детективы. Эта тема, очевидным образом, является неотъемлемой частью фильмов нуар, поскольку лежит в сюжетной основе большинства литературных произведений Дэшила Хамета и Раймонда Чандлера, без которых, в свою очередь, нельзя себе представить фильм нуар. Персонажи по имени Филип Марлоу или же Сэм Спейд, хорошо известные по детективным романам вышеуказанных писателей, неоднократно появляются в фильмах нуар – «Глубокий сон» (Ховард Хоукс, 1944), «Леди в озере» (Роберт Монтгомери, 1947), «Убийство, моя милая» (Эдвард Демитрик, 1944), «Мальтийский сокол» (Джон Хьюстон, 1941) и др. Продолжается данная традиция и в Новом Голливуде – «Долгое прощание» (Роберт Олтмен, 1973).

Таким образом, мы вновь можем отметить постоянно дающую о себе знать связь американского классического фильма нуар с криминальными картинами Нового Голливуда, которые можно охарактеризовать, как неонуар. Особенно важно отметить преемственность на структурном уровне: нуарный частный детектив всегда занят поиском, лежащим скорее в сфере экзистенциального, нежели криминального. Поэтому, на наш взгляд, совсем нестранно, что поиски эти, как правило, не приводят ни к какому прямому результату. Как раз напротив – в процессе поиска обнаруживаются детали и факты, исходная важность которых была совсем неочевидна. То есть, можно заключить, что основная деятельность нуарного детектива – это поиск собственной судьбы.

Убийство в прослойке обеспеченного среднего класса. Здесь Раймонд Дюргат указывает на важную связь акта убийства, совершаемого вполне состоявшимся и не нуждающимся мужчиной из среднего класса, с фигурой роковой женщины, под чье влияние этот самый мужчина подпадает. В этом случае убийство теряет всякий корыстный умысел, даже если речь идет о больших деньгах, и приобретает характер признания в любви и полного подчинения женщине. В качестве эталонной схемы Дюргат приводит «Двойную страховку» (Билли Уайлдер, 1944), где полностью раскрыты фигуры роковой женщины, морально слабого мужчины, идущего на убийство, и следователя полиции.

Помимо указанной Дюрнгатом схемы, когда убийство является формальной эманацией страсти как движущего механизма, следует также добавить важный мотив, о котором умалчивает статья Дюрнгата. Речь идет об убийстве как онтологическом событии, фундирующем нуарную реальность именно как таковую. В этом случае убийство носит, как правило, «случайный» характер – в том смысле, что оно не является результатом сухого расчета, как в случае с роковой женщиной в качестве источника разлома. При «случайном» убийстве мы скорее имеем дело с материализацией изначального, глубинного разлада бытия, замаскированного под внешне благополучную жизнь представителей среднего класса. Так дело обстоит, например, в картине Макс Офюльса «Момент безрассудства» (1949), где простая домохозяйка и примерная мать двоих детей вынуждена заметить следы случайного убийства, совершенного по неосторожности ее дочерью. Разумеется, здесь, как и всегда в нуаре, создается искривленная моральная ситуация, в соответствии с которой теряют силу всякие общечеловеческие и гражданские представления, прописанные в соответствующих кодексах. Здесь герои действуют согласно собственным правилам и переступают все новые границы в попытках замести следы предыдущих проступков. И даже если им удастся разрешить все проблемы и уйти от положенной ответственности перед уголовным законом – как в случае с фильмом «Момент безрассудства» - даже в этом случае печать совершенного зла и фундаментального раскола бытия остается с ними до самого конца. Следствием чего служит появление в фильме нуар такого своеобразного элемента, как инверсивный хэппи-энд, при котором формально благополучное разрешение всех ситуаций несет на себе отчетливый зловещий и отягощающий оттенок. (Приложение II.58.ш).

Двойники и портреты. Одним из наиболее очевидных сюжетных ходов для выявления расщепленного, параноидального мира фильмов нуар является использование темы двойника (реально существующего или же запечатленного на картине) и видения («Темное зеркало», Роберт Сиодмак, 1946; «Женщина в окне», Фриц Ланг, 1945; «Лора», Отто Премингер, 1944). Причем, как правило, двойником или фантомом является молодая красивая женщина, которая, даже не существуя,

влияет на главного мужского персонажа. Таким образом, фигура роковой женщины задает, своего рода, бинарную кодовую систему фильма нуар, в которой как её существование, так и её отсутствие, имеет большое значение.

Сексуальная патология. Помимо насилия, ключевое значение в фильме нуар имеет также сексуальность. И два этих понятия крепко связаны друг с другом. Второстепенная для нуара фигура верной жены и охранительницы домашнего очага вообще не рассматривается как объект возможного сексуального влечения. Раймонд Дюрнгат пишет: «...герой, чьей трагической долей является насилие, может унять душу лишь в обожании блудницы»²¹. Сексуальная разрядка, в таком случае, наступает лишь во время акта насилия (уголовного или же морального).

Помимо патологических гетеросексуальных отношений, Дюрнгат отмечает тот факт, что в фильмах нуар, пусть и в неявной форме, но всё же присутствуют мотивы гомосексуальных отношений: мужских в «Мальтийском соколе» (Джон Хьюстон, 1941) и «Незнакомцах в поезде» (Альфред Хичкок, 1951) и женских в «Ребекке» (Альфред Хичкок, 1940) и «В укромном месте» (Николас Рэй, 1950).

В данном случае к мнению Дюрнгата можно добавить, опять же, размышления, касающиеся не содержания фильмов нуар, а их формы и формы их восприятия. То колоссальное значение, которое имеет скрытая и явная сексуальность в фильме нуар, безусловно относится к стилеобразующим факторам. Связь насилия и секса, речь о которой шла выше при обсуждении книги Раймона Борда и Этьена Шомтона, обнажает важное свойство нуара как зрелища. Имея в своем фундаменте неограниченную, но вместе с тем невозможную, тягу мужских и женских персонажей друг к другу, фильм нуар сублимирует эту энергию посредством изысканного, доведенного до степени фетишизации, визуального стиля. То есть, имеет место процесс сублимации (в самом прямом смысле понятия - резкого изменения агрегатного состояния), при котором сексуальное желание обращается желанием взгляда.

²¹ Film Noir Reader. New York, Limelight Editions, 1996, p. 48.

Психопаты. Раймонд Дюргнат дает следующую градацию психопатических личностей в фильме нуар: «Психопатов фильма нуар, коих бесчисленное множество, можно разделить на три основные группы: герои с трагической судьбой, невзрачные злодеи и явные злодеи, коими, в частности, являются гангстеры времен сухого закона»²². Среди основных причин, толкающих героев за грань разумного поведения, автор приводит психологическую травму (полученную на войне или же в раннем детстве), трагическое стечение обстоятельств и отторжение обществом (социальный фактор).

Также мы можем заметить, развивая идею Дюргната, что зачастую открытая психопатия в фильме нуар является апогеем патологии сексуального развития: молодой человек, убивающий незнакомых женщин из чувства собственной несостоятельности в их глазах («Снайпер», Эдвард Дмитрик, 1951), или же страдающий мегаломанией персонаж Джеймса Кэгни, взрывающий себя на крыше нефтехранилища, чтобы доказать своей уже покойной матери свою значимость («Белое каление», Рауль Уолш, 1949). Если же говорить не о психопатии в явной форме, а об общем искривлении психического пространства персонажей и смещении нормы, то эти процессы характерны для фильма нуар в целом. Вызвано это, думается, источниками нуара – прежде всего, романтической и декадентской литературой, а также влиянием посредством киноэкспрессионизма немецкой культуры, всегда тяготеющей к мрачным сторонам человеческого бытия. В нуаре же замкнутая, консервативная система функционирования конечного набора элементов и функций почти гарантировано приводит к столкновению одних с другими, что в свою очередь порождает психическую трансгрессию: желание сталкивается с невозможностью, алчность с бедностью, ревность с изменой, желание свободы с ограничениями и т.д.

Заложники ситуации. Сразу после окончания Корейской войны на экраны стали выходить фильмы, в которых мужчина, вернувшись с фронта, превращает жизнь своих близких в череду испытаний. Будучи примерным семьянином днем,

²² Там же, р. 49.

он может быть жестоким убийцей ночью. Серия фильмов на эту тему создала метафорическую модель, в которой представитель среднего класса, обыкновенный человек, может являться сложным персонажем, в котором борются светлые и темные стороны личности.

В качестве яркого примера к данному пункту мы можем привести фильм Фреда Цинеманна «Акт насилия» (1948), по сюжету которого, ветеран Второй мировой войны, уже было залечивший психологические раны и обустроивший личную жизнь после войны, узнает, что в город приехал его однополчанин. Однако вместо радости от встречи с боевым товарищем, главный герой испытывает лишь страх и смятение, пытаясь вывезти семью в другой город. Страшный шлейф прошлого (военное предательство) застигает героя в образе бывшего сослуживца, главная функциональная нагрузка которого – вторгнуться в счастливую, казалось бы, жизнь главного героя и разбередить незалеченную травму из прошлого. В данном случае мы также имеем дело и с важным хронологическим свойством нуара: прошлое не уносится рекой времени, а продолжает неотступно двигаться за персонажами.

Нацисты и коммунисты. Почти все фильмы того периода, связанные с нацистами и коммунистами, представляли крайне плоский образ врага и содержали в себе нехитрый пропагандистский посыл. В виде исключения Раймонд Дюркнат приводит два фильма нуар – «Происшествие на Саут-Стрит» (Сэм Фуллер, 1953) и «Целуй меня насмерть!» (Роберт Олдрич, 1955). В этих картинах тема оружия массового уничтожения, за которым охотятся две враждующие империи, принимает экзистенциальный, деполитизированный характер. Не так важно, кто умрет чуть раньше, а кто чуть позже.

Данная тема, думается, едва ли заслуживает отдельного упоминания как важный элемент, поскольку немногочисленные появления нацистов и коммунистов в фильмах нуар являются лишь одним из большого количества видов вторжения иной силы. И, если говорить, например, о вторжении личного прошлого отдельного человека в его настоящее (о чем речь идет абзацем выше), то данный

вид внешнего вторжения носит в нуаре куда более существенный и фундаментальный характер.

Ужасы, хоррор, фэнтези. Эти три жанра, по мнению Раймонда Дюрзната, являются наиболее близкими к фильму нуар. Автор отмечает сходство американских гангстерских фильмов 1930-х с фантастическими картинами о Франкенштейне и Кинг-Конге - сходство это заключается в наличии мощной фигуры (гангстера и чудовища, соответственно), угрожающей всему обществу. Далее фантастические фильмы приобрели более уточненный и готический оттенок, и здесь сближение с фильмом нуар становится более явным.

Знаковым в данном случае является фильм ужасов «Люди-кошки» (Жак Турнер, 1942). Дополнить размышления Дюрзната в данном случае можно, отметив, что, являясь фильмом ужасов по жанру, картину Турнера является нуаром по стилю. В 1950-ые годы фильмы ужасов начинают тяготеть к фантастике и сохраняют связь с фильмом нуар лишь на уровне параноидального страха перед внезапным вторжением извне.

Переходя к статье Пола Шредера «Заметки о фильме нуар», следует отметить, что она находится в отношениях преемственности со статьей Раймонда Дюрзната «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар», вышедшей двумя годами ранее. В частности, Шредер полностью поддерживает Дюрзната в его отказе определять нуар как жанр. «Это кино невозможно определить так же, как, например, вестерн или гангстерский фильм: то есть, через место действия и конфликт. Скорее, нуар определяется совокупностью более неуловимых качеств тона, изображения и интонации»²³.

Таким образом, данное диссертационное исследование находится в отношениях преемственности с главным, с точки зрения стилистического подхода, применяемого нами в данном исследовании, пунктом статей Дюрзната и Шредера, а именно: нуар не является жанром и должен быть рассмотрен с других позиций, прежде всего, тех, которые связаны со способами выразительности. На этом,

²³ <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

впрочем, движение авторов обсуждаемых статей в сторону поиска сущности нуара заканчивается. Мы же, основываясь на отказе Дюрнгата и Шредера понимать нуар как жанр, в ходе исследования обнаружили, что результатом поиска эстетической сущности нуара является определение его как стиля.

Оговаривая опасность и зыбкость социологического подхода к изучению кинематографа, Пол Шредер определяет четыре основные предпосылки к формированию стиля нуар в американском кинематографе начала 1940-х годов.

Война и послевоенное крушение иллюзий. Развитие нуара в годы войны сдерживалось, по мнению Шредера, возросшей необходимостью в патриотических и политически ангажированных лентах. Когда же война окончилась, люди, вернувшись к мирной, но от того не менее тягостной жизни, испытали сильное разочарование. Фигура солдата, вернувшегося с фронта и не нашедшего себе месте в изменившемся обществе, становится центральной для целой серии фильмов – «Загнанный в угол» (Эдвард Дмитрик, 1945), «Синий георгин» (Джордж Маршалл, 1946), «Рассчитаемся после смерти» (Джон Кромуэлл, 1947), «Верхом на розовой лошади» (Роберт Монтгомери, 1947), «Перекрестный огонь» (Эдвард Дмитрик, 1947).

Действительно, на наш взгляд, социальное напряжение, вызванное войной, и особенно послевоенная общественно-моральная ситуация, при которой вернувшиеся с фронта ветераны (зачастую совсем молодые) уже не могли найти себе места в социуме, сформировали фигуру лишнего человека, что в фильме нуар отражено на стилистическом уровне. Нам представляется, что помещение нуарных героев в изолированные, интерьерные пространства подчеркивает их неспособность к полноценной социальной жизни. Логичным следствием этого является социальная и поведенческая маргинализация, дающая единственно возможное направление развития жизни нуарных героев. Исторический, «большой» нарратив войны здесь переключается в режим «малого» нарратива борьбы с факторами повседневной жизни.

Реализм послевоенных лет. Тяготение американских криминальных лент послевоенного периода к реализму Пол Шредер связывает с глобальной

актуализацией реализма в кинематографе всех стран-участниц войны. В Голливуде развитие реалистических криминальных драм связано с именами двух продюсеров – Луи де Рошмона и Марка Хеллингера – и сотрудничавших с ними режиссеров – Генри Хэтэуэя и Джулса Дэссена.

Объясняя возросшее внимание продюсеров и зрителей к реализму, Пол Шредер пишет: «Это движение в сторону реализма также вполне соответствовало послевоенным настроениям американцев. Стремление зрителей к более честному и суровому взгляду на Америку уже не могли удовлетворить студийные декорации городских улиц, которые они видели уже не один десяток лет»²⁴.

В данном случае, помимо социальных факторов развития реализма в американском кино второй половины 1940-х годов, следует также подчеркнуть важность развития реализма в европейском кино периода войны. Особенно это касается итальянского неореализма, в рамках которого удалось установить и эстетически осмыслить связь между внешними социальными факторами и внутренними перипетиями отдельного взятого простого человека, чья малонасыщенная событиями жизнь в те годы редко становилась объектом исследования кинематографистов. На оптическом уровне данный процесс можно уподобить действию микроскопа: нечто очень маленькое и незначительное при многократном увеличении открывается внутренним, малозаметным для невооруженного глаза, богатством.

Немецкое влияние. Говоря о влиянии немецкого кинематографа на американский фильм нуар, Шредер сосредотачивает внимание в основном на эмиграции немецких кинематографистов в США в 1920-1930-ые годы. При этом автор говорит только лишь о киноэкспрессионизме как об единственном немецком источнике фильма нуар, что, как думается, не отражает полной картины. Так, Шредер не говорит о кинематографе «новой вещественности» и камершпиль-драме. Безусловно, тот факт, что многие режиссеры и операторы, снимавшие американские нуары, были выходцами из Германии (но, кстати, не только из

²⁴ <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

Германии; выдающийся оператор Джон Алтон родом из Венгрии – и Шредер пишет об этом) является ключевым с точки зрения историографии нуара.

Здесь к чисто фактическим причинам связи кинематографа Веймарской республики и стиля нуар следует добавить размышление, что существует и сугубо стилистическая преемственность, мало зависящая от конкретных персоналий. Глубинная связь американского нуара и кинематографа Веймарской республики (понятие более точное и ясное, нежели «немецкий кинематограф 1920-х годов») лежит именно в поле чистых визуальных образов, зародившихся в веймарском кинематографе и легших в основу стиля нуар.

Традиция «крутого» детектива. Также как влияние Веймарского кинематографа на визуальный ряд фильма нуар является утвержденной, общепринятой истиной, так и значимость американского «крутого» детектива для становления фабульной конструкции нуара не вызывает сомнений. Проза Рэймонда Чандлера, Дэшила Хамета, Джеймса Кейна и Корнетта Вулрича легла в основу большинства первых фильмов нуар. «Когда кинематограф сороковых годов обратился к «крутому» субстрату морали американского общества, в школе «крутого» детектива уже сложились необходимые ему конвенции главных героев, второстепенных персонажей, сюжетов, диалогов и тем»²⁵ - пишет Пол Шредер.

Также Шредер отмечает, что чем более нуар развивался как стиль, тем дальше он отходил от литературной традиции «крутого» детектива. Так, например, в послевоенный период в основу сценариев часто ложились газетные статьи и расследования, а также псевдодокументальная проза. Апогеем взаимоотношений «крутого» детектива и фильма нуар можно считать фильм Роберта Олдрича «Целуй меня насмерть!» (1955), снятый по одноименному «крутому» роману Микки Спиллейна. Спиллейн на бумаге, а Олдрич на экране доводят до абсурда структуру и клише «крутого» детектива, выворачивая его наизнанку.

Исследуя периодизацию нуара Шредер выделяет три основных этапа развития. Первый этап (1941 – 1946) связан «...с временем частных детективов

²⁵ <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

и одиночек»²⁶. Яркими примерами здесь являются такие картины, как «Лора», «Оружие для найма», «Милдред Пирс», «Убийство, моя милая», «Гильда» и др. Для фильмов этого периода характерно противостояние главного героя или героини самому течению обстоятельств (року), не имеющее столь явного социального подтекста, как это обстоит в случае с фильмами второго периода. Оторванность от социальных реалий, в свою очередь, подчеркивается изысканностью визуального решения. Поскольку почти все события разворачиваются в меблированных комнатах в темное время суток, то операторы и осветители использовали эту возможность, создавая детально проработанные световые и композиционные решения. Здесь следует отметить, 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.

Фильмы второго периода (1945 - 1949) Шредер справедливо определяет как более социально направленные. С окончанием войны внимание общества переключилось на внутренние проблемы, заострив взор на таких повседневных, но от этого не менее тягостных, явлениях, как уличная преступность и коррупция (в том числе, в органах правопорядка). Наиболее адекватным образом данные проблемы могли быть выявлены при реалистическом подходе к созданию фильмов, что нашло свое отражение в следующих картинах: ««Дом на 92-й улице», «Убийцы», «Грязная сделка», «Акт насилия», «Станция Юнион», «Поцелуй смерти» и др.

Третий этап (1949 – 1953) Шредер определяет как прошедший «...под знаком психопатии и влечения к саморазрушению»²⁷. В этот период создаются наиболее зрелые и серьезные работы: «Белая горячка», «Без ума от оружия», «Мёртв по прибытии», «Пленница», «Они живут по ночам», «Там, где кончается тротуар» и др. В этих картинах имеет место своего рода синтез картин из первых двух

²⁶ Там же.

²⁷ <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

периодов. Томная ночная меланхоличность фильмов первого периода здесь дополняется смещением психологического (и психического) модуса под влиянием внешних социальных факторов, описанных в фильмах второго периода. В результате мы имеем серию фильмов, которые Шредер справедливо считает эталонными для фильма нуар. В этих картинах достигается максимальная степень адекватности визуального стиля (контрастное выверенное изображение – часто со смещенной композицией) и семантики (разрушение социальных и психических связей). Достигают апогея настроения фатализма и безысходности.

Таким образом, описанные выше статьи Раймонда Дюрзната и Пола Шредера являются крайне важными в библиографии фильма нуар, поскольку не только дают богатый фактологический материал, но и выявляют сущностные стилистические характеристики нуара. Наиболее важной позицией, высказанной в статьях Дюрзната и Шредера, является отказ в понимании нуара как жанра. Вместе с тем Дюрзнат и Шредер не постулируют в явной форме нуар как стиль, сводя свои размышления к выявлению и описанию всех возможных атрибутов нуара. Причем существенный акцент Раймонд Дюрзнат делает, в частности, на сюжетно-нарративных конструкциях, а Пол Шредер – скорее на общественно-социальных и исторических аспектах. Такие типы подхода к исследованию нуара безусловно являются неотъемлемой частью исследования, однако, как нам кажется, следует сделать последний решающий методологический шаг в направлении отрыва нуара от жанровой привязки и перейти на метажанровый (стилистический) уровень, на котором все сюжетные, социальные и исторические компоненты создают уникальный визуальный узор нуара, собственной уникальной формой конституирующий нуар как стиль. В рамках данной диссертации, с опорой на теоретический и методологический опыт предшественников, феномен нуара будет исследоваться именно через призму стиля.

1.1.3. Новейшие исследования 1980-2000-х гг.

Тексты трех последних десятилетий, посвященные фильму нуар, встраиваются во всеобщую тенденцию концептуализации и политизации кинематографа. Гендерному подходу к изучению нуара посвящен сборник статей «Женщины в фильме нуар» (*Women in Film Noir*), где такой подход полностью себя оправдывает, поскольку гендерные отношения в нуаре во многом формируют структуру этого стиля. Джейн Плейс в программной статье «Женщины в фильме нуар» (название статьи Плейс вынесено в название сборника) пишет: «Фильм нуар – это мужская фантазия <...> И женщина здесь – более, чем где-либо – определяется посредством своей сексуальности»²⁸. Таким образом, создается интересная субъект-объектная ситуация: являясь «мужским» по своей сути, нуар подробнейшим образом исследует тип женщины (фильм Роберта Монтгомери «Леди в озере» полностью снят субъективной камерой, транслирующей взгляд мужчины, а объектом съемки является роскошная дама). Нередко отсутствие женщины тоже становится важным структурным элементом (например, «Леди-призрак» Роберта Сиодмака).

К другому крупному ответвлению в исследованиях нуара относятся научные работы по так называемой «философии нуара». Ключевые статьи, написанные в этом направлении, собраны в сборнике «Философия фильма нуар» (*The Philosophy of Film Noir*)²⁹. Как правило, в такого рода трудах предпринимаются попытки связать стилистику, тематику и структуру фильма нуар с французским экзистенциализмом, европейским романтизмом и декадансом, ницшеанством и психоанализом. Такой подход, бесспорно, имеет право на существование, но в них анализируется, как правило, лишь содержание и связанные с ним элементы (нарратив, персонажи и т.д.). Тогда как актуальность представляет, в первую очередь, анализ стиля и формы нуара, иначе говоря, исследования скорее феноменологического толка, нежели герменевтического. Ведь нуар,

²⁸ *Women in Film Noir*. London. British Film Institute Publishing, 1998 - p. 47.

²⁹ *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, KY. The University Press of Kentucky, 2006. – 248 p.

сформировавшись как самостоятельный и узнаваемый стиль, породил собственный, уникальный тип восприятия, где все эти бесчисленные картины сливаются в единое тело образов, по поверхности которого скользит взгляд зрителя. Ведь во многом неясная, спутанная и сновидческая структура самих фильмов нуар переносится на метауровень, порождая соответствующий способ прочтения, а точнее способ восприятия, ибо процесс прочтения все же соотносится со смыслами, а смыслы в фильме нуар постоянно разрушаются образностью.

В итоге, в исследованиях фильма нуар, не говоря уже о кинолентах, снятых в стиле неонуар и постнуар, существует ряд проблемных аспектов как исторических, так и концептуальных, анализировать которые необходимо не только на основе опыта предшественников, но и с учетом изменений, произошедших в искусствоведении и эстетике новейшего времени.

В частности, в разработке нуждается подход к нуару как к самостоятельному стилю, объединяющему классические картины с кинофильмами и сериалами, выходящими на экран в настоящее время. В этом вопросе, как представляется, следует двигаться в направлении, описанном Сьюзен Сонтаг в статье «О стиле»: «Собственно, почти все описывающие стиль метафоры сводятся к тому, что стиль помещается как бы снаружи, а содержание – внутри. Думается, уместнее было бы обратить метафору: содержание, тема – это как раз внешнее, а стиль – внутреннее»³⁰. Действительно, учитывая полижанровость современного кинематографа, где в рамках одного фильма могут быть переплетены элементы криминальной драмы, вестерна и фантастики, следует обращать особое внимание на стилистический аспект той или иной картины. Этот процесс требует выработки базовых критериев стиля нуар. В первую очередь это визуальные (цвет, свет, техническое решение съемки) и структурные (ослабленная фабула, скорость развертывания истории, отвлеченность повествования) элементы кинофильма. Процесс инверсии формы и содержания, о котором пишет Сонтаг, представляющийся наиболее продуктивным в рамках исследования фильма нуар,

³⁰ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. с. 27.

также порождает необходимость описания феноменологии нуара. Здесь важное место занимает понятие «ретро-кино», связанное с искаженным восприятием «старых» фильмов, к коим относятся и классические нуары 1940-1950-х годов. Так, многие современные постнуары обыгрывают на уровне сюжета и, что важнее, на уровне образности и репрезентации, классические образцы стиля нуар.

Таким образом, процессы выявления и локализации проблем исследования классического фильма нуар намечают возможные направления в работе над современным кинематографическим материалом, который во всем своем эклектизме, судя по всему, избегает фиксации и структуризации. Предложенный же метод *стилистического* исследования нуара призван развеять ситуацию эклектизма и обнаружить формальные, то есть, согласно Сонтаг, сущностные, признаки там, где их, казалось бы, не должно быть.

I.2. Художественные предпосылки

I.2.1. Художественная литература и фильм нуар

1.2.1.a. Европейская литературная традиция декаданса

Американский исследователь фильма нуар Джеймс Нермор в своей работе «Больше, чем ночь: контексты фильма нуар» (*More Than Night: Film Noir in Its Contexts*) пишет: «Если бы мы спросили французских специалистов, что такое фильм нуар, они вполне могли бы описать его, как модернизм в популярном кино»³¹. Примечательным здесь является не только эпитет модернизм, речь о котором пойдет ниже, но и дистанцирование от высказывания путем обращения к неким французским специалистам. Нермор, будучи американским исследователем, перекладывает ответственность за крайне рискованное высказывание на французскую интеллектуальную традицию, для которой, как известно, любой

³¹ Naremore J. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, University of California Press, 1998. p. 38.

феномен может стать предметом тщательного и серьезного рефлексирования. Более того, по такой теме, как модернизм, условный французский специалист имеет гораздо больше что сказать, нежели его американский коллега. Не хуже он разбирается, как выясняется, и в фильме нуар. Ибо пока американские критики клеймили «черные» фильмы с точки зрения этики, французские специалисты разбирали их с точки зрения эстетики. В этом смысле Нермор уловил очень тонкую и крайне важную связь между французской интеллектуальной мыслью и таким, на первый взгляд, приземленным и «низким» явлением, как фильм нуар.

Уильям Батлер Йейтс в 1892 году писал: «Влияние Франции с каждым годом все больше охватывает английскую литературную жизнь <...> Влияние той школы, которая называет себя словами вождя Верлена, – школой заката. Декаденты - вот кто доминирует сейчас во всех областях жизни. Их поэзия замыкается на себе и не имеет ничего общего с жизнью и вообще ни с чем, кроме музыки каденций и красотой фразы»³². Формирование идей эстетизма в Англии в «желтые девяностые» было прямым следствием влияния французского декаданса. Творческое кредо «искусство для искусства» Теофиля Готье и одноименная эстетическая установка отца английского эстетизма Уолтера Пейтера являются звеньями одной цепи. Уолтер Пейтер, сформулировавший свои воззрения в ставшей программной (Оскар Уайльд называет ее «моя золотая книга») книге «Ренессанс: очерки искусства и поэзии», настаивал на незначительности морального и нравственно посыла, заложенного в произведении. Подлинную же цель искусства Пейтер видел в наслаждении красотой. «Красота, как почти весь чувственный опыт, есть нечто относительное; поэтому ее определение тем менее имеет смысл и интерес, чем оно отвлеченнее»³³, - пишет Пейтер в «Ренессансе...». Замечание касательно того, что красота избегает точных определений и неподвластна позитивистскому методу исследования, будет вспоминаться всякий раз, когда по ходу данного текста будут предприниматься попытки дать точное определение центральной теме исследования – фильму нуар.

³² Jeffares N. W.B. Yeats. Man and Poet. L., 1966. p. 32.

³³ Пейтер У. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии. М., 2006. с. 27.

Если же обратиться к академическим описаниям понятий декаданс (декадентство) и эстетизм (имеется в виду, прежде всего, европейское течение литературного эстетизма), то можно и здесь проследить родство этих явлений. «В декадансе подчеркиваются такие особенности мировидения и психологического состояния личности, которые обусловлены всеобщим кризисом общественной жизни, устоявшихся взглядов на ход истории, религию, мораль и искусство. Тема заката западноевропейской культуры соотносится в декадансе с переживанием момента исчерпанности системы ценностей, предложенной религиозной моралью, гуманизмом эпохи Возрождения, рационализмом Просвещения и позитивизмом XIX в.»³⁴. «В то же время эстетизм рубежа веков оказался довольно противоречивым явлением, выразившим декадентские, упаднические, пессимистические умонастроения, сочетавшиеся со стремлением полного ухода от жизни, нарочитого, с элементами сенсационности и скандала, вызова общепринятому поведению и нормам общения»³⁵. Не будет большой методологической неточностью называть эстетизм английским проявлением течения декаданса. Важной здесь является, вероятно, фигура всё того же Уолтера Пейтера, внесшего вклад не столько в сам корпус художественных текстов, сколько сформировавшего особый способ восприятия и толкования произведений искусства.

Фильм нуар не только на уровне содержания пользуется мотивами, сформировавшимися в декадентском творчестве: моральная амбивалентность, бегство от мира реального в мир искусственный, уход от прагматического мышления в сторону фантазий и снов, упадок жизненных сил и т.д. Но и на уровне осмысления и описания постоянно избегает схватывания, четкой фиксации. Кажется бы, в этом и состоит задача критика, задача искусствоведа – структурировать элементы произведения, внести ясность в понимание всех деталей в отдельности и произведения в целом. Однако Пейтер ставит перед художественной критикой и искусствоведением другую задачу – работа со

³⁴ Федоров А.А. Введение в теорию и историю культуры. Словарь. 2012 г.

³⁵ Там же.

зрителем. Рецензия или же монография должна не описывать произведение, а настраивать оптический аппарат самого зрителя. Критик должен ослаблять устоявшиеся принципы и парадигмы восприятия, чтобы зритель сам мог оценить не только произведение искусства, но и чувства и эмоции, порожденные им. Критик в понимании Пейтера – тоже художник. Качественный переход в английском искусствоведении от этической модели Джона Рёскина к эстетической модели Уолтера Пейтера представляет собой ту самую модель, в соответствии с которой на рубеже 30-х и 40-х годов XX века менялся американский криминальный фильм. На смену классическим голливудским лентам 30-х, акцент в которых делался на социальную или же личностную мораль, пришли «черные» запутанные фильмы, в которых общество заменил индивид, наведение порядка обратилось эскапизмом, а моральный посыл уступил свое место стилю. В целом, этика уступила место эстетике.

Среди литературных первоисточников стиля нуар следует, прежде всего, назвать произведения Эдгара Аллана По и Шарля Бодлера. Эдгар По сформировал не только жанр криминальной прозы, стоящий у истоков детективного романа, но и создал корпус текстов, в которых столь явно проявляется мрачная, болезненная атмосфера, являющаяся смысловым ядром стиля нуар. Так, например, в прозаическом произведении «Бес противоречия» По описывает странную, нелогичную, но вместе с тем неизбежную, тягу человека к совершению поступков, вредящих его положению и, в конце концов, угрожающих его жизни. «Мы поступаем так-то именно потому, что так поступать не должны. Теоретически никакое основание не может быть более неосновательным; но фактически нет основания сильнее. С некоторыми умами и при некоторых условиях оно становится абсолютно неодолимым. Я столь же уверен в том, что дышу, сколь и в том, что сознание вреда или ошибочности данного действия часто оказывается единственной непобедимой силой, которая - и ничто иное - вынуждает нас это действие совершить. И эта ошеломляющая тенденция поступать себе во вред ради вреда не поддается анализу или отысканию в ней скрытых элементов. Это

врожденный, изначальный, элементарный импульс»³⁶ - пишет По в «Бесе противоречия». Превалирование эмоциональных порывов, имеющих определенную душевно-мистическую природу, прочно связывает творчество По с фильмом нуар, где персонажи зачастую сами загоняют себя в угол, движимые слепой силой саморазрушения. В криминальный кинематограф середины XX века такого рода идеи, зародившиеся в готической литературе, попали в том числе через творчество По. Также следует отметить, что именно Эдгаром По была заложена основа жанра детективной литературы. В том числе и такого явления, как логический детектив, заключающегося в создании запутанных и требующих глубокого аналитического рассуждения историй-загадок. Следует отметить, что в фильме нуар имеет место редукция непосредственно детективного элемента: перипетии и хитросплетения сюжета уступают место общему эмоциональному напряжению. Здесь также можно отметить влияние Эдгара По на фильм нуар, коль скоро у американского писателя создание напряжения и мрачной атмосферы играло не меньшую роль, нежели тщательное продумывание непосредственно детективно-аналитической части.

При этом следует отметить, что влияние творчества Эдгара По на формирование американской нуарной традиции произошло не напрямую, а через посредство европейской культуры, в частности, благодаря фигуре Шарля Бодлера, сделавшего больше всех на европейском континенте в деле изучения и распространения идей и творчества По. Прежде всего, Бодлер чувствовал родство душевного и мировоззренческого толка по отношению к Эдгару По, выразившееся столь ярко в одном из главных произведений Бодлера – поэтическом сборнике «Цветы зла».

В своих стихах Бодлер обращается к базовым для нуарной эстетики и философии понятиям. Прежде всего, речь идет о теме смерти и разрушения, увядания. Так, Т. В. Михайлова, характеризуя поэтический мир Бодлера, пишет: «Красота у Бодлера – жестока и недостижима в своем совершенстве, она губит

³⁶ По Э. Стихотворения. Проза. М.: СЛОВО, 2007 – с. 504.

художников, стремящихся отразить ее в своем искусстве. Любовь предстает как пытка, женщина как вампир, сосущий силы поэта. Природа также жестока, она порождает, чтобы убивать, в жизни повсюду разлиты страдание и смерть»³⁷. Неостановимый процесс всеобщего разрушения, воспетый Бодлером в «Цветах зла», находит свое воплощение и в фильме нуар. Более того, как и у Бодлера, в нуаре источником смертоносных излучений зачастую является роковая дама – женщина, ослепляющая своей красотой и вызывающая в душе чувство болезненной любви и помешательства. Наиболее ярко Бодлер описывает фигуру роковой женщины в стихотворении «Проклятые женщины»:

Во мрак, во мрак, во мрак, вы, жертвы дикой страсти,
Которую никто еще не мог постичь,
Вас тянет к пропасти, где воют все напасти,
И ветер не с небес вас хлещет, словно бич.

Так вечно мчитесь же средь молний беспросветных,
Шальные призраки, изжив последний час;
Ничто не утолит желаний ваших тщетных,
И наслаждение само карает вас³⁸.

Таким образом, нуарную роковую женщину во всех ее основных проявлениях (мрачность, алчность, стремление к саморазрушению, склонность к фатализму) можно обнаружить уже в поэзии Бодлера. Примечательно, что именно французские кинокритики в середине XX века усмотрели определенную эстетическую

³⁷ Михайлова Т. Поэзия французского символизма. М.: ВГИК, 2012 – с. 5.

³⁸ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970.

целостность в потоке американских криминальных фильмов. Можно сказать, что французские исследователи кинематографа, открыв американский фильм нуар, пошли по пути Бодлера за век до этого разглядевшего в Эдгаре По одного из ключевых американских писателей XIX века.

В мае 1884 году во Франции выходит роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» - роман, ставший эталоном нарождавшегося движения декаданса и во многом сформировавший его «стилевую партитуру»³⁹. Главный герой романа дез Эссент живет в собственном искусственном мире крашеных обоев, тяжелых штор и книжных полок. Он не пересекается с прислугой, не принимает гостей, не выходит в свет. Лишь мечтания, воспоминания и созерцание занимают дез Эссента. Его абсолютное пренебрежение к внешнему, «реальному» миру Гюисманс подчеркивает длинными изысканными описаниями убранства дома дез Эссента. «Окна, голубоватые кракле и бутылочно-зеленые в золотистую крапинку, закрывали весь пейзаж, почти не пропускали света и, в свою очередь, затянуты были шторами, шитыми из кусков епитрахили: ее тусклое, словно закопченное, золото угасало на мертвой ржавчине шелка. Наконец, на камине, с занавеской также из стихаря роскошной флорентийской парчи, между двух византийского стиля позолоченных медных потиров из бьеврского Аббатства-в-Лесах находилась великолепная трехчастная церковная риза, преискусно сработанная. В ризе под стеклом располагался веленевый лист. На нем настоящей церковной вязью с дивными заставками были выведены три стихотворения Бодлера: справа и слева сонеты «Смерть любовников» и «Враг», а посередине - стихотворение в прозе под названием «Any where out of the world» - «Куда угодно, прочь от мира»⁴⁰.

Большое значение в романе Гюисмансом отведено литературоведению, в частности, литературной критике. Книжный шкаф дез Эссента представляет собой, своего рода, параллельную историю литературы. Есть место в романе и фактическим литературным открытиям – например, о Малларме французская

³⁹ Савельев К.Н. Стилистические портреты английского декаданса, М., 2008 - с. 117.

⁴⁰ Гюисманс Ж.-К. Наоборот. М.: Флюид ФриФлай, 2005 – с. 24.

публика узнала лишь после того, как его имя и произведения были упомянуты в романе «Наоборот». Следует заметить, что книги для дез Эссента являются носителями памяти. Беря их в руки, он вспоминает события, связанные с тем или иным томом. Такая фетишизация предметов, мебели, драгоценностей, запахов – вещей сугубо материальных и физически доступных – является чрезвычайно важной для культуры декаданса. Трансцендентные идеи и смыслы «спускаются» здесь до уровня вещей. Не менее важными являются и мотивы рефлексии, погружения в собственные мысли и сны, отчужденности от мира. Дез Эссент строит свой собственный искусственный идеальный мир. Также существенным является и факт отсутствия женщины в особняке дез Эссента. Женщины появляются лишь в воспоминаниях и бредовых сновидениях главного героя, да и то, все они андрогинны, асексуальны. Помимо очевидного предположения о бесплодности, тщетности, бессмысленности – с точки зрения традиционной картины мира – бытия, здесь есть и не менее важный момент гомоэротичности чистой, платонической любви.

Нельзя не отметить, что среди живописных полотен, описанных Гюисмансом на страницах романа, фигурирует и «Саломея» Гюстава Моро – эталонная *femme fatale*, роковая женщина – фигура, являющаяся одной из центральных в мире фильма нуар. Эндрю Спайсер в своем глоссарии «Исторический справочник фильма нуар» описывает архетипичную модель роковой женщины следующим образом: «Фигура смертоносной женщины — женщины-паука — наиболее яркое проявление женского начала в мире фильма нуар. Неодолимо соблазнительная, двуличная и всегда голодная до сексуальных эмоций — её толковали как симптом типичного мужского страха перед женщиной как существом, способным оскопить и проглотить жертву противоположного пола. Она бросает вызов патриархальному обществу своей независимостью, своим умом и расчетливостью. Она никак не вписывается в общепринятое представление о том, что женщина может полностью реализовать себя в качестве жены и матери. Её внешний вид всегда сексуален: длинные распущенные волосы, откровенные наряды, подчёркивающие стройные,

чувственные ноги, яркий макияж»⁴¹. Все указанные Спайсером черты легко угадываются в фигуре библейской Саломеи. И в этом смысле, отнюдь не случайно повышенное внимание именно к этому женскому персонажу со стороны художников и писателей эпохи *Fin de siècle*. К. Палья в книге «Личины сексуальности» пишет: «Главная задача декадентского искусства заключается в воспроизведении форм женской власти. <...> Демонические богоявления декадентского искусства — отклик на нравственную переоценку женщины в культуре XIX века, вызванную утопической психологией Руссо. Вот почему женщина становится исполнителем приговора насильственной, первобытной природы де Сада»⁴². Невозможность чистой, сердечной любви, равно как и любви хотя бы физической, между главным мужским персонажем и роковой женщиной является одним из центральных мотивов фильма нуар.

Роман Гюисманса напрямую повлиял на формирование английского эстетизма, и, в частности, Оскар Уайльд писал свой «Портрет Дориана Грея», находясь под впечатлением от романа «Наоборот». Следует отметить, что именно с описанием картины Моро Уайльд соотносил свою «Саломею». Оскар Уайльд, будучи оксфордским учеником и последователем Уолтера Пейтера, идет еще дальше в утверждении идей эстетизма, привнося в них «темную», «проклятую» часть французского декаданса. В своих романах Уайльд уходит в многостраничные описания убранства, элементов декора и одеяний персонажей, доводя до предела уровень фетишизации. Яков Лурье в статье «Формула американского нуара» так характеризует преемственность фильма нуар и эстетизма: «Засилье предметов периодически как бы застаёт врасплох, вещи давят своим присутствием, и кажется, порой живут своей жизнью». И далее: «Характерный для нуара (особенно для поздних образцов) прием выхватывания светом отдельных деталей и лиц из общей темноты пространства сам по себе фетишизирует наше восприятие...» Такая фрагментация и дискретизация пространства разрушает трансцендентную идею целостности, непрерывности пространства. По сути, авторы фильмов нуар в

⁴¹ Spicer A. Historical Dictionary of Film Noir. Scarecrow Press, 2010. p. 329.

⁴² Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006, с. 635.

данном случае берут на себя феноменологическую работу нашего взгляда по выхватыванию и фиксации отдельных мелочей и деталей, из которых формируется своего рода набор исходных знаков, алфавит образов, считывая которые зритель вступает с фильмом в разговор на языке самого стиля. В этом свете совсем не удивителен тот факт, что смотреть такого рода кино на незнакомом иностранном языке не представляет большой трудности. Разговор здесь ведется на универсальном языке, созданном внутри конкретной образной системы.

Важным элементом романтической, а позже и декадентской литературы, является частное жилище – дом, особняк, квартира, замок. Причем, по мере движения от Готье и По к Гюисмансу и Уайльду, пространство вне дома все более отдалялось и отчуждалось от персонажа, для которого дом из жилища превращался сначала в крепость, а затем и вовсе в личную палату для душевнобольных. Солнечный свет, являющийся древнейшим признаком витальности и созидания, здесь предстает как режущая глаз и выжигающая все на своем пути недобрая сила. Дом, все окна которого плотно завешены тяжелыми шторами, становится четким выражением идеи отчужденности нового, оторванного от природы с большой буквы, человека от того, что вне этого дома именуется бытием. Внутри же дома пространство глубоко имманентно – оно выстроено из огромного количества вещей, заменяющих их владельцу остальной мир. С.Н. Зенкин в своей статье «Теофиль Готье и «искусство для искусства» пишет: «<...> культ искусственного <...> сохранял свое значение и для писателей младшего поколения: так, Гюисманс воплотил его в образе Дезэссента, который, как мы помним, даже аквариум в своем доме заселил не настоящими, а механическими рыбами. Другой, и весьма значительный пример — лирика Стефана Малларме, где велика роль домашней обстановки, искусственного домашнего интерьера (исследователи прямо соотносят это с влиянием Готье), меж тем как широкий простор природного мира вызывает у лирического героя болезненную, иногда почти истерическую реакцию. Если в спорах о том, что выше — природа или искусство, Теофиль Готье и его единомышленники решительно выступали за искусство, то этот их «антинатурализм» был обусловлен распадом представлений о единстве мира, о

связи природы и культуры»⁴³. Разрушение традиционной картины мира, этическая амбивалентность, уход от природы в мир техники и вещей на уровне содержания, и полное доминирование стиля, искусственности, эстетства на уровне формы – вот те две главные характеристики, которыми можно описать идеи эстетизма и декаданса.

Помимо творчества таких авторов, как По, Бодлер, Гюисманс и Уайльд, на формирование нуарной стилистики оказал определенное влияние и жанр готического романа. Прежде всего, это такие картины, как «Аллея кошмаров» (Эдмонд Гулдинг, 1947), «Ночь охотника» (Чарльз Лоутон, 1955) и «Люди-кошки» (Жак Турнер, 1942).

Ключевое влияние готического романа на фильм нуар содержится, прежде всего, в своеобразной атмосфере, присущей готическому замку. Причем ощущение мрачности пространства, создаваемое в готическом романе архитектурой замка, в нуаре передается при помощи своеобразного освещения, для которого свойственны высокая контрастность и геометрически выверенная черно-белая световая карта. Следует отметить структурное и смысловое сходство готического замка и нуарного особняка: при полном обновлении атрибутов материальной культуры сохраняется атмосфера мрачности, неясности и опасности, столь свойственная пространству замка. Зачастую в нуаре данное напряжение на сюжетном уровне связано с сексуальной неудовлетворенностью богатого хозяина особняка и его молодой супруги, что естественным образом приводит к появлению третьего персонажа – главного мужского персонажа, которому предстоит вступить в антагонистические отношения с хозяином «замка».

Другим примером влияния готической традиции на фильм нуар можно назвать использование фигуры двойника. Причем, речь в данном случае следует вести не только о фактическом двойнике («Темное зеркало», Роберт Сиодмак, 1946), но и об изображении на картине. Так, в фильмах «Лора» (Отто Премингер, 1944) и «Женщина в окне» (Фриц Ланг, 1944) живописное воплощение женщины

⁴³ Зенкин С. Работы по французской литературе. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – с. 194.

становится структурным ядром фильма, вокруг которого разворачиваются события. При этом тема соотношения женщины и ее живописного портрета присутствует уже в рассказе Эдгара По «Овальный портрет», сюжет которого повествует о молодой женщине, позирующей для портрета, который пишет ее возлюбленный. Чем более художник увлекается полотном, тем прекраснее оно становится. Но вместе с тем сама девушка начинает чахнуть и терять былую красоту. В итоге картина полностью высасывает жизненные силы изображенного на ней человека.

В завершение разговора о влиянии европейской литературы на формирование кинематографического стиля нуар следует упомянуть о французской литературе XX века. В частности, о романе Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» (1927), легшего в основу одноименного фильма Марселя Карне (1938). Следует отметить, что на русском языке книга вышла под иным названием – «Париж в снегу». Такого рода курьез связан, по-видимому, с тем фактом, что в романе Мак Орлана читатель не обнаруживает ни набережной, ни тумана. Действие происходит зимой и разворачивается в парижском кафе, где встречаются пятеро героев романа. При этом автор сценария экранизации, снятой Карне и ставшей эталоном такого кинематографического течения, как французской «поэтический реализм», Жак Превер приводит место действия и предлагаемые обстоятельства в соответствие с названием – в портовый город Гавр.

«Несоответствие» названия романа Мак Орлана и его содержания очевидным образом имеет концептуальную нагрузку. Туман в данном случае - это явление не природное, а экзистенциальное. Жизнь всех пятерых персонажей, встречающихся в кафе на углу улиц Сен-Венсан и де Соль, как кажется, не вполне им самим понятна. Герои рассуждают о хандре, бессмысленности повседневной суеты и неясности относительно будущего. Порой истории их жизней окутаны туманом не только метафорически, но и буквально: главный герой Жан Раб упоминает о своей работе в портовых городах. И все же туман у Мак Орлана имеет, прежде всего, метафорический смысл, что однозначно показывает А. А. Сабашникова в своей статье «Ключевая метафора романа Пьера Мак Орлана „Набережная туманов“».

Автор приводит слова самого Мак Орлана, согласно которым название возникло благодаря реально существовавшему парижскому зданию, которое носило имя «туманный замок». И далее в тексте статьи устанавливается точное местоположение «замка»: «...загородный особняк, построенный в XVIII веке, расположен на углу улиц Абревуар и Жирардон. Поблизости, чуть ниже, находился источник, от которого зимой поднимался пар – отсюда и название особняка»⁴⁴.

Связь названия романа Мак Орлана с такими смысловыми единицами, как туман и замок, недвусмысленно указывает на концептуальную и художественную вписанность данного произведения в литературную традицию готического романа и декаданса. Туман, как заключает А.А. Сабашникова в вышеупомянутой статье, «...неразрывно связан с ощущением неопределенности, потенциальной опасности». И далее: «Именно создание атмосферы и является отличительной чертой неповторимого стиля автора „Набережной туманов“».

Можно заключить, что роман Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» не только несет в себе важные для фильма нуар концептуальные единицы (неясность бытия, спутанность сознания, обрывочность воспоминаний), но и – посредством экранизации – является связующим звеном между французской литературной традицией и кинематографом 1930-х годов. Следует добавить, что кинематографическое течение французского «поэтического реализма» хоть и не является основополагающим художественным источником стиля нуар (в отличие от немецкого киноэкспрессионизма), однако такие картины, как вышеупомянутая «Набережная туманов» и «Северный отель» (Марсель Карне, 1938) оперируют определенными – прежде всего, смысловыми – единицами, свойственными фильму нуар.

Безусловно, выводить признаки и свойства американского фильма нуар напрямую из идей европейской литературы конца XIX века было бы неверно. Едва ли режиссеры при создании фильмов нуар думали о Бодлере, Гюисмансе, Пейтере

⁴⁴ Сабашникова А. Ключевая метафора романа Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» // URL: <http://st-hum.ru/content/sabashnikova-aa-klyuchevaya-metaphora-romana-pera-mak-orklana-naberezhnaya-tumanov> (дата обращения: 20.03.2019).

и Уайльде. Однако следует заметить, что тогда, в Америке 1940-х, эти фильмы вовсе и не были фильмами нуар, они были просто фильмами – мелодрамами и драмами, яркими и однотипными, успешными и нет. Фильмами нуар они стали позже и именно в виду того, что уже существовала интеллектуальная и культурная призма, преломившись через которую все эти разрозненные фильмы слились в единый, пусть пока и не вполне четкий и ясный, художественный образ.

1.2.1.б. Американская детективная литература первой трети XX века

Если отсылки к европейскому модернизму уместны при обсуждении формы фильмов нуар, их стилистических особенностей и способов рефлексии над ними, то говоря о содержании, о сюжетном, нарративном, базисе фильмов нуар, внимание следует сосредоточить на таком феномене американской литературы, как *hard-boiled fiction*. Дословно данный термин означает «круто сваренная литература» и может быть кратко описан как подвид бульварного чтения, для которого характерны криминальные, часто детективные, истории; насилие; простой грубый язык, часто граничащий с обценной лексикой; неприкрытая сексуальность; моральная амбивалентность.

В 10-х годах XX века крупные города Америки переживали демографический бум на фоне бурного роста промышленного производства. В результате начала значительно увеличиваться прослойка молодых людей и мужчин средних лет, занятых на фабриках, заводах и портовых предприятиях. Уровень образованности и эстетической требовательности этих людей, разумеется, был крайней не высок. Однако и у представителей самых широких, рабочих, масс населения существует естественная потребность в культуре. И этот спрос быстро породил предложение. В 1915 году нью-йоркское издательство Street & Smith начало выпуск «Журнала детективных историй» (*Detective Story Magazine*). Журнал состоял из коротких новелл и рассказов детективной и криминальной тематики. И хотя на страницах издания попадались произведения и таких авторов, как Агата Кристи и Артур

Конан Дойль, основной корпус текстов принадлежал к активно формировавшемуся в те годы жанру бульварного чтива.

Успех «Журнала детективных историй» спровоцировал появления десятков периодических изданий схожей направленности. Наиболее ярким из них стал журнал «Черная маска» (Black Mask). Именно на страницах «Маски» поток бесконечных, часто плохо написанных, текстов на криминальную тематику локализовался в субжанр бульварного чтива под названием *hard-boiled fiction* и приобрел определенную стройность и структуру. В выпуске «Черной маски» за сентябрь 1929 года на обложке появляется изображение крупного мужчины в костюме и шляпе. В руках у него газета. Суровым, если не сказать жестоким, взглядом он смотрит прямо на читателя. Это частный детектив Сэм Спейд – сквозной персонаж в творчестве Дэшила Хамета, часто именуемого отцом «крутого» детектива. Главный материал номера – роман Хамета «Мальтийский сокол», который позже лег в основу одноименного фильма Джона Хьюстона, считающегося первым фильмом нуар и во многом сформировавшего каноны стиля.

Хамет, сам несколько лет проработавший в качестве сыщика в небезызвестном детективном агентстве Пинкертона, знал изнутри мир детективных расследований. В своих произведениях Хамет придерживается сухого, почти документального стиля изложения. «Щелкнул выключатель, и белый шар, свисающий с потолка на трех позолоченных цепях, залил комнату светом. Спейд, босой, одетый в белозеленую клетчатую пижаму, сел на край кровати. Он хмуро покосился на телефон и взял со стола пачку коричневой курительной бумаги и коробку табака "Вулл Дарем"⁴⁵. Диалоги у Хамета - короткие, обрывочные, часто с двойным смыслом. Реализма добавляет также и жаргонная лексика обитателей городского подполья. Вообще, речь, безусловно, является сильной стороной творчества Хамета. В этой связи неудивительно последующее обращение Хамета к формату радио-пьес. Популярность «Мальтийского сокола» среди читателей подтолкнула кинопродюсеров к идее об экранизации произведения. И в 1931 году на студии

⁴⁵ Хамет Д. «Мальтийский сокол», Детектив и политика, вып. 1, 1989 г.

Warner Bros. режиссер Рой Дель Рут снимает первую экранизацию «Мальтийского сокола».

Сценарий фильма строго следует тексту романа, в частности, сохраняя все гомосексуальные мотивы отношений между мужскими персонажами и сцены обнажения женского тела. Фильм подпадает под жесткую цензуру принятого за год до этого кодекса Хейса. В 1936 году студия предпринимает безуспешную попытку повторного выпуска исправленной версии фильма. Тогда руководство Warner Bros. решает переснять фильм с учетом всех ограничений. Вторая экранизация романа Хамета – фильм Уильяма Дитерле «Сатана встречает леди» выходит на экраны в том же 1936 году. Удовлетворение всех пунктов кодекса Хейса превращает «крутой» детектив в неудачную комедию, граничащую с фарсом.

Несмотря на очевидные проблемы в 1941 году студия Warner Bros. предпринимает третью попытку экранизации и доверяет место режиссера Джону Хьюстону. Так появляется классический «Мальтийский сокол» с Хамфри Богартом в главной роли – фильм, по общему мнению, считающийся первым фильмом нуар. «Мальтийскому соколу» посвящены десятки исследований, в которых досконально разбираются все аспекты фильма. Чего нельзя сказать о другом раннем нуаре, также снятом по роману Хамета. «Стеклянный ключ», поставленный в 1942 году режиссером Стюартом Хейслером на студии Paramount, впервые представляет знаковую актерскую пару Алан Лэдд и Вероника Лейк. Этот дуэт вскоре появится еще в двух ярких фильмах того времени – «Оружие для найма» и «Синий георгин» - и окончательно утвердится в качестве яркого актерского ансамбля.

Двумя другими ключевыми авторами, помимо Дэшила Хамета, сформировавшими субжанр «крутого» детектива в популярной американской литературе являются Рэймонд Чандлер и Джеймс Кейн. Чандлер так же, как и Хамет, печатался в журнале «Черная маска». И в его прозе имеется сквозной персонаж – Филипп Марлоу. Разумеется, частный детектив. Но в отличие от грубого здоровяка Сэма Спейда (роль которого, парадоксальным образом, часто играл обладающий весьма скромными габаритами Хамфри Богарт), Марлоу – субъект более утонченный и рефлексирующий. Американские критики отмечали,

что фамилия Марлоу звучит очень по-английски, что, предположительно, наделяет ее носителя такими качествами, как элегантность и эрудиция. Марлоу не является классическим героем, искореняющим зло и восстанавливающим долгожданную справедливость.

Посредством фигуры Марлоу Чандлер прописывает тщетность борьбы со злом и невозможность одержать в этой борьбе окончательную победу в условиях современного индустриального мира. «В отличие от Шерлока Холмса Марлоу понимает, что хоть он и может распутать отдельно взятое дело, оно всегда является лишь частью одной большой коррупционной сети, разоблачить которую ему уже не под силу», - пишет в своей книге Эндрю Спайсер о фигуре Марлоу⁴⁶. Первый роман о расследованиях частного детектива Марлоу выходит в 1939 году под названием «Вечный сон» (в оригинале «The Big Sleep»; на русском языке также встречаются неудачный вариант «Глубокий сон» и переведенный дословно, подкупающий своей парадоксальностью, «Большой сон»). Одноименная экранизация Ховарда Хоукса 1944 года имела заметный зрительский успех и стала одним из ключевых нуаров, сформировавших свойства и признаки стиля. Сюжет фильма чрезвычайно запутан. Ни режиссер, ни сценаристы, главным из которых был Уильям Фолкнер, не могли до конца разобраться в мотивах некоторых персонажей и предназначении нескольких сюжетных линий. Когда же они обращались за помощью к самому Чандлеру, тот лишь отвечал, что всех убил дворецкий. Избыточность повествовательной части «Вечного сна» является важным моментом, подчеркивающим, что в фильме нуар сюжет теряет свою смыслообразующую, повествовательную функцию и выступает лишь фоном для проявления визуальных и вербальных знаков стиля нуар.

В начале 40-х Чандлер продолжает серию о детективе Марлоу. Так появляются романы «Прощай, любимая» и «Женщина в озере». Первый был экранизирован Эдвардом Дмитриком под названием «Убийство, моя милая», а второй лег в основу одноименного экспериментального фильма Роберта Монтгомери, почти полностью

⁴⁶ Spicer A. Film Noir. Pearson Education Limited, 2002. p. 7.

снятого субъективной камерой. Помимо этого, Чандлер активно работает и как сценарист. Вместе с Билли Уайлдером он пишет сценарий к фильму «Двойная страховка» по повести Джеймса Кейна, в одиночку пишет сценарий фильма «Синий георгин», а также принимает участие в работе над «Незнакомцами в поезде» Хичкока.

Что же касается Джеймса Кейна, то в его произведениях, в отличие от Хамета и Чандлера, нет одного сквозного персонажа-детектива. Мир Кейна – это не коррумпированный бизнес и криминальное подполье, а исключительно темные стороны души отдельно взятого человека. В этом смысле, Кейн является наименее жанровым, наименее «крутым» автором. Персонажи трех его основных произведений – «Почтальон всегда звонит дважды», «Двойная страховка» и «Милдред Пирс» - попадают в тяжелые жизненные обстоятельства, находясь под влиянием внутренних страстей. Эндрю Спайсер пишет, что Кейн обращает внимание на связь между деньгами и сексуальным влечением. Другим важным мотивом у Кейна, согласно Спайсеру, является страх мужчины перед женской сексуальностью⁴⁷. Все три вышеуказанных произведения Кейна были экранизированы, и не по одному разу.

Первая экранизация «Почтальона...» была поставлена французским режиссером Пьером Шеналем в 1939 году – «Последний поворот». В 1943 году Лукино Висконти снимает по роману Кейна важную для традиции итальянского неореализма картину «Одержимость», часто относимую также к условной группе протонуаров. И, наконец, в 1946 году Тэй Гарнетт на студии MGM снимает одноименный фильм с Джоном Гарфилдом и Ланой Тернер в главных ролях. Идея американской экранизации «Двойной страховки» появляется еще в 1936 году, однако сценарий фильма бракуется кодексом Хейса как аморальный. Экранизация Билли Уайлдера выходит в 1944 году и получает семь номинаций на премию «Оскар» (ни одна из них, впрочем, не увенчалась победой). «Двойная страховка», наряду с «Мальтийским соколом» и «Вечным сном», считается эталоном стиля. В

⁴⁷ Spicer A. Film Noir. Pearson Education Limited, 2002. p. 7.

исполнении Барбары Стэнвик ярко проявлена архетипичная для нуара фигура роковой женщины (*femme fatale*) – беспринципной, расчетливой женщины, использующей мужчин лишь для достижения своей цели. Для роковой женщины деньги как конечная цель изощренного плана полностью тождественны сексуальному удовлетворению.

Помимо Хамета, Чандлера и Кейна, отдельного упоминания достоин Корнелл Вулрич. По количеству экранизированных произведений Вулрич является наиболее продуктивным автором в субжанре «крутого» детектива. Другое дело, что большинство из этих фильмов не нашло большого успеха ни у публики, ни у критиков. Что, разумеется, никак не умаляет их достоинства, ибо разделение фильмов нуар на шедевры и заурядные картины категории Б едва ли можно считать хоть сколько-нибудь продуктивным. Основным свойством фильмов нуар является их стилистическая общность, принадлежность к одному визуальному полю. В своих произведениях Вулрич представляет город как гигантский лабиринт, доводящий своих обитателей до параноидального исступления. Крайне важна для Вулрича и вышеупомянутая фигура роковой женщины. В этой связи нельзя не отметить гомосексуальные связи самого Вулрича. Отношение к женщине как к некоему желанному, но заведомо недоступному объекту, и мужской гомоэротизм являются взаимосвязанными явлениями и составляют ядро гендерного аспекта фильма нуар.

Таким образом, субжанр американского «крутого» детектива непосредственно является тем источником, из которого сформировались нарративная, смысловая и отчасти стилевая (одежда, городское пространство, предметы быта) части фильма нуар. Авторами «крутого» детектива были созданы архетипичные персонажи – такие, как частный детектив, роковая женщина, беспринципный бизнес-магнат и др. Все эти персонажи стали центральными в фильме нуар. Нельзя не отметить и обратного влияния фильма нуар на субжанр «крутого» детектива, а точнее на повышенное к нему внимание. То, что при отвлеченном взгляде может показаться всего лишь проходным грубо написанным бульварным чтивом, заняло свое место в истории литературы XX века на ряду с таким явлением, как, скажем, комикс. К

произведениям Хамета и Чандлера, Вулрича и Кейна, обращались и режиссеры Нового Голливуда, и представители европейских «новых волн». Книги этих авторов продолжают переводиться на различные языки мира, переиздаваться. И своей актуальностью, и интересом со стороны публики произведения в жанре «крутого» детектива, безусловно, обязаны снятым по ним фильмам.

1.2.2. Кинематограф и фотография. Истоки нуара

1.2.2.a. Американский гангстерский фильм 1920 – 1930-х гг.

Говоря о стилистических источниках фильма нуар, следует, прежде всего, указать на феномен американского гангстерского фильма 1930-х годов. Если сюжеты и истории, легшие в основу многих фильмов нуар, принадлежат литературной традиции «крутого» детектива, то свой нарративный, семантический код фильм нуар унаследовал именно от гангстерских лент 1930-х гг.

Под гангстерским фильмом здесь и далее подразумевается серия фильмов, освещающих мир криминального подполья и преступных группировок. Гангстерский фильм, таким образом, является подклассом общего массива криминальных фильмов – тех фильмов, где границы законов (прежде всего, юридических, но также и моральных) и их преступление являются смыслообразующими. Однако, в отличие от других подклассов криминального фильма – таких, как детективный или полицейский фильм – в гангстерском фильме повествование ведется *изнутри* криминального сообщества. Этот перенос субъекта за границы закона и инверсивное направление его взгляда (оттуда – сюда, на обычное гражданское общество), надо полагать, и составляет основной критерий гангстерского фильма. Критерий даже более важный, нежели наличие условного гангстера.

Формально история американского гангстерского фильма прослеживается от немых картин «Черная рука» (Уоллес МакКатчен, 1906) и «Мушкетеры аллеи Пиг» (Дэвид У. Гриффит, 1912). Однако же относить эти фильмы к жанру гангстерского

кино только лишь по факту наличия в них элементов бандитизма было бы неоправданно, поскольку в этих фильмах не прослеживается структура гангстерского фильма, описание которой будет дано ниже на более актуальных примерах.

Первым истинно гангстерским фильмом, как принято считать, является немая картина Джозефа фон Штернберга «Подполье» (1927). Веселый, но от этого не менее жестокий, гангстер Бул Вид подбирает на улице спившегося адвоката-интеллектуала, которому позже дает прозвище Роллс-Ройс. Поднявшись в обществе при помощи своего нового покровителя, Роллс-Ройс завязывает отношения с подружкой Булла по кличке Фетарс. Гангстер пытается на корню пресечь эту интригу, однако вскоре оказывается на скамье подсудимых, где приговаривается к смертной казни за убийство другого, менее успешного, но не менее честолюбивого, представителя преступного мира. В концовке фильма, когда Буллу Виду все-таки удастся сбежать, он, узнав о попытках Роллс-Ройса и Фетарс выволить его из тюрьмы и увидев искренность их взаимоотношений, жертвует собой, давая возможность паре скрыться от полиции.

Фильм Штернберга, снятый по сценарию Бена Хекта (одного из самых крупных сценаристов криминального и детективного кино 1930-1940-х годов), впервые предьявляет зрителю тот мир, те идеи и те визуальные решения, которые и выделяют гангстерское кино из общего криминального жанра. Штернберг не дает объективной детальной экспозиции, а сразу погружает зрителя в мир преступных группировок. Этот мир представляется как замкнутая система со своей этикой и эстетикой. Сцена суда или же полицейского штурма в концовке воспринимаются как вторжение внешней, трансцендентной, непознаваемой силы. Следует отметить, что ограничение границ реальности границами преступного мира и создает жанр гангстерского кино.

Другой важный аспект фильма «Подполье» - это сдвиг этической парадигмы. В этом новом мире гангстеров и группировок действуют свои извращенные законы, однако и тут сразу же появляются два этических полюса. Убийство, совершаемое Буллом Видом, едва ли вызывает у зрителя хоть какое-то осуждение, тогда как

размышления Роллс-Ройса и Фетарс о том, не лучше ли отказаться от противозаконной попытки высвободить опасного преступника, воспринимаются как нечто морально низкое. Концовку фильма, в этой связи, едва ли можно назвать очень удачной и правдоподобной – приговоренный к смерти гангстер сдается полиции, зная, что его ждет петля.

В этом и состоит важная составляющая «Подполья» как первого гангстерского фильма – в «Подполье» Штернберг создает важные стилистические, семантические и смысловые коды, усвоив которые, зрители считают принадлежащий к этому определенному жанру и стилю фильм без погружения в перипетии сюжетов, которые зачастую повторяют друг друга.

В истории американского кино, когда речь заходит о гангстерском фильме, как правило, говорят о так называемом классическом триумvirате фильмов (речь о котором пойдет ниже), что, как кажется, незаслуженно умаляет значение фильма Штернберга. Пользуясь римской терминологией, было бы более справедливо говорить не о триумvirате, а о квадриге гангстерского фильма. Тем не менее, тремя картинами, по общему мнению, лежащими в основе гангстерского кино являются «Маленький Цезарь» Марвина Лероя (1930), «Враг общества» Уильяма Уэллмена (1931) и «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса (1932). Все три фильма были сняты до вступления в силу кодекса Хейса, а стало быть, изобилуют темами и сценами, которые уже через несколько лет будут категорически недопустимы с точки зрения морали в понимании цензурной комиссии. О влиянии кодекса Хейса на американский кинематограф 1930-1940-х годов более подробно будет сказано в пункте 2.2.в.

«Маленький Цезарь» является первым звуковым гангстерским фильмом и рассказывает историю об Энрико Банделло по кличке Цезарь, превратившегося из мелкого преступника в крупного и жестокого гангстера. Эдвард Робинсон, знаковый для фильма нуар актер, сыграв главную роль в «Маленьком цезаре», стал одним из самых узнаваемых актеров своего времени. В своем фильме режиссер Марвин Лерой рисует довольно плоский, но очень яркий образ гангстера, которого не интересует ничего кроме власти. Любовная линия фильма не касается главного

героя ни коим образом и завязана на второстепенном персонаже друга Рико, сыгранного Дугласом Фейрбенксом-младшим. Некоторые историки кино в этой связи остроумно замечают, что мужчины интересуют Рико гораздо больше, нежели женщины. Добравшись до вершины криминального мира и затем рухнув на самое его дно, Цезарь по-прежнему движим лишь идеей власти и чувством собственного величия. Доведенный разрывом между собственной самооценкой и текущим бедственным положением до полного эмоционального и психического истощения некогда могущественный гангстер становится легкой добычей для расчетливого лейтенанта полиции.

Картина Марвина Лероя имела заметный зрительский успех, особенно в рабочей и бедняцкой среде, где традиционно сильны симпатии к представителям уголовного мира. Даже самые юные зрители без труда опознавали в герое Эдварда Робинсона легендарного гангстера Альфонсо Капоне. В Америке рубежа 20-х и 30-х годов XX века не было человека, который бы не слышал о противостоянии итальянской мафии Капоне и ирландской группировки Багса Морана. В некотором смысле, население крупных городов уже несколько лет, как «смотрело» этот гангстерский фильм на страницах газет и в пересказах посвященных. На этом фоне появление фильмов вроде «Маленький Цезарь» и «Лицо со шрамом» является в определенном смысле визуализацией воображения масс.

Так же, как и «Маленький Цезарь», фильм Говарда Хоукса «Лицо со шрамом» опирается на личность и биографию Аль Капоне. Однако персонаж актера Пола Муни – гангстер Тони Камонте – прописан сценаристом Беном Хектом глубже и тоньше, нежели Рико из «Маленького Цезаря». Сам Бен Хект утверждал, что сценарий писался под наблюдением людей Капоне. Ведь в картине прототип главного героя угадывается однозначно: шрам, заработанный в пьяной драке, убийство собственного босса, резня в День Святого Валентина – все это и многое другое роднит Альфонсо Капоне и персонажа Пола Муни. Кинокритик Михаил Трофименков подтверждает версию о том, что фильм делался под контролем Капоне: «Капоне фильм одобрил: ему льстило быть Тони Камонте (Пол Муни),

героем трагедии с инцестуальным привкусом, а не криминальной хроники»⁴⁸.

В общих чертах сюжет, разумеется, рассказывает о восхождении гангстера на вершину криминального олимпа и последующее его падение. Куда важнее сюжета в «Лице со шрамом» целая масса стилистических новшеств. Начиная от ставшего жанровым клише силуэта убийцы за стеклянной дверью и заканчивая ярким образом креста – на перекрестье теней двух уличных фонарей замертво падают расстрелянные бутлегеры и бандиты, шрам на лице Тони Камонте имеет форму креста и проч. Но, как замечает кинокритик Алексей Гусев, здесь не следует искать каких-либо религиозных или сакральных мотивов⁴⁹.

Наличие только что появившегося звука в кино Хоукс использует, прежде всего, для создания своего рода конкретной музыки, сложенной из стрекота автомата Томпсона (важного «персонажа» фильма) и рева моторов автомобилей. Тишина в «Лице со шрамом» – это тишина перед оглушительным взрывом или резкой автоматной очередью. И в этом смысле, фильм Хоукса также является жанрообразующим. Спокойное, естественное состояние человека сменяется постоянным страхом перед неизвестной жестокой силой, способной в любой момент вырваться из тьмы ночного города в виде автомобиля с двумя автоматчиками на борту. Именно это ощущение страха перед группами вооруженных бандитов трансформируется в фильме нуар в абстрактный экзистенциальный страх перед неизвестностью.

В основу фильма Уильяма Уэллмана «Враг общества» легла никогда не публиковавшаяся повесть «Пиво и кровь», авторами которой являются два бывших уличных преступника, которые, по их словам, лично были свидетелями некоторых преступлений людей Капоне. Однако из-за того, что главную роль в фильме исполнил Джеймс Кэгни (который в отличие от Эдварда Робинсона и Пола Муни едва ли походит на итальянца), прямые параллели с жизнью Капоне в фильме не проводятся. Более того, Кэгни является ирландцем по происхождению, поэтому «Враг общества» воспринимался публикой как фильм об ирландской – в противовес

⁴⁸Журнал "Коммерсантъ Weekend" №29 от 16.03.2007, с. 26.

⁴⁹<http://seance.ru/blog/eastern-promises/> (дата обращения 30.04.2018).

принципиально враждебной итальянской - криминальной среде («ирландским» также можно назвать вышеупомянутое «Подполье» Штернберга).

Так же, как и «Лицо со шрамом», фильм Уэллмена открывается назидательными титрами, заверяющими публику в том, что целью создателей фильма является достоверное отображение непростой криминогенной ситуации в стране, а никак не прославление преступников. Несмотря на то, что машина цензуры Хейса еще не была запущена на полную мощность, пресловутый моральный кодекс уже начал принимать достаточно уродливые формы.

«Врага общества» можно назвать одним из самых жестких и реалистичных фильмов 30-х. Персонаж Джеймса Кэгни по имени Том Пауэрс начинает как простой бутлегер и благодаря своей решительности и жестокости быстро поднимается по криминальной иерархии. Даже в обыденной жизни и в отношениях с женщинами его гнев и вспыльчивость неконтролируемы. Он одержим чувством мести: узнав о том, что его напарник погиб во время верховой езды, Пауэрс убивает лошадь. Апогеем становится сцена, вынесенная Уэллменом за кадр – Том отправляется на «сходку» противоборствующей группировки, где никому не дает шанса остаться в живых. Однако сам Том получает тяжелые ранения, попадает в госпиталь и решает завязать с криминальной жизнью. Когда фильм уже подходит к ожидаемому хэппи-энду, Том появляется в дверях своего дома, где семья и друзья ждут его на обед по случаю выписки из госпиталя. Точнее, появляется не сам Том, а его тело – замотанное в одеяло, запытанное и мертвое.

Моральная амбивалентность, являющаяся одним из ключевых признаков фильма нуар, доводится во «Враге общества» до абсолюта. Карающая рука добирается до Тома Пауэрса, вот только к закону и правопорядку эта карающая рука никакого отношения не имеет. Том Пауэрс становится жертвой рока, жертвой структуры и принципа функционирования гангстерского фильма.

Здесь было упомянуто лишь четыре, наиболее значимых, картины, которые относятся к традиции гангстерского фильма. И все они посвящены фигуре классического гангстера в большом городе. На деле же в американском криминальном кинематографе 1930-х существуют также яркие и заслуживающие

внимания фильма, посвященные детской преступности («Школа преступлений», Льюис Сейлер, 1938), проблемам пенитенциарной системы («Большой дом», Джордж Хилл, 1930), работе сотрудников по борьбе с организованной преступностью («Федералы», Уильям Кейли, 1931) и проч. Изучение всего спектра американского криминального фильма 1930-х заслуживает отдельного исследования.

В этой работе же были указаны лишь наиболее важные с точки зрения стилистики и семантики фильма. Американский гангстерский фильм создал, прежде всего, набор материальных артефактов и мест действия, без которых невозможно представить фильм нуар: перья, украшающие женское платье и прическу; цветок на лацкане пиджака; бабочка как атрибут джентльмена и короткий галстук как атрибут простака; дымящаяся сигара; шляпы котелок, федора и трилби; автомобили «Форд» и «Кадиллак»; автомат Томпсона и револьверы Смит-Вессон и Кольт; кабинет с большим дубовым столом и напольными часами; подвал со складным столиком и разложенной на нем карточной колодой; гостиная с камином и диваном; коридор кондоминиума с крутой лестницей и тусклым освещением; улицы больших городов с газовыми фонарями; рестораны, бары и закусочные; полицейские участки, тюрьмы и суды.

На смысловом же уровне именно такие понятия гангстерского фильма, как этическая двойственность, размытие норм поведения, маргинализация обыденной жизни и распад эмоциональной и психической деятельности субъекта, стали ключевыми в фильмах нуар. Более того, все эти понятия в фильме нуар переводятся из режима этики, психологии и юриспруденции в режим эстетики. Они раскрываются в нем посредством *стиля*.

1.2.2.б. Кинематограф Веймарской республики (1919-1933 гг.)

Наряду с таким стилистическим и визуальным источником фильма нуар, как американский гангстерский фильм, значительный вклад в формирование стиля нуар внесла традиция немецкого кинематографа 1919 – 1933 годов. Причем, как

замечает Эндрю Спайсер, речь нужно вести не только о традиции немецкого экспрессионизма в кино, но следует говорить о кинематографе времен Веймарской республики в целом⁵⁰. Безусловно, решающее значение на формирование визуальной составляющей стиля нуар оказал именно немецкий киноэкспрессионизм, однако роль таких течений, как новая вещественность и каммершпиле, в формировании стиля нуар не настолько мала, чтобы могла быть опущена.

После Первой мировой войны Германия, переживавшая опустошительное поражение, погрузилась в депрессию и уныние, которые в начале 1920-х годов дополнились серьезным падением уровня жизни вследствие экономического кризиса и огромной инфляции. Лотте Айснер в своей книге «Демонический экран», являющейся одним из наиболее авторитетных трудов касательно немецкого кинематографа этого периода, пишет: «Мистицизм и магия оказались теми темными, неясными силами, которым предалась германская душа»⁵¹. Накопившееся чувство отчаяния и уныния выплеснулось на театральные сцены и киноэкраны в виде новых и смелых форм театрального и кинематографического искусства, получившего название экспрессионизм.

Особое внимание Айснер обращает на тот факт, что немецкая культура во все времена тяготела к изучению и описанию паранормальных явлений, мистики, магии, темных сторон человеческой души. То есть, по мнению Айснер, абстрактная форма и темное, макабрическое содержание немецкого экспрессионизма являются, до известной степени, естественным состоянием немецкой, а точнее германской, души. Говоря о книге немецкого мыслителя правого толка Юлиуса Лангбена «Рембрандт как воспитатель» Айснер пишет: «Полумрак, если верить Лангбену, - это типично немецкий цвет, поскольку немцы суровы и нежны одновременно»⁵².

Тема полумрака, сумерек, занимавшая важное место в творчестве таких поэтов и мыслителей, как Жан Поль, Новалис, Шлегель и Гельдерлин была затем

⁵⁰ Spicer A. Film Noir. Harlow, England, Pearson Education Limited, 2002. p. 12.

⁵¹ Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, 2010. с. 11.

⁵² Там же, с. 31.

подхвачена идеологически ангажированными мыслителями, вроде Лангбена, Бенна и, в особенности, Шпенглера. Романтическая эстетика полумрака была успешно использована при формировании идей о нордическом духе, арийской природе и прочих понятиях, захвативших умы многих немцев в конце XIX века и приведших ко всем известным печальным последствиям в начале второй трети века двадцатого. Зигфрид Кракауэр в своем знаковом труде «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» излагает мысль, что немецкий киноэкспрессионизм не только аккумулировал в себе упадническое восприятие времени после окончания Первой мировой войны, но и предсказал страшные события, приведшие к началу Второй мировой войны.

Переходя непосредственно к разговору о самом немецком кинематографе времен Веймарской республики, следует сразу отметить, что речь пойдет о таких течениях немецкого кино, как экспрессионизм, «уличный» фильм (кинематограф «новой вещественности») и каммершпиле, основным из которых, является первое.

Одним из первых и вместе с тем наиболее ярким экспрессионистским фильмом является «Кабинет доктора Калигари», снятый Робертом Вине в 1919 году. Однако, не менее важную роль, нежели Роберт Вине, в создании фильма сыграли сценаристы Карл Майер и Ганс Яновиц и художники-постановщики Герман Варг и Вильгельм Рериг. Дело в том, что идеи экспрессионизма пришли в кино из театральной среды, где художникам-постановщикам приходилось, учитывая низкое финансирование в условиях кризиса, решать проблему декорирования сценического пространства.

«Декорации» рисовались прямо на стенах и перегородках, что требовало применение нарочито абстрактного стиля. Большое значение отводилось освещению сцены, поскольку теперь именно свет должен был создавать глубину и фактуру. Все эти эксперименты нашли свою реализацию в «Кабинете доктора Калигари». Продюсер фильма Эрих Поммер только потому и согласился участвовать в создании фильма, что производство выходило не столь затратным с точки зрения финансов. Тогда как съемочная группа видела в очевидной абстрактности фильма новую форму для выражения своих идей.

Майер и Яновиц описывали в сценарии «Кабинета доктора Калигари» сошедшее с ума существо, уничтожающее людей в попытках удовлетворить свою болезненную сущность. Здесь, разумеется, речь идет о Германии, втянувшейся в Первую мировую войну и проигравшей в ней. В исходном варианте фильм не имел рамочной структуры. Фриц Ланг, изначально приглашенный на роль режиссера, настоял на том, чтобы сюжет фильма был закольцован при помощи видений и галлюцинаций душевнобольного доктора. Позже Ланг неоднократно будет использовать этот прием погружения ужаса и насилия в сновидение или галлюцинацию уже в своих американских фильмах.

Художники Варм и Рериг создали декорации, своей изломанной формой и нарушенной перспективой напоминающие бред душевнобольного. Причем декорации были построены и расписаны таким образом, что снимать их можно было только с одного конкретного ракурса – только в этом случае они раскрывали свой потенциал. По этому поводу Лотте Айснер приводит слова Германа Варма о том, что «кинокадр должен стать графическим рисунком»⁵³. Говоря же о важности изломанных и отрывистых форм в «Кабинете доктора Калигари» Лотте Айснер ссылается на идеи писателя и сценариста Рудольфа Курца о том, что изломанные линии порождают в душе зрителя совершенно другие эмоции и переживания, нежели более привычные плавные переходы. Курц, как и его современник Вильгельм Воррингер, настаивает на чрезвычайной важности абстракции. В абстракции, по мнению Курца, происходит одушевление неорганической материи. То есть, абстракция, доступная из всех живых существ только человеку, является высшей формой мышления и созерцания.

Главным визуальным приемом, который стиль нуар перенял у немецкого экспрессионизма, является контрастное освещение. В таких фильмах, как «Кабинет доктора Калигари», «Голем» (Пауль Вегенер, 1920), «Носферату. Симфония ужаса» (Фридрих В. Мурнау, 1922) и, в особенности, «Тени» (Артур Робисон, 1923) неестественное контрастное освещение, также являясь своего рода абстракцией,

⁵³ Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, 2010. с. 24.

требовалось для дополнительного искажения пространства и, вместе с тем, подразумевала манихейскую идею борьбы света и тьмы в каждом отдельно взятом субъекте.

В фильме нуар контрастное освещение хоть и было вписано в окружающий героев материальный мир (газовые фонари, неоновые вывески, яркие фары автомобилей, комнатные торшеры), однако воспринимается оно, так же, как и в немецком киноэкспрессионизме, исключительно как абстракция, как имманентный и неотделимый от самого стиля атрибут. Причем, на смысловом уровне этот прием также несет в себе идею двуликости, амбивалентности человеческой природы в фильме нуар.

К середине 1920-х годов с ростом уровня жизни и постепенной экономической стабилизацией интерес немецкой публики к ярким с точки зрения формы и темным с точки зрения сюжета фильмам экспрессионистского толка начал угасать. На экраны снова вернулись безликие костюмированные фильмы на историческую тематику, любовные мелодрамы и комедии, граничащие с фарсом. Просуществовав в активной фазе около пяти лет, немецкий киноэкспрессионизм как таковой постепенно угас, обретя свою вторую жизнь, в большей или меньшей степени, в таких направлениях, как американские фильмы ужасов и криминальные триллеры.

Параллельно с киноэкспрессионизмом в Германии 1920-х годов формировалось течение так называемого «уличного» фильма, являвшегося кинематографическим проявлением общего движения новой вещественности. В отличие от экспрессионизма немецкий «уличный» фильм черпал сюжеты не в готических историях о сомнамбулах и вампирах, а в окружающей действительности. При этом в «уличном» кино также активно использовался прием с контрастным освещением и искаженным пространством (пространством города, как правило). Первым фильмом в этой серии является картина Карла Грюне с характерным названием «Улица» (1923). Эндрю Спайсер в книге «Film Noir» пишет: «В этом фильме можно усмотреть городскую среду протонуара с ее глубокими тенями, мчащимися автомобилями, горящими фонарями и обитателями городского подполья: картежниками, бутлегерами, мошенниками и, самое главное,

роковой женщиной, являющей собой искушение и опасность судьбы»⁵⁴. Другими знаковыми «уличными» фильмами являются «Безрадостный переулок» (Георг В. Пабст, 1923) и «Асфальт» (Джо Май, 1928). Оба фильма сняты в реалистичной манере и в обоих рассматривается обыденная жизнь города со всеми его недостатками и проблемами: «Безрадостный переулок» описывает жизнь на фоне гиперинфляции, а «Асфальт» посвящен отношениям полицейского и проститутки.

Говоря о немецком кинематографе 1920-х годов в свете исследования фильма нуар, следует отдельно остановиться на фигуре Фрица Ланга. В двадцатые годы Ланг отметился тяготеющим к неоромантизму и экспрессионизму фильмом «Усталая смерть» (1920), социальной антиутопией «Доктор Мабузе, игрок» (1922) и монументальным павильонным эпосом «Нибелунги» (1924). В начале второй половины 1920-х годов Ланг, наблюдая закат экспрессионизма с одной стороны и внимая призывам Пабста и других приверженцев новой вещественности обратить внимание на насущные проблемы обыденной жизни с другой, находит некий баланс между этими, на первый взгляд, плохо уживающимися тенденциями. В 1927 году Ланг снимает научно-популярную антиутопию «Метрополис», стоящую у истоков соответствующего жанра, а в 1931 году выходит «М» - один из самых важных фильмов при обсуждении фильма нуар и криминального фильма вообще.

В «М» фактура городского пространства, присущая «уличным фильмам», и стилистические приемы экспрессионизма, в частности, контрастное освещение и смещенная композиция, приведены ровно в такой пропорции, в какой они спустя 10 лет обнаруживают себя в американском фильме нуар. Помимо стилистических приемов, преемственность картины Ланга и фильма нуар заключается также и в смысловом плане. Расщепленное сознание, невозможность противостоять собственным болезненным устремлениям, разрушение личности, общественный цинизм, сотрудничество полиции и бандитов – все эти смысловые и сюжетные точки являются опорными и для фильма нуар. Нельзя не отметить и такие мелочи, как характерная напеваемая песня или же определенный знак на руке, которые в

⁵⁴ Spicer A. Film Noir. Harlow, England. Pearson Education Limited. 2002. p. 12.

скором времени станут кинематографическим клише. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что на всех американских фильмах нуар стоит печать «М».

Влияние камершпиле на фильм нуар нельзя назвать решающим, но в то же время психологизм и повышенное внимание к деталям и жестам, свойственное камершпиле, находят свое место и в фильме нуар. Винсент Брук в своем исследовании фильма нуар обращает внимание на то, что «в камершпиле и в уличном фильме утверждаются две основополагающие для фильма нуар темы: сексуальность и насилие»⁵⁵. Традиция камершпиле, как ни парадоксально, так же, как и киноэкспрессионизм, пришла из театра Макса Рейнхардта, который хотел, чтобы даже движение мизинца было заметно каждому зрителю. В немецком кинематографе наиболее последовательным «камерным» режиссером являлся Лулу Пик, который, вопреки господствующему киноэкспрессионизму, в начале двадцатых годов работал с психологическими ситуациями и портретами. Примечательно, что сценарий к одному из первых фильмов в жанре камершпиле «Осколки» (Лулу Пик, 1921) написал Карл Майер - сценарист фильма «Кабинет доктора Калигари».

В заключение разговора о немецком кинематографе времен Веймарской республики и его влиянии на формирование американского фильма нуар следует сказать о таком немаловажном событии, как эмиграция немецких кинематографистов в США в свете их преследования со стороны пришедшей в 1933 году к руководству Германией нацистской власти. В разные годы из Германии в Америку эмигрировали режиссеры Фриц Ланг, Билли Уайлдер, Отто Премингер, братья Сиодмаки, Эдгар Ульмер, Уильям Дитерле; операторы Джон Алтон, Рудольф Мате, Карл Фройнд. Помимо известных режиссеров и операторов, разумеется, этот же путь проделали многочисленные актеры, сценаристы, художники и композиторы. Таким образом, влияние немецкого кинематографа на

⁵⁵ Brook V. *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*. New Jersey, Rutgers University Press, 2009. p. 56.

американский осуществлялось теми самыми людьми, которые этот немецкий кинематограф и создавали.

1.2.2.в. Нуар в фотографии

Помимо кинематографа нуар в Америке 1940-х годов также получил развитие в фотографии. Причем, что примечательно, речь идет не о художественной (постановочной) фотографии, а о криминальных фоторепортажах. Пионером и зачинателем данного направления был нью-йоркский фотограф Артур Феллиг, более известный под своим псевдонимом Уиджи.

Родился Уиджи на территории современной Украины в 1899 году. В десятилетнем возрасте вместе с семьей перебравшись в Нью-Йорк, Уиджи не имел больших возможностей в плане образования, поскольку семья остро нуждалась в хоть каких-либо доходах. И уже в четырнадцать лет будущий фотограф начал трудовую деятельность. Сменив несколько стандартных для молодых людей профессий, вроде официанта и мойщика посуды, Уиджи устроился помощником фотографа в одно из фотоагентств, где получил первые навыки работы с камерой и пленкой. В последующие годы Уиджи сменил несколько мест работы (основным из которых было агентство United Press International Photos), однако все они были напрямую связаны с фотографией и репортажной журналистикой. Следует заметить, что Уиджи не сразу получил должность фотографа, а сначала занимался проявкой и печатью в фотолаборатории. В таких условиях единственной возможностью практиковаться как фотографу была работа по ночам. Это самым существенным образом сформировало тематику и стиль всего творчества Уиджи: именно ночь и все сопряженные с ней явления социального, психического и эстетического порядка станут стержнем во всей последующей работе.

Приобретая необходимые знания и опыт в ремесле, в 1935 году Уиджи покидает постоянное место работы и становится самозанятым фотографом, продавая свои работы журналам и газетам, число которых в Америке 30-х годов постоянно росло. Сформировавшись как «ночной» фотограф, Уиджи продолжил

исследовать темную, незаметную днем, сторону жизни в мегаполисе. Фоторепортажи из дорогих ресторанов и дешевых забегаловок, отелей и портов, кабаре и бильярдных давали жесткую и ясную картину многообразной и противоречивой ночной жизни Нью-Йорка. Стилистика и тематика этих снимков разительно отличались от благостного и благопристойного «дневного» изображения Америки 1930-х, которую предлагали обществу, еще совсем недавно пережившему Депрессию.

Работая по ночам, Уиджи настраивал приемник в своем автомобиле на полицейскую волну, постоянно находясь в курсе всех криминальных событий в городе. А поскольку вся жизнь фотографа в это время проходила в автомобиле (салон был приспособлен для сна, а багажник переоборудован в небольшую фотолабораторию), то Уиджи зачастую оказывался на месте происшествия раньше полиции. «Фотографии Уиджи с мест преступлений появляются в газетах раньше самих преступлений»⁵⁶. В этом смысле, Уиджи бесспорно является одним из пионеров такого явления, как «желтая пресса», без которого невозможно представить современное поле медиа.

При изучении стиля нуар основной интерес в богатом творчестве Уиджи представляют именно фотографии с мест преступлений – прежде всего, убийств. Вот неизвестный мужчина в неестественной позе лежит на животе, упершись щекой в асфальт (фотография «Убийство в Адской кухне»⁵⁷, 1940 год). В двух метрах от него хромовым оттенками переливается шестизарядный пистолет. Зрителю, наблюдающему эту фотографию, не дается никакой семантической информации: неизвестно ни, чем занимался это человек; ни каков мотив убийцы; ни есть ли кому оплакать его тело. И, в этом случае, полное отсутствие семантики порождает своеобразный синтаксис, особую манеру чтения изображения. Глаз непрерывно блуждает по черно-белой фотографии со странным освещением и сбитой композицией, задерживаясь то на следах крови на асфальте, то на

⁵⁶ Хачатрян А. Криминальный репортер // Журнал «След». №1. М.: ВГИК. 2006 – с. 97.

⁵⁷ Адская кухня – дословный перевод названия района Манхэттена Hell's Kitchen, известного своей криминальной обстановкой.

сбившемся на бок галстук. Говоря в категориях Ролана Барта, можно сказать, что отсутствие «студиума» обнажает «пунктум», постоянно ускользающий и уникальный для каждого ищущего его глаза. Таким образом, в фотографиях Уиджи присутствует характерный для фильма нуар момент обнажения эстетики при купировании этики.

Влияние Уиджи на фильм нуар носит не только эстетический, но и вполне реальный, фактический характер. Так, серия ночных фоторабот о Нью-Йорке была объединена Уиджи в альбом под названием «Обнаженный город». И вскоре амбициозный кинопродюсер Марк Хеллингер, стоящий у истоков послевоенного реалистического нуара, приобрел права на данное название – так появилась на свет одноименная знаковая картина Джулса Дэссена о буднях простого нью-йоркского полицейского и его старшего коллеги. Так же, как и в репортажах Уиджи, в фильме Дэссена отсутствует какая-либо однозначная социальная или этическая оценка преступности и ее места в жизни большого города (что часто имеет место в полицейских фильмах). Акцент делается именно на феноменологизации большого города. В этом смысле, эпитет «обнаженный» как нельзя лучше характеризует данный подход. Город предстает как совокупность зданий, между которыми зажаты автодороги, толкущихся людей, мчащихся автомобилей, заводов и портов. Материалистичность, избегая внешних, вертикальных конструкторов (таких, например, как сюжет) создает богатую и разнообразную визуальную, формальную палитру мира фильма нуар, в которой нет двух одинаковых световых элементов. И на фоне бедности нарративно-содержательной части (отсутствие гуманистического посыла, приземленность, повседневность темы и проч.) лишний раз подчеркивается богатый и уникальный формальный мир, структурированный стилем нуар.

Другое важное и связанное с предыдущим родство творчества Уиджи и фильмов нуар заключается в том, что «...изображение и слово взаимозаменяемы»⁵⁸. Названия фотографий Уиджи часто являются буквальным

⁵⁸ Хачатрян А. Криминальный репортер // Журнал «След». №1. М.: ВГИК. 2006 – с. 99.

описанием запечатленных на них событий. Дистанция между произведением и описанием, столь важная в новом и новейшем искусстве, здесь стирается, предъявляя фотографию или же фильм в качестве самого себя. То есть, на лингвистическом уровне происходит отчуждение означающего от означаемого. Механизм этого отчуждения парадоксальным образом связан со слиянием означающего и означаемого. Изображение перестает отсылать к внешней реальности, замыкаясь на себя и формируя собственный герметичный закон прочтения, а точнее созерцания – поскольку чтение внутренне тривиальной знаковой системы едва ли возможно. Этот же самый процесс, другими словами – в категориях формы и содержания, описывает Сьюзен Сонтаг в статье «О стиле», являющейся теоретической базой данной работы.

Таким образом, творчество фотографа Артура Феллига (Уиджи) не только родственно фильму нуар стилистически, но и прямо повлияло на его становление и формирование.

Говоря о связи стиля нуар и фотографии, также следует обратить внимание на фигуру Джейкоба Рииса, одного из пионеров документальной фотографии. Джейкоб Риис, родившись в Дании в 1849 году и переехав в США в 1870 года, также, как и Уиджи, попал в мир газетной фотодокументалистики, сменив большое количество мест работы, что было в целом характерно для социальной жизни Америки того времени. Работая в криминальных отделах газет Нью-Йорка Риис интересовался жизнью социальных низов быстро растущего города. И хотя фактической и прямой связи творчества Рииса с фильмом нуар нет (как это обстоит с творчеством Уиджи, прямо повлиявшем на развитие нуара), однако следует обратить внимание на технико-эстетический подход, свойственный также и авторам нуарных фильмов.

Джейкоб Риис был одним из первых фотокорреспондентов, начавших использовать фотовспышку для документальной фиксации темных закоулков и подвалов – мест обитания социально неблагополучных слоев общества. Темнота в данном случае является не только количественной технической проблемой недостатка света, которая стояла перед фотографом, но также и общественно-

социальным атрибутом. На дне общества, куда не проникает свет индустриального развития и роста благосостояния, буквально не видя друг друга проживает отдельное общество, формируя свои устои и законы, многие из которых логичным образом сформировали криминальную среду большого города, которая в свою очередь имеет уже самое прямое отношение к фильму нуар, поскольку является важным его объектом. Использование Риисом фотовспышки высвечивает – на физическом и смысловом уровнях – ранее недоступные для глаза и понимания уровни существования людей, которых гражданское общество выдавило на границы городского пространства. Данный эффект наложения технической и феноменологической компонент, разработанный Риисом в своем творчестве, является, чрезвычайно существенным и для фильма нуар, в котором имеет место процесс визуальной эмансипации ранее доступных и скрытых явлений, трансляция которых является неприемлемой с точки зрения благополучного общества. Так же, как на фотографиях Рииса, в нуаре темное и сокрытое, будучи освещенным светом нашего взгляда, актуализируется как на онтологическом уровне собственного существования, так и на эстетическом уровне формы этого существования. То есть, имеет место комплексный процесс развертывания определенной реальности (социальной в случае фотографий Рииса и художественной в случае фильма нуар) сразу на всех уровнях: от чисто технического до стилистического и онтологического.

Глава II. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМА НУАР

Опираясь на утверждение, высказанное Раймондом Дюрнгатом в статье «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» и Полом Шредером в статье «Заметки о фильме нуар», о том, что фильм нуар не является жанром, мы провели в рамках диссертации исследовательскую работу по выявлению сущности фильма нуар. В результате нами была установлена стилистическая природа фильма нуар.

В целом феномен художественного стиля (стиля в искусстве) характеризуется следующими признаками⁵⁹, которые соответствуют нашему представлению и подходу относительно стиля нуар:

- особенные признаки и свойства художественного оформления, способ оформления, форма выражения, в отличие от содержания и идеи;
- система художественных приемов при единстве форм, набор характерных черт;
- способ и форма письма;
- система построения художественного образа или художественной формы, в котором находит свое воплощение исторически обусловленное образное содержание;
- стиль – исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейного общественно-исторического содержания;
- стиль относится к способу и форме выражения, в отличие от содержания и идеи;

Относительно жанра, следует сказать, что стиль не различает жанры, но выявляет в них общие черты, сближая и разрушая границы. Стиль нуар существует в разных жанрах, оформляя их в художественно едином виде. Так, в рамках стиля

⁵⁹ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля // <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-07a.html> (дата обращения 15.11.2018).

нуар существует следующие жанровые формы⁶⁰: криминальная драма, криминальная мелодрама, триллер, драма, детектив/полицейский фильм, фильм-ограбление, гангстерский фильм, социальная драма⁶¹.

Теперь сформулируем наше понимание стиля относительно нуара. 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.

В рамках второй главы диссертации по мере раскрытия и описания ключевых стилистических характеристик фильма нуар также будет дан анализ отдельных современных кинофильмов и сериалов, наследующих нуарной традиции и эстетике. Сопоставление классических и современных кинокартин призвано очертить путь развития нуара как стиля. Так, исходным пунктом развития стиля является классический американский нуар (1940-1950-ые гг.), являющийся главным объектом исследования данной диссертации.

Позже стиль нуар получил свое развитие в феномене неонуара (1960-1970-ые гг.) – здесь следует говорить, прежде всего, о криминальных фильмах Нового Голливуда: «Выстрел в упор» (Джон Бурмен, 1967), «Клют» (Алан Пакула, 1971), «Маккейб и миссис Миллер» (Джон Олтмен, 1971), «Французский связной» (Уильям Фридкин, 1971)», «Пустоши» (Терренс Малик, 1973), «Долгое прощание» (Роберт Олтмен, 1973), «Китайский квартал» (Роман Полански, 1974), «Разговор» (Фрэнсис Форд Коппола, 1974), «Таксист» (Майкл Скорсезе, 1976) и др. При

⁶⁰ Понятие «жанровые формы» используется в работе для обозначения всего многообразия как устоявшихся жанров (включая поджанры и субжанры) и менее определенных жанров.

⁶¹ Отдельно следует сказать о взаимоотношениях стиля нуар и жанра вестерна. В таких картинах, как «Сокровища Сьерра-Мадре» (Джон Хьюстон, 1948), «Стрелок» (Генри Кинг, 1950), «Ровно в полдень» (Фред Циннеман, 1952) и «В 3:10 на Юму» (Делмер Дэйвс, 1957), которые являются чистыми вестернами по жанру, можно наблюдать нуарное стилистическое влияние. Однако, учитывая жесткую внутреннюю структуру вестерна, его самобытный, символический, мифологический ряд, характер этого влияния требует отдельного исследования.

сохранении базовых эстетических и концептуальных принципов (приоритет визуально-выразительных качеств; медленность и неясность повествования; социальный и личностный пессимизм) произошло и существенное развитие, связанное, прежде всего, с переходом к цветной широкоформатной киноплёнке и изменением в общественном настроении.

На рубеже 1970-х и 1980-х гг. традиция неонуара постепенно уступила свое место постнуару. Данный процесс связан, по-видимому, с общим тектоническим изменением в мировом кино, вызванным завершением активной деятельности крупных авторов (так, например, Феллини, Бергман, Брессон, Имамюра в начале 1980-х снимают свои последние крупные произведения) и приходом им на смену нового поколения режиссеров. Развитие постнуара связано, прежде всего, с фигурами братьев Коэн, раскрывших нуарную эстетику на новом витке развития в фильме «Просто кровь» (1984). В этот период стиль нуар подпадает под царствующую в культуре постмодернизма идею калейдоскопичности и эклектичности. Яркими примерами здесь могут служить фильмы Квентина Тарантино «Бешеные псы» (1991) и «Криминальное чтиво» (1994) – в обоих фильмах имеет место процесс деконструкции детективного сюжета и нуарной стилистики. Апогеем развития феномена постнуара можно назвать картину Дэвида Линча «Малхолланд Драйв» (2001), в которой нуарный стиль распадается на отдельные фрагменты.

Последний же период развития нуара, начавший свое формирование на рубеже веков и существующий поныне, можно охарактеризовать, как метануар. Речь в данном случае идет об обратном постмодернистской традиции процессу сборки стиля. Так, в картине «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007) режиссер Эндрю Доминик полностью уходит от иронии и возвращается к монолитным, восходящим к античности, смыслам и фигурам. Происходит возврат к классическому нуару, но на совершенно ином смысловом и визуальном уровне. Далее традиция метануара развивается особенно ярко в творчестве Николаса Виндинга Рефна – в фильмах «Драйв» (2011), «Только Бог простит» (2013), «Неоновый демон» (2016).

Также следует отметить наличие пародий и стилизаций, связанных со стилем нуар. Таков, например, фильм Роберта Земекиса 1986 года «Кто подставил кролика Роджера?», содержащий мультипликационные вставки и на уровне сюжета и стилистики обыгрывающий классические нуарные элементы (криминальный мир, роковая красавица, фатализм и проч.) В данном случае наличие пародии, в комедийном ключе обыгрывающей базовые элементы стиля, говорит, прежде всего, о факте легитимации данного стиля в культурном поле. Ведь для создания пародийного эффекта необходимо безусловное владение зрителем самого пародируемого явления.

Отдельно необходимо упомянуть о проекте Фрэнка Миллера «Город грехов», объединяющий серию комиксов и два полнометражных фильма. Миллер, гипертрофируя стилистические приемы классического нуара, по сути добивается именно стилизации. В данном случае трудно говорить о каком-либо развитии стиля, поскольку стилизация как явление парадоксальным образом купирует сам стиль. Детальное следование нуарной визуальности образца 1940-х годов создает интересный графический эффект в случае с комиксом, однако при попытке экранизации стилизация, лишенная стиля, кажется неадекватной времени и носит скорее развлекательный характер.

Упомянув комикс Фрэнка Миллера, созданный в нуарной стилистике, следует кратко очертить историю развития стиля нуар в мировой живописи. Нуарная визуальность восходит к живописной технике Караваджо и более поздних художников, наследующих творчеству итальянца. Прежде всего, следует обратить внимание на почти всегда темный фон, из которого проступают лица и очертания персонажей полотна. Схожую манеру визуальной репрезентации мы обнаруживаем в стиле нуар, где к живописной манере Караваджо добавляется также непосредственно кинематографическая выразительность традиции экспрессионизма, разработанная операторами, работавшими в Веймарской республике и в начале 1930-х годов в большом количестве переехавшими в Голливуд.

В качестве наиболее нуарного последователя Караваджо следует отметить так называемого Мастера свечи – неустановленного автора, работавшего в начале XVII века и создавшего собственный узнаваемый почерк. Ключевой особенностью работ Мастера свечи, благодаря которой он и получил свое историческое прозвище, является наличие горящей свечи – единственного источника света на картинах этого автора. Использование одной лишь свечи в качестве источника света усугубляет темноту, окружающую персонажей. Ровно с такой же визуальной и смысловой ситуацией мы можем столкнуться в нуаре, когда герой или героиня, находясь в темной комнате, подкуривает сигарету.

Темнота, окружающая персонажей на картинах Караваджо и его последователей, позже – под влиянием готической традиции – приобретает в стиле нуар макабрический смысл вместилища темных и враждебных человеку сил. Тогда как динамизм и контрастность, свойственная живописи барокко, воплощаются в нуарной экспрессии и визуальности.

Среди художников XX века, чье творчество напрямую перекликается со стилем нуар, следует назвать Луи Лозовика и Мартина Льюиса. Луи Лозовик (1892 – 1973) – родившийся на территории Украины американский художник, в 1920-1930-е гг. создавший серию урбанистических полотен, для которых были характерны узнаваемая черно-белая стилистика, яркость форм и обилие промышленно-индустриальных объектов. По сути, Лозовик создал антологию нуарного города с небоскребами, мостами, портами, заводами и железнодорожными путями. Обилие теней, графичность и контрастность полотен Лозовика бесспорно перекликается со стилистикой фильма нуар.

Мартин Льюис (1881 – 1962) также, как и Лозовик, прибыл в США (из Австралии) в период бурного развития рубежа веков. Если у Лозовика основным персонажем является город во всех своих визуальных проявлениях, то на картинах Мартина Льюиса основное внимание уделено человеку. Но при этом человеку городскому – вписанному в те или иные характерные локации. Одинокая девушка возле витрины, группа людей, проходящих под фонарем, бездомный, лежащий у ступеней небоскреба – персонажи Льюиса находятся в постоянном взаимодействии

с пространством города. Выражены эти отношения мегаполиса и его жителей у Льюиса посредством черно-белой техники рисунка. Здесь мы также можем обнаружить обилие глубоких теней, создаваемых немногочисленными источниками света в ночном городе (фонари, витрины, фары автомобилей). Так, в творчестве Луи Лозовика и Мартина Льюиса обнаруживаются себя как основные экстерьерные локации города, так и черно-белая контрастная визуальность. Все это однозначно указывает на художественное родство творчества указанных художников со стилем нуар.

Завершить краткий обзор нуарной стилистики в живописи следует творчеством Розалин Дрекслер (род. 1926) – американской художницы, с начала 1960-х годов работающей в собственном уникальном направлении на стыке коллажа и поп-арта. В творчестве Дрекслер существенную часть занимает тематика криминальных фильмов, выраженная в нуарной эстетике. При этом Дрекслер производит деконструкцию стиля: так, например, группа мужчин в плащах и шляпах и с пистолетами в руках идет из одного угла картины в другой на ярко зеленом фоне. В картине отсутствует классическая перспектива. Нет здесь и сюжета как такового. Мы видим лишь архетип, который мгновенно вызывает в нас воспоминания, например, о нуарном герое или же о роковой женщине. Причем, сталкиваясь с техникой поп-арта и коллажа стиль нуар все же сохраняет свое ядро, теряя при этом множество внешних атрибутов. Таким образом, можно сделать вывод о чисто визуальной природе нуара.

Также Розалин Дрекслер производит работу с семантикой нуара. «Ночные посетители», «ФБР», «Мэрилин, преследуемая смертью», «Я не сделаю тебе больно» - типичные названия живописных полотен, которые напрямую отсылают нас к названиям фильмов нуар, имеющих схожую семантику и стилистику. Однако, в отличие от фильмов, на картинах Дрекслер мало что указывает на соотнесение с названием. Название в данном случае концептуализируется и вступает в активные отношения с самим произведением, что является важным признаком неклассического искусства. Можно заключить, что живопись Розалин Дрекслер производит важный акт концептуализации стиля нуар, что, безусловно, должно

стать частью отдельного исследования в рамках более общего исследования таких феноменов, как нео-, пост- и метануар.

II.1. Пространственно-топографические свойства

Пространства, в которых разворачиваются фильмы нуар, удобно разделить согласно классическому кинематографическому канону на интерьер и экстерьер. К интерьерам в данном случае относятся любые закрытые пространства (как правило, выстроенные в павильоне, но не только). К экстерьерам же относятся условно открытые пространства (условно – поскольку в классическом Голливуде существовала практика возведения улиц и даже целых кварталов в съемочном павильоне). То есть в данном случае, понятие открытости и закрытости конкретного пространства связаны, прежде всего, с восприятием данного пространства в конкретном фильме. Но прежде, чем перейти к анализу конкретных пространств и локаций, характерных для фильма нуар, и описанию их атрибутов и их функциональной и стилистической функции, следует обратить внимание на такое важное для стиля нуар понятие, как свет.

В качестве одного из главных атрибутов, конституирующих пространство, в фильме нуар является свет. Важность световой карты в данном случае трудно переоценить, учитывая визуальный характер нуара как стиля. Данные касательно световой компоненты, собранные в ходе работы над диссертацией и отображенные в Приложении III, позволяют однозначно заявить, что ночь является базовой световой ситуацией в нуаре. На самом очевидном уровне данная тенденция отражена уже в названиях фильмов нуар: «Ночной кошмар» (Брюс Хамберстоун, 1941), «Странники в ночи» (Энтони Манн, 1944), «Где-то в ночи» (Джозеф Манкевич, 1946), «Страх в ночи» (Максвелл Шейн, 1947), «Долгая ночь» (Анатоль Литвак, 1947), «Он бродил по ночам» (Альфред Веркер, 1948), «Живущие по ночам» (Николас Рэй, 1949), «Стычка в ночи» (Фриц Ланг, 1952), «Ночные маршруты» (Рауль Уолш, 1940), «Темный угол» (Генри Хэтэуэй, 1946), «Темное зеркало» (Роберт Сиодмак, 1946), «Темный город» (Уильям Дитерле, 1950) и т.д.

Ночь как естественное световое состояние задает как визуальную, так и смысловую картину нуара. В визуальном плане ночь и темнота являются неотъемлемым условием изысканного и четко выверенного нуарного светового рисунка. Важным элементом в данном случае является нуарная тень: в крайнем случае ее длина в несколько раз превышает рост человека, ее отбрасывающего. Здесь следует обратить внимание на соответствие визуального и смыслового планов в фильме нуар. Тень является визуальным воплощением прошлого нуарного героя. Прошлое, таким образом, в виде черного пятна следует по пятам за человеком. Его чернота ничего не говорит и не проясняет. От нее нельзя убежать («Ночь и город», Джулс Дэссен, 1950; «Асфальтовые джунгли», Джон Хьюстон, 1950; «Аллея кошмаров», Эдмунд Гулдинг, 1947).

Глубокие контрастные тени, силуэты в дверных проемах, пара автомобильных фар на ночной улице – это и другие нуарные элементы, вошедшие в историю мирового кинематографа и ставшие клише, являются лишь внешним и наиболее ярким проявлением нуарной оптики, в которой высвечиваются только стилистически важные элементы, тогда как все, что может ослабить влияние общего стиля и внести элементы обыденной реальности, погружается во мрак.

Так, например, в картине «Агенты казначейства» (Энтони Манн, 1947) двое агентов силового отдела Министерства финансов США, работающие под прикрытием, погружаются в мир городского криминалитета для разоблачения скрытой мошеннической сети. На протяжении всего фильма они бродят по притонам и законспирированным квартирам в поисках информации. Световое решение, воплощенное оператором Джоном Алтоном, представляет собой точечное высвечивание лиц и мелких деталей. Пять грубых мужских лиц перемещаются по прокуренной комнате, как головы, лишённые тела. Погружение общего изображения во мрак создает идеальные условия для трансляции эмоционального и психологического планов, выраженных, прежде всего, в движении и направлении взгляда глаз.

В ночи как пространственно-временном вместилище нуара сходятся сразу несколько линий, каждая из которых важна для генезиса данного стиля. Во-первых,

следует отметить важность ночи и темноты в парадигме европейского романтизма, чья философско-мировоззренческая парадигма в существенной степени сформировала мир нуара: отстраненность, сдвиг нормы, эскапизм. Во-вторых, ночь является важным явлением в немецкой культуре вообще и в традиции немецкого киноэкспрессионизма в частности. Здесь вновь ночь предстает как вместилище потаенного, несущего смутный и зловещий смысл. В случае немецкого киноэкспрессионизма ночь приобретает яркую и характерную световую окраску – она слепит нас своей темнотой и причудливостью рождающихся в ней форм. В-третьих, ночью развиваются сюжеты большинства детективных романов, принадлежащих к традиции американского «крутого» детектива, поскольку логичным образом ночь является благоприятной средой для пересечения всевозможных социальных и личностных границ. Таким образом, можно сделать вывод, что философские, литературные и кинематографические предпосылки и источники стиля нуар наделяют его всеми возможными смыслами и уровнями функционирования ночи как отдельного модуса бытия: экзистенциальным, социальным и эстетическим.

В ходе исследования был проведен анализ следующих нуарных пространств (см. Приложение IV). Интерьерных: казино, притон, квартира, дом, мотель, особняк, бар, ресторан, кабаре, салон автомобиля, телефонная будка, банк, тюрьма, полиция, больница, суд. Экстерьерных: город, пляж, вода.

II.1.1. Интерьерные локации

Интерьерные сцены в нуаре составляют подавляющую часть всех фильмов. В среднем продолжительность интерьерных сцен в фильме нуар составляет 77% (см. Приложение III). Особенно заметен интерьерный характер нуара в раннем периоде (1940– 1946). «Первый период, который приходится на годы войны, приблизительно с 1941-го 1946-й, был временем частных детективов и одиночек, Чандлера, Хамета и Грина, эпохой Хамфри Богарта и Лорен Бэколл, Алана Лэдда и Вероники Лэйк, и таких замечательных режиссёров, как Майкл Кёртиц и Тэй

Гарнетт. Это было время студийных съёмок и преобладания диалога над действием», - пишет Пол Шредер в «Заметках о фильме нуар»⁶². Ведь нуар в соответствие со своей богатой визуальной составляющей требует точной и изысканной работы светотехники, добиться которой гораздо легче в пространстве съемочного павильона. Лишь после 1946 года режиссеры и операторы стали выходить на улицу – на конкретные исторические локации (об этом подробнее в следующем пункте, посвященном экстерьерным пространствам).

Мотель. Феномен мотеля как особого места, обладающего собственной семантической и смысловой нагрузкой, прочно вошел в культуру повседневной жизни США. В английском языке мотель означает ни что иное, как «motor hotel» - «автомобильная гостиница», дешевое и непритязательное место для ночлега, расположенное, как правило, на обочине трассы или же на окраине крупного города.

Популярность мотеля в фильме нуар кроется в самой сути нуара как стиля. Мотель - это место для беглецов. Не имея собственного дома, архетипичный нуарный персонаж скитается из города в город, скрываясь от полиции и бандитов или же, наоборот, преследую кого-либо. Не имея денег на приличную гостиницу, он вынужден останавливаться в придорожном мотеле – двухэтажной постройке, не могущей предложить ничего, кроме пружинной кровати, умывальника и покосившегося шифоньера. Однако именно такое место и нужно частному детективу или наемному убийце. Место, к которому нельзя привязаться и которое никак нельзя назвать домом. Тем более, что в мотель всегда можно вселиться под вымышленным именем, что крайне полезно, особенно если за тобой охотится вся полиция штата.

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

⁶² <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 13.05.2016).

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 первым воплощением 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: они не могут выйти в город или даже сходить в ресторан. (Приложение IV.21.e) 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.

Однообразность мотелей стирает индивидуальность нуарных персонажей. Почти всех постояльцы этих дешевых гостиниц носят фамилию Смит, Джонсон или Уильямс – никто не желает вписывать в книгу постояльцев свое реальное имя, особенно если оно фигурирует во всех местных газетах в разделе «Их разыскивает полиция». Но расставшись со своим именем однажды, беглец уже не в силах вернуть себе свое лицо. Недолгий остаток свои дней он так и проведет в полупустых неуютных номерах.

Пространство мотеля, являющееся важным элементом таких нуаров, как «Убийцы», «Объезд», «Тайны Канзас-Сити», «Асфальтовые джунгли», «Волна преступности», «Проклятые не плачут», «Придорожное заведение» и др., в новейшей истории кинематографа раскрывается, в частности, в картинах братьев Коэн («Старикам здесь не место», «Бартон Финк»), наследующих в своем авторском стиле традицию нуара.

Особняк. Особняк, являясь, важным атрибутом жизни магнатов, бизнесменов и лидеров преступных сообществ, играет важную роль в таких нуарах, как «Гильда», «Дело Тельмы Джордан», «Из прошлого», «Оружие для найма», «Одержимая», «Афера на Тринидаде», «Асфальтовые джунгли», «Пленница» «Проклятые не плачут» 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.

Что же касается положения главных женских персонажей в роскошных особняках, то здесь обнаруживает себя классическая ситуация «золотой клетки» - владелец особняка не способен предложить своей избраннице ничего, кроме роскоши. В данном случае становится очевидна столь хорошо известная в традиции психоанализа компенсация эмоциональной и сексуальной неспособности богача большим количеством материальных благ. Ни владелец казино в «Гильде», ни нефтяной магнат в «Пленнице», ни лидер коррумпированного крупного бизнеса в фильме «Проклятые не плачут» не способны предложить своим возлюбленным ничего кроме украшений, одежды и комфортабельных условий проживания.

Структурное положение особняка в нуаре схоже с замком в традиции европейского романа, расположенном на верхушке труднодоступной скалы. Простому детективу или мелкому бандиту, чтобы добраться до хорошо охраняемого главаря и заполучить его женщину, необходимо пройти всю структурную вертикаль снизу-вверх. При этом главная цель - роковая женщина - одновременно является и главным оружием простого авантюриста в борьбе с превосходящим его по всем статьям оппонента. Впрочем, не всегда попытка низового персонажа добраться до самого верха оборачивается успехом. Так, например, персонаж Кента Смита в картине «Проклятые не плачут», будучи

теневым бухгалтером крупного коррумпированного синдиката, становится жертвой предательства со стороны роковой красавицы в исполнении Джоан Кроуфорд и увязает в криминальной паутине.

На визуальном уровне пространства особняка с его безразмерными залами, широкими лестницами и мраморными полами используется операторами для создания мертвенного, безжизненного и холодного лабиринта, где любые человеческие эмоции и чувства приглушаются тяжелыми шторами и поглощаются массивной мебели из дорогих пород дерева. Таким образом, особняк в нуаре представляется пространством всепоглощающей энтропии, не оставляющей шанса на какие-либо гуманистические или же моральные чувства.

Салон автомобиля. Сцены в салоне автомобиля, в которых зритель видит крупные фронтальные планы персонажей, присутствуют в подавляющем количестве фильмов нуар. А поскольку все сцены в салоне автомобиля снимались в Голливуде 1940-1950-х годов в съемочном павильоне на фоне заранее отснятой проекции, то все эти сцены теряют всякий смысл с точки зрения пространственной и временной правдоподобности. Единственным исключением является сцена из фильма «Без ума от оружия», в которой главные герои после совершения ограбления скрываются на автомобиле от полиции - этот эпизод целиком снят с заднего сидения в реальной городской локации. И в данном случае становится очевидно, что динамизм и вписанность в городское пространство полностью разрушают устоявшееся восприятие сцены в автомобиле, предполагающей бессмысленное вращение руля и игнорирование водителем дороги в пользу сидящей рядом женщины.

Классическая же визуальная и смысловая композиция сцены в автомобиле создает полную оторванность действия и диалога от внешней реальности. Основная эмоциональная функция сцены в салоне машины сводится к возможности в течение продолжительного времени транслировать крупные планы персонажей. В яркой форме этот широко распространённый прием используется Николасом Рэем в его картине «В укромном месте». Сцена, в которой персонажи

Хамфри Богарта и Глории Грэм на большой скорости мчатся по горной дороге, визуальна разделена крупными планами ровно пополам. Два неподвижных, застывших лица - мужское и женское - в течение долгого времени смотрят прямо на зрителя. Отсутствие вербального и физического контакта создает идеальные условия для раскрытия визуального (экспрессивная проекция изменяющегося с большой скоростью ландшафта позади) и звукового (ревуший мотор) приемов. Таким образом, Рэй использует технический прием проекции для трансляции внутреннего эмоционального напряжения героев.

Салон автомобиля, являясь отдельным самостоятельным типом пространства в нуаре, подразумевает все без исключения элементы и события: поцелуй («Без ума от оружия», «Падший ангел»), убийство («Почтальон всегда звонит дважды»), смерть главных героев («Из прошлого») и др.

Особенно часто данный тип пространства логичным образом проявляется в фильмах, связанных с дорогой - важным лейтмотивом в нуаре. В таких фильмах, как «Ночные маршруты», «Попутчики», «Дорога грома», «Ограбление инкассаторской машины» и «Воровское шоссе», тема дороги обозначена уже в названии. Дорога в нуаре в целом соответствует архетипическому символу дороги как средству постоянного изменения и превращения героев. Вот только в нуаре дорога, как правило, приводит героев в тупик: как фактический (авария, полицейская облава), так и экзистенциальный (смысл поездки зачастую утрачивается по мере приближения к цели). Раненный герой Стерлинга Хейдена в финале «Асфальтовых джунглей» садится в машину в надежде добраться до семейного ранчо, залечить раны и начать новую жизнь, но продолжительная дорога отнимает у него последние силы. Преодолев весь путь, герой Хейдена замертво падает, едва переступив порог родного дома. (Приложение IV.60.м)

Таким образом, 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. Данная тема автомобиля как носителя деструктивного для

человека технического приспособления в новейшем кинематографе раскрывается в нуарном кинофильме Дэвида Кроненбега «Автокатастрофа».

Дом. Одно- или двухэтажный дом с гаражом и лужайкой, являясь одним из фундаментальных элементов повседневной жизни США, не мог не стать распространенной локацией и в фильме нуар. Как правило, в нуарном доме в тихом предместье проживает семья с детьми, глава которой – состоявшийся мужчина средних лет – проводит большую часть времени на работе, а домашние заботы отводятся его жене. То есть, в нуаре дом является носителем социальной и этической нормы, диктующей весь порядок и уклад жизни обитателей. Муж начинает утро с газеты и кофе, жена собирает детей в школу, негромко звучит радио. Вечер супруги проводят за разговорами или чтением газет и журналов. Так проходит нормальная жизнь представителей среднего класса. Нормальной эта жизнь остается лишь до определенного момента. И здесь, как и всегда в нуаре, имеет место рок. То есть, отвечающее всем признакам нормы пространство дома в нуаре всегда содержит в себе скрытую макабрическую потенцию, способную проявиться в любой момент.

Так, например, в картине «Часы отчаяния» (Уильям Уайлер, 1955) группа бежавших из тюрьмы опасных преступников во главе с персонажем Хамфри Богарта наугад выбирают один из домов с целью поиска временного убежища. В простую и последовательную жизнь средних американцев врывается сила, исходящая из низших и наиболее маргинальных слоев общества. Ворвавшиеся в дом преступники в фильме Уайлера являются собой типичную хтоническую силу, не поддающуюся объяснению и осмыслению. И кажется, что больше попавших в плен обитателей дома шокирует не оружие и угрозы убийства, а полное отсутствие светских правил приличия и животные инстинкты преступников.

Любопытно и визуальное решение фильма, найденное Уильямом Уайлером и оператором Ли Гармсом. С наступлением сумерек преступники отключают освещение почти во всем доме, оставляя лишь небольшие источники света вроде настольных ламп и софитов. Таким образом, простой с точки зрения сюжета ход

(при выключенном свете дом слабо просматривается с улицы) имеет богатое визуальное развитие. Точечные источники света создают глубокие контрастные тени. То есть, проявляется типичная нуарная составляющая, являющаяся следствием удачного преобразования нарративного атрибута стиля в визуальный.

Схожим по общему мотиву, но обратным с социальной точки зрения, является фильм Джозефа Лоузи «Вор» (1951), в котором полицейский в исполнении Вана Хейфлина начинает проявлять отнюдь не профессиональный интерес к одной из жительниц района. Наведываясь к ней в дом под предлогом рутинных проверок, молодой полицейский постепенно превращает супружеское жилище в место страстных и несогласующихся с общей моралью встреч. Со временем страсть к приятной леди сменяется более приземленным интересом к ее имуществу. В итоге, типичный дом в американском пригороде становится местом убийства. Таким образом, роковое вторжение внешних, деструктивных сил в идиллическое семейное пространство дома может иметь самые разные социальные истоки. Однако, что всегда остается общим – это внезапный и деструктивный характер вторжения. Вторжения извне. Здесь уместнее говорить не о социологии нуара, а о его экзистенциальном аспекте, предполагающем бессмысленное и беспричинное вторжение того, кто является по отношению к носителю нормы другим.

Пространство дома, какместилище смысловой и моральной нормы, фигурирует также в таких фильмах, как «Момент безрассудства» (1949), «Дело Тельмы Джордан» (1950), «Западня» (1948), «Тайны Канзас-Сити» (1952), «Поцелуй смерти» (1947) и многих других. 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.

Казино/притон. Азартные игры и связанные с ними практики досуга являлись неотъемлемой частью криминального мира в любой стране и в любое время. В Америке середины XX века азартные игры проходили, как правило, в казино или

же в специальных притонах. Зависело это, прежде всего, от социального и финансового статуса игроков. Очевидным образом, фильм нуар не мог обойти стороной такие важные для материальной культуры криминального мира локации, как казино и притон.

Пространств казино фигурирует в таких нуарах, как «Гильда», «Тайны Канзас-сити», «История в Феникс-сити», «Асфальтовые джунгли», «Грубая сила» и др. Однако, наиболее полно казино как характерное пространство раскрывается в картине Джозефа фон Штернберга «Жестокий Шанхай» (1941), фабула которой полностью разворачивается в одном из шанхайских казино. Сужая весь мир до пространства одного казино, Штернберг воссоздает классические нуарные поведенческие и личностные архетипы: молодой аферист, стремящийся путем лести и обмана пробраться на вершину социальной пирамиды; простая и наивная танцовщица, желающая сделать карьеру в большом городе (в данном случае, большом городе на другом континенте); молодая, но не по годам циничная, роковая красавица; таинственная хозяйка казино, распорядившаяся злачным заведением, как своей собственной империей страстей и человеческих судеб. А при помощи убийства дочерью матери Штернберг придает истории характер античной драмы, приводимой в движение все тем же роком.

Казино, 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 барабане 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», выиграв крупную сумму денег в казино, вскоре становится жертвой своей же спутницы. (Приложение II.31.ф) 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 приобрести 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.

С визуальной точки зрения казино в нуаре примечательно, прежде всего, замкнутостью пространства и отсутствием солнечного света. Большое количество посетителей казино сливаются в итоге в единую черно-белую (по цвету костюмов и сорочек) массу, на фоне которой вырисовывается фигура главного героя и его спутницы.

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. Длинные темные коридоры, освещенные качающимися лампочками и световым проемом в конце. Вертикальные линии решеток, длинные горизонтальные плоскости коридоров и диагональные линии межэтажных лестниц четко расчерчивают пространство кадра. Тюремные камеры, освещенные днем яркими и четкими лучами солнца, пробивающимися через зарешеченное маленькое окно, а ночью тусклой лампочкой, наполнены мужчинами в одинаковой одежде, но с совершенно разными лицами. Бедность тюремного убранства в данном случае усиливает именно иконографическое проявление нуарной визуальности. Измученное несвободой лицо адекватнее всего воспринимается на фоне безликой бетонной стены.

Тюрьма как нуарный элемент неразрывно связана с другой важной для нуара темой – побегом. Подготовка и осуществлению плана побега из тюрьмы посвящен фильм Джулса Дэссена «Грубая сила» (1947). Испытывая жесткий гнет со стороны начальника тюрьмы, имеющего садистские наклонности, герои фильма решаются на отчаянный, но единственно возможный, план действия. Разумеется, конечный результат оказывается неблагоприятным, однако, герои в данном случае действуют согласно нуарному правилу постоянного поиска свободы (пусть и тщетного). Тюрьма как пространство играет важную структурную роль в таких фильмах, как «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946), «Я – один» (Байрон Хаскин, 1947) и «Поцелуй смерти» (Генри Хэтэйзу, 1947).

Таким образом, в результате конкретного анализа интерьерных пространств, характерных для стиля нуар, можно заключить, 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.

Обращаясь к новейшему кинематографу нуарной направленности, мы можем отметить факт наследования и развития пространственной репрезентации, созданной в рамках классического нуара. Так, например, пространство салона автомобиля играет существенную роль в таких нуарных картинах последнего времени, как «Драйв» (Николас Виндинг Рефн, 2011), «Побудь в моей шкуре» (Джонатан Глейзер, 2013) и «Руины прошлого» (Джереми Солнье, 2013).

Герой Райана Гослинга в картине «Драйв» - профессиональный гонщик, зарабатывающий на жизнь выполнением автомобильных каскадерских трюков. Однако это его отнюдь не единственное занятие. По ночам немногословный и флегматичный – как и полагается нуарному персонажу – герой Гослинга оказывает услуги совсем иного рода: перевозит по городу грабителей и преступников. Причем делает это со скоростью и ловкостью, недоступными полицейским. Находясь в салоне автомобиля герой «Драйва» буквально срастается с машиной, редуцируя такие базовые биологические качества человека, как страх и усталость. То есть, имеет место переключение героя из антропоморфного режима в функциональный, что мы можем наблюдать уже в классическом американском фильме нуар. Функциональность героя в картине Рефна доведена до предела: даже будучи серьезно раненным ему удается дойти до автомобиля, сесть за руль и продолжить движение. Следует также отметить, неспособность персонажа Гослинга к полноценному межличностному контакту. Все попытки построить романтические отношения с героиней Кэри Маллиган так и не увенчаются успехом.

В картине Джонатана Глейзера «Побудь в моей шкуре» героиня Скарлетт Йоханссон – существо из космоса, прибывшее на землю в облике молодой женщины – путешествует по дорогам Британии на простом фургоне, водитель которого стал первой жертвой фантастической роковой красавицы. В данном случае имеет место существенное структурное изменение по сравнению с классическим нуаром, в котором такого рода героиня должна была бы путешествовать на автомобиле, подходящем ей, прежде всего, по эстетическим параметрам. Разрыв между обыденностью транспортного фургона и

фантастичностью пришельцы из глубин Вселенной размывает понятие нормы. Так, мужские персонажи, подсаживающиеся в обычный на первый взгляд автомобиль, слишком поздно понимают фатальность ситуации. Все они вскоре оказываются в мистическом мрачном пространстве, подходящем больше для фильма в жанре научной фантастики, никакого выхода из которого не предполагается в принципе. Легкое прикосновение роковой героини Йоханссон превращает в пыль мужских персонажей, от которых остается только одежда. Формализм и подчинение стилю, характерные для умирания героев в классическом нуаре, в фильме Глейзера доводится до предела: жертвы просто исчезают. Таким образом, автомобиль в данном случае выступает, как мистический портал, главным действующим механизмом которого является испепеляющая женская сексуальность. То есть, при очевидном развитии и усложнении формальной стороны функционирования стиля нуар, базовые принципы остаются прежними.

Если автомобиль в фильме «Побудь в моей шкуре» переносит персонажей в пространственном измерении, то в картине «Руины прошлого» Джереми Солнье старый синий кадиллак везет главного героя из настоящего в прошлое. Перемещаясь на своем автомобиле по местам детства, герой обнаруживает, что прошлое отнюдь не кануло в небытие, а как раз наоборот – оно все это время непрерывно преследовало его. Следует отметить, что оригинальное англоязычное название *Blue Ruin*, в свободной манере переведенное на русский язык как «Руины прошлого», значит не только «печальные руины», но и «синяя развалюха» - имеется в виду старый синий автомобиль главного героя. В данном случае мы имеем дело с машиной как машиной времени.

Помимо салона автомобиля важной интерьерной локацией со времен классического нуара остается также и мотель. В новейшем криминальном кино мотель фигурирует в таких фильмах, как «Неоновый демон» (Николас Винидинг Рефнг, 2016) и «Старикам здесь не место» (Джоэль Коэн и Итан Коэн, 2007). По-прежнему мотель остается важной для смыслового плана нуара локацией, отражающей идею непостоянства и шаткости жизни героев. В вышеуказанных картинах обитателей мотелей постоянно подстерегают угрозы: дикая кошка в

фильме Рефна или же мистический убийца с баллоном со сжатым воздухом у братьев Коэн.

Пространство особняка как вместилища потусторонних мистических сил раскрывается в нуарном психологическом триллере Оливье Ассаяса «Персональный покупатель» (2016). Молодая девушка в исполнении Кристен Стюарт работает помощницей немецкой супермодели – в частности, покупает для нее вещи. Подозревая в себе сверхъестественные способности героиня Стюарт по просьбе новых владельцев отправляется в дом, в котором вплоть до своей смерти жил ее родной брат. В старом особняке, структурно выполняющем роль замка с приведениями в готической литературе XVIII века, девушка вступает в контакт с неясной силой в надежде установить контакт со своим умершим братом. Таким образом, в данном случае налицо функционирование особняка как готического замка. Но если в случае с фильмом Ассаяса духи и призраки являют себя буквально (как это было и в готическом романе XVIII века), то в классическом нуаре влияние потусторонних сил, как правило, осуществляется посредством роковой женщины, имеющей вполне реальные и нормальные атрибуты существования.

III.1.2. Экстерьерные локации

Экстерьерные сцены занимают в нуаре существенно меньшее место, нежели интерьерные – 23% (см. приложение III). Связано это, прежде всего, с самим характером фильма нуар, для которого свойственны на эстетическом уровне – искусственность, психологическом – замкнутость, техническом – детальная проработанность. Разумеется, в данном случае преобладают сюжеты, действие которых происходит в квартирах, отелях, офисах, меблированных комнатах и т.д.

Но при этом в послевоенном периоде развития стиля именно картины с большим количеством экстерьерных съемок вышли на первый план. Связано это, прежде всего, с деятельностью таких продюсеров, как Марк Хеллингер, и таких режиссер, как Джулс Дэссен и Элиа Казан. Движение к реализму было логичным ответом на запросы общества касательно коррупции, уличной преступности,

разгула бандитизма. Фильмы этого цикла менее наделены 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).

Большая часть кинофильмов очевидным образом приходится на крупные города восточного и западного побережья, прежде всего, Нью-Йорк и Лос-Анджелес. Зачастую название города вообще не фигурирует в фильме, однако по типу города мы в данном случае имеем крупный город, являющийся центром региона. Так, например, нью-йоркский нуар представляют такие картины, как «Обнаженные город» (1948), «Сладкий запах успеха» (1957), «Там, где кончается тротуар» (1950), «Большая афера» (1955), «Спящий город» (1950), «Сила зла» (1948), «Порты Нью-Йорка» (1949), «Дом на 92-й улице» (1945), «Плач большого города» (1948) и др. Для этих картин характерна мрачная индустриальная атмосфера, сбавленная сценами из жизни крупного мегаполиса: крупная мафия, мелкие воры, проститутки, алкоголики и проч. Визуально крупный город восточного побережья представляет собой асфальтовые джунгли, на светящемся после дождя дорожном полотне которого разворачиваются криминальные истории. В этом смысле, название фильм Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли» чрезвычайно точно характеризует отношения, царящие в данного рода фауне. Здесь, как и в джунглях, реакция и инстинкты нуарных героев определяют степень продолжительности их жизни.

Для нуара же западного побережья более характерны свойственные этой местности богемный шик и богатство. Здесь существенное влияние на характер историй и персонажей имеет водная стихия: если в Нью-Йорке прибрежная зона в

основном выполняет роль промышленных кластеров и портов, то в Лос-Анджелесе, напротив, пляж и побережье, в гораздо большей степени освоенные простыми гражданами для купания и отдыха, становятся локацией для выяснения межличностных отношений. Здесь можно привести в пример такие фильмы, как «Глубокий сон» (1946), «Булвар Сансет» (1950), «Слишком поздно для слез» (1949), «Мертв по прибытии» (1949)», «Крест накрест» (1949) и, конечно же, один ключевых для стиля нуар фильмов «Целуй меня насмерть!» (1955), в финале которого герои буквально скрываются в океане от взрыва сверхмощной бомбы, вызванного столкновением межличностных страстей в большом городе.

Для картин, имеющих местом своего действия аграрный пояс США, логичным образом характерны долгие путешествия и перемещения, как правило, на автомобиле: «Попутчик» (1955), «Воровское шоссе» (1949), «Высокая Сьерра» (1941), «Придорожное заведение» (1948) и др. В этом случае, напротив, опасность представляет не каменная клетка большого города, а бескрайние просторы, в которых всепоглощающая энтропия разрушает жизнь героев. Любой попутчик здесь может оказаться убийцей, а из доступных развлечений в распоряжении есть только музыкальный автомат в дешевой забегаловке и девушки сомнительной репутации в глухом мотеле в середине прерий.

Экзотические локации в фильме нуар являются, прежде всего, местом для побега. Здесь нуарные герои тщетно пытаются скрыться (или иногда, наоборот, кого-то отыскать) от преследующих их жизненных обстоятельств. В качестве характерных примеров можно привести такие нуары, как «Ки-Ларго» (1948), «Розовая лошадь» (1947), «Афера на Тринидаде» (1952), «Женщина его мечты» (1951) и проч. В этих картинах на фоне экзотической природы разворачиваются все те же драмы, от которых герои бежали, оставив крупные американские города. То есть, на структурном уровне можно отметить невозможность и тщетность побега в нуаре.

Дав общую характеристику экстерьерного пространства, можно перейти к конкретному анализу наиболее актуальных и важных локаций.

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 структурно. 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 еще одно очередное убийство. Ощущение постоянного давления, оказываемого городом на его обитателей, удачно передается неестественными ракурсами съемки – часто складывается ощущение, что дома и улицы всей своей каменной массой обрушатся на их обитателей.

Ярким примером параноидальной и непредсказуемой природы города в нуаре является, в частности, картина Эдварда Дмитрыка «Снайпер». Молодой человек, не добившись в жизни ни каких успехов, озлобляется на весь мир. Имеющиеся у него психологические проблемы он пытается решить при помощи винтовки. Взбираясь на крыши домов, он открывает огонь по случайным прохожим. Перевернув точку обзора с прицела снайперской винтовки на взгляд простого пешехода, можно обнаружить фатальность и полную бессмысленность этих действий. На надличностном уровне можно сказать, что само пространство города, населенного огромным количеством самых разнообразных людей, случайно выбирает себе жертву, хоть и делает это руками сумасшедшего стрелка.

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. Так, герой Хамфри Богарта в фильме «Высокая Сьерра» пытается скрыться от преследования в скалистых горах. Разумеется, любая попытка побега тщетна – полицейская поля настигает героя Богарта, стоящего на одном из утесов, и его отяжелевшее тело падает вниз. Туда, откуда он и пытался бежать. Любовная пара из картины Джозефа Льюиса «Без ума от оружия», скрываясь от погони, находит убежище сначала в 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. Ярким образом природа как жестокая и враждебная стихия проявлена в картине «Ниагара» (Генри Хэтэуэй, 1953), где все события разворачиваются на фоне Ниагарского водопада, явным образом обозначающего те подспудные водовороты, что раскручиваются за повседневными на первый взгляд событиями.

Таким образом, в фильме нуар прослеживается анти-руссоизм на уровне восприятия природы, которая несколько более не является лоном человека, а как раз наоборот, становится его последним пристанищем. Причем, часто безымянным. Таким образом, здесь так же имеет место общность стилистической и философско-идейной составляющих. Будучи искусственным, дегуманизированным (в понимании Х. Ортега-и-Гассета) формальным визуальным стилем, нуар обнаруживает соответствующие свойства и на уровне идеи о том, что никакого природного, естественного дома у человека нет, а все попытки его поиска оборачиваются фатальной неудачей. Более того, если в пространстве города герою предоставляется возможность укрыться в многочисленных переулках, подвалах и чердаках (путь, выбранный главным героем гангстерского фильма «Я – беглый каторжник», Марвин Лерой, 1932), то в пространстве природы он такой возможности лишен.

Порт. В Америке первой половины XX века порт являлся неотъемлемым атрибутом крупных прибрежных городов, в частности, Нью-Йорка. В порт прибывали суда с новыми мигрантами из Европы. Из порта отправлялись солдаты на обе мировые войны. Посредством портов крепла и становилась американская экономика. Логичным образом пространство порта нашло свое отражение и в фильме нуар.

Прежде всего, 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» - 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, не могущей быть обузданной и приведенной в порядок, к которому так стремятся социально успешные обитатели крупных городов.

Порт как пространство играет заметную роль так же в картине Фрица Ланга «Стычка в ночи», в которой отношения внутри любовного треугольника развиваются в пространстве порта, возле которого находится жилище одного из главных героев. Постоянный шум прибоа и несмолкаемый крик чаек служат аудиальным воплощением того состояния нервозности и озлобленности, которыми одержимы персонажи. В другом фильме – «Афера на Тринидаде» Винсента Шермана – в порту зачинается история: на поверхности воды было обнаружено мертвое тело местного художника, водившего дружбу с известным в этих краях предпринимателем. В целом, вода (как и любая стихия) является в нуаре враждебной по отношению к персонажам. Она всегда темная, мутная и таящая большое количество опасностей.

Таким образом, городское пространство, природные локации и отдельно порт являются характерными нуарными экстерьерными пространствами, отвечающими стилистической сущности нуара: сверкающие после дождя ночные городские

улицы и проспекты, небоскребы, отбрасывающие четкие тени, уличные фонари и т.д.

Существенное развитие в современном нуаре по сравнению с классическим нуаром получило экстерьерное пространство. Здесь ключевую роль играет, безусловно, колоссальный прогресс в кинотехнике, произошедший со времен классического нуара. Но если говорить о структурных свойствах экстерьерных локаций современного криминального кинематографа, то они в целом наследуют классическому нуару.

Так, например, урбанистическое пространство по-прежнему является одним из наиболее ключевых. В картине «Самый жестокий год» (Джей Си Чендор, 2014) морозный зимний Нью-Йорк 1981 года является наиболее существенным элементом фильма. Главный герой – торговец нефтью в исполнении Оскара Айзека – испытывает на себе все тяготы самого жестокого года в истории города. Разгул преступности и тотальная коррупция сковывают мегаполис, что на визуальном уровне очень точно передается пейзажами города, находящегося во власти крутого мороза. Как и щупальца преступного мира, мороз проникает во все дома и офисы. Все попытки героев не ступить на тонкий лед противозаконной деятельности растворяются в кристально чистом от холода воздухе, как пар от дыхания загнанных в угол персонажей.

Также следует отметить важную роль таких локаций, как порт, промышленная зона, нефтехранилище. Все эти пространства, будучи неотъемлемыми элементами крупного города, в большом количестве фигурировали уже в классическом фильме нуар. Не утратили актуальность они и в новейшем криминальном фильме, который очевидным образом наследует визуальной традиции американского нуара.

Учитывая процесс активной глобализации, имеющий место последние несколько десятков лет, следует отметить также развитие нуарной эстетики в репрезентации городского пространства в кинематографе стран Востока. Так, в частности, в таких китайских фильмах, как «Черный уголь, тонкий лед» (Дяо Инань, 2014) и «Слон сидит спокойно» (Ху Бо, 2018) пространство города транслируется с формальными и смысловыми качествами, свойственными сугубо

нуарной эстетике. Обращение китайских авторов к отстраненной манере репрезентации города как каменной тюрьмы, по-видимому, является следствием бурного индустриального роста в городах КНР. В этом – социально-экономическом – плане нельзя не вспомнить, что развитие классического нуара пришлось на начало 1940-х годов – время, знаменующее собой разочарование в результатах активного социального развития 1920-х гг.

Так же, как в случае с городским пространством, не изменилось сущностное структурное назначение и природных локаций в современном нуарном кинематографе по сравнению с классическим нуаром. Наиболее характерными новейшими картинами в данном отношении являются «Затерянная река» Райан Гослинг, 2014) и «Место под соснами» (Дерек Сиенфрэнс, 2012). В обеих картинах элементы природы – река и лес – выступают в качестве враждебных для человека сил, таящих в себе опасность. При этом структурно они образуют необходимые элементы картины, на которых держится сюжетная перипетия.

Другим примером характерного проявления природы и экстерьерной локации в нуаре является пустыня в фильме Тома Форда «Ночные животные» (2016). Героиня Эми Адамс и ее муж едут по ночной пустынной автотрассе. Внезапно им на дороге встречается группа агрессивных молодых людей, совершающих бесцельное и ничем не обоснованное насилие. Здесь вновь находит свое экранное воплощение свойственная нуарной стилистике идея о врожденном антагонизме хтонической природы и человека.

Таким образом, элементы природы в современных нуарных лентах в соответствии с традицией классического нуара являют собой хтонические безусловно необходимые составляющие фильма, образующие тело стиля.

II.2. Проблема времени

Временное измерение в фильме нуар имеет несколько отличительных свойств. Так, прежде всего, в нуаре отсутствует будущее время. Являющаяся обыденной в истории мирового кинематографа ситуация, когда герой погружается в будущее

(посредством сна или мечтаний в нефантастическом кино или же посредством различных устройств в кино фантастическом), не проявляется в нуаре ни коим образом. Отсутствие будущего как временной характеристики объясняется общим романтическим пессимизмом нуара как стиля. Рок, являющийся основным двигателем сюжетно-фабульных конструкций, просто не предполагает никакого будущего после прохождения точки невозврата. И в этом смысле, финальный титр «Конец» (The End) приобретает в нуаре двусмысленное значение, подразумевая не только конец фильма, но и конец этого данного мира со своими героями и событиями.

Прошлое же, напротив, приобретает в нуаре особое значение. Основным следствием этого является частое использование такого приема, как флешбэк.

II.2.1. Структура прошлого

Прошедшее время в фильме нуар структурно является ключевым временным измерением – более существенным, нежели время настоящее. Хотя по количеству экранного времени можно увидеть (на примере ста кинофильмов), что настоящее время превалирует над прошлым (в 15 фильмах фигурирует прошлое, занимающее в среднем 27% экранного времени). Однако, статистическая информация в данном случае не отражает сущностного, стилистического свойства фильм нуар, связанного с постоянным стремлением назад по стреле времени. Так, например, персонажи картины «Грубая сила» - тюремные заключенные – одну пятую часть экранного времени предаются воспоминаниям о своей жизни до тюрьмы. В этот момент их лица оживают, а в глазах начинает отражаться надежда. Но вскоре выясняется, что и их прошлое отнюдь не было набором пасторальных картин. Неумолимая разрушительная рука судьбы – так или иначе – привела их всех в одну камеру размером два метра на четыре.

В другом примечательном фильме «Мертв по прибытии» (Рудольф Мате, 1950) персонаж Эдмонда О'Брайена в самом начале картины в предсмертном состоянии в результате ранения, еле волоча ноги, приходит в полицейский участок,

чтобы сообщить об убийстве. На вопрос дежурного полицейского «Кого убили?», герой отвечает «Меня». Затем на экране разворачивается полуторачасовой рассказ умирающего человека о всех предыдущих обстоятельствах, результатом которых стало его появление в участке. Жизнь персонажа О'Брайена длится ровно столько, сколько продолжается его рассказ. Сразу после окончания монолога, герой закрывает глаза, а полицейский ставит жирный штамп «Мертв по прибытии». Нуарный герой строго подчиняется заданному хронотопу со своей логикой и со своим направлением движения времени.

Фундирующая роль прошлого в нуаре также объясняется тем важным местом, которое занимает детективная и остросюжетная интрига. Персонажи несут за собой через фильм смутный шлейф старых деяний – зачастую темный и опасный. В особенности это можно отнести к фигуре «роковой женщины», разгадать секреты которой не способен ни один детектив. В итоге, именно эти темные пятна прошлого становятся причиной всех неудач, вплоть до гибели (наиболее показательно данный механизм воспроизведен в картине Жака Турнера с характерным названием «Из прошлого»). Р. Бартон Палмер в своей статье «Пространственная неоднородность и временная неопределенность в фильме «Из прошлого»⁶³ пишет: «Говоря просто, нет никакой возможности убежать от прошлого и - что еще хуже – прошлое постоянно прорывается в настоящее, проявляя себя самым роковым образом». Здесь Бартон Палмер улавливает важное хронологическое свойство, заключающееся в неоднородности и нелинейности времени в нуаре.

Следует отметить тонкую сложную связь между направленностью нуара в прошлое, обилием сновиденческих элементов и ретроспективным характером самого нуара как стиля. Елена Петровская в своей книге «Антифотография»⁶⁴ описывает чрезвычайно примечательную историю об американском фотографe Синди Шерман и одной из выставок ее фотографий, имевшей место в середине 1980-х годов. Шерман сделала серию автопортретов, на которых она с помощью проводного спускового механизма запечатлела сама себя в образе «роковой

⁶³ Film Noir Reader 4. New York, Limelight Editions, 2004 – p. 59.

⁶⁴ Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003 – 112 с.

женщины» из кинематографа 1940-х годов. На выставке зрители, которых опрашивали в рамках исследования, утверждали, что они ранее видели этот фильм, но не помнят его названия и сюжета. Е. Петровская, подытоживая историю о выставке Шерман, говорит о том колоссальном влиянии, которое визуальные медиа⁶⁵ оказывают на аффективное (нерациональное) мышление человека, в частности на его память. К словам Е. Петровской можно добавить, что в данном случае на руку Шерман сыграло так же и то, что был выбран именно нуарный стиль фотографий.

Популярность темы сновидений и галлюцинаций в нуаре напрямую связана с ретроспективным характером самого стиля. Нуар - это всегда фильм, который зритель видел, но не может вспомнить. Однообразие и серийный характер названий фильмов нуар так же является одним из звеньев в цепи, связывающей нуар с прошлым, с тем, чего, как кажется, никогда не происходило.

Таким образом, 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.

II.2.2. Структура настоящего

Как уже было сказано в предыдущем пункте, настоящее время в нуаре находится в сильной хронологической связи в прошлым – прошлое постоянно стремится настигает настоящее, определяя ход вещей.

Если же обратиться к тем характеристикам настоящего времени в нуаре, которые не связаны с влиянием прошлого, то, прежде всего, следует отметить низкую скорость развертывания настоящего в будущее. Так же, как в фильме «Объезд» (1945) герои постоянно сталкиваются с различными препятствиями на своем пути и не могут пройти путь до намеченной цели по наикратчайшему

⁶⁵ В данном случае имеется в виду множественное число слова «медиум», а не средства распространения информации.

маршруту – так и настоящее время в нуаре постоянно откладывает момент своего перехода в будущее. Характерными структурными элементами, выражающими это хронологическое свойство, являются нарастание напряжения, отсутствие прямого действия и прием саспенса.

Так, в картине «В часы отчаяния» члены респектабельной семьи из пригорода в своем же доме становятся заложниками группой бежавших из тюрьмы уголовников. Захватив дом, преступники во главе с героем Хамфри Богарта, планируют переждать полицейские облавы и продолжить свой побег. Однако пребывание нежеланных гостей затягивается, обостряю социальный, ментальный и психологический конфликт между представителями верхушки общества и обителями его дна. Отсутствие каких-либо активных действий до предела обостряет вышеуказанный конфликт. Время в данном случае не течет, а убивается – точно так, как в Средние века медленно и мучительно убивался приговоренный к этому преступник (не всегда, впрочем, виновный).

Движение времени как механизм убийства наиболее очевидным образом выявлено в картине Орсона Уэллса «Чужестранец» (1946), где главный антагонист, которого играет сам режиссер, в буквальном смысле погибает от хода времени – фигурка с кинжалом, украшающая большие часы на городской ратуши, совершает круговое движение ровно каждые час. Загнанный преследователем, персонаж Уэллса пытается укрыться в сложных часовых механизмах, где и его и настигает острие времени.

Революционным с точки зрения подхода к работе со временем является фильм Джулса Дэссена «Мужские разборки» (1955), в котором режиссер создает тридцатиминутную сцену ограбления ювелирного магазина в режиме реального времени. Фиксируется каждый шаг, каждое движение руки дерзких грабителей, работающих с акробатическим изяществом и стоическим терпением. Отождествление внутреннего времени фильма с реальным временем, в котором зритель этот самый фильм наблюдает, создает парадоксальный эффект полной остановки какого-либо развития событий. Нарушая общепринятые и устоявшиеся законы структуры и монтажа, при которых «несущественные» моменты

опускаются, Дэссен освобождается от жанровых и каких-либо иных оков, создавая на экране уникальную стилистическую и хронологическую ситуацию. В этом смысле, тридцатиминутная сцена из «Мужских разборок» вполне может являться прототипом современного формата интернет-видео – сырого и никем необработанного видео-потока, разбивка которого на части и линии происходит уже на сетчатке глаза каждого отдельно взятого зрителя.

Таким образом, 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.

В нуарном кинематографе последних лет сохраняются вышеуказанные базовые временные свойства классического нуара. Характерным примером в данном случае является картина «Кирпич» (Райан Джонсон, 2005). Главный герой вынужден искать следы прошлого, чтобы сложить хоть сколько-нибудь ясное представление о настоящем. Примечательно, что данный фильм снят с большим количеством отсылок к классическому нуару: герои зачастую ведут себя, как персонажи романов Дэшила Хэммета и Раймонда Чандлера, а концовка картины является собой классический нуарный финал. Здесь мы имеем дело с двумя важными свойствами уже непосредственно самого стиля нуар: ретроспективность и ретроактивность. Использование сюжетных и структурных мотивов, разработанных в классическом нуаре, сразу же задает своеобразные условия видения и восприятия такого фильма: мы видим его именно как нуар. С другой стороны, небольшие отступления от канона и нововведения, имеющие места в неонуарах, постнуарах и метануарах изменяют наш взгляд на нуар классический, создавая объемную панораму развития стиля. Такого рода связь прошлого и настоящего, их переплетение и активное взаимное влияние обнаруживает себя, стало быть, как на уровне стиля в целом, так и на уровне отдельно взятого фильма нуар.

Из более поздних кинематографических работ, в которых связь прошлого и настоящего является структурообразующей, можно назвать криминальный сериал

«Настоящий детектив» (автор проекта - Ник Пиццолатто). Наиболее соответствующим стилистике нуара является первый сезон данного сериала, вышедший в 2014 году. Главный герой картины – криминальный детектив в исполнении Мэттью Макконахи – вместе с своим напарником расследует серию загадочных убийств. Для поиска мотивов и улик детективы постоянно вынуждены погружаться в темное прошлое заболоченных луизианских равнин. При этом сам герой Макконахи всячески старается избежать встречи со своим личным прошлым, очевидно, имеющим для него глубоко негативное содержание. Однако постоянная работа со следами прошлого постепенно полностью перемещает героя из настоящего времени во время прошедшее. Разорвав контакт с реальностью и социальными нормами, детектив создает в собственном гараже целый архив. Причем объектом изучения со временем становится не конкретный случай преступления, а зло как таковое. Здесь следует обратить внимание на общественно-политический пласт, тщательно выписанный авторами сериала – в классическом нуаре такого рода проблемы обычно ограничивались простой коррумпированностью стоящих у власти людей. В случае же «Настоящего детектива» речь идет о властной природе зла в целом. Несмотря на то, что формально первый сезон сериала заканчивается благополучно – оба героя остаются в живых, хоть и с некоторой потерей здоровья – зритель понимает, что задача, стоявшая перед детективами, является лишь частным случаем масштабного поражения всего бытия неким фундаментальным злом, побороть которое не представляется возможным. Таким образом, становится ясно, что прошлое будет вновь и вновь выхватывать героев из настоящего и погружать в свои темные пучины.

II.3. Материально-телесные свойства

Нуар - это тело. И это не только силуэт убийцы, ожидающего свою жертву за матовым стеклом двери в гостиничном номере, не только фигура крупного мужчины в плаще и шляпе, идущего по темному коридору, чтобы грубо нарушить

несколько законов штата, и не только узкая талия и широкие бедра платиновой блондинки, подсыпающей своему спутнику снотворное в коктейль из водки и мартини. Нуар - это, прежде всего, кинематографическое тело. Безусловно, человеческое тело является базисом тела нуара как стиля, но не только оно. На более фундаментальном уровне следует говорить в целом о сумме объектов материального мира, могущих быть схваченными и узнанными взглядом: автомобиль на ночной дороге, силуэт мужчины в шляпе, грациозная молодая женщина в полушубке, старушка в телефонной будке, голосующая на обочине молодая девушка, дорожный знак «Проезд запрещен», ночной кафетерий, номер в дешевом мотеле, пистолет, телефон, мигающая оттенками серого полицейская сирена, усталый полицейский, внушительный судья, добродушные присяжные заседатели, прутья тюремной решетки, электрический стул, рубильник.

Вся эта последовательность материальных объектов (в том или ином порядке) непременно порождает ситуацию узнавания того или иного фильма именно как фильма нуар (или же полицейского фильма, «черного» фильма). Таким образом, существует определенный телесный (семантический) код фильма нуар, который безошибочно считывается зрителем. Однако есть также и более глубокое «правило» прочтения этого кода, этих знаков: едва ли хоть кто-то, владеющий этим знаковым алфавитом нуара, ожидает нравоучительной истории или же «глубокого» размышления о сущности человека и окружающего его мира. Как раз наоборот, мир фильма нуар, оперируя ограниченным набором общепринятых знаков и образов, из раза в раз бесконечно воссоздает одну и ту же нарративную и смысловую систему, порождая тем самым ситуацию серии, ситуацию ожидаемого повторения. И здесь уже более уместно говорить не о семантике, а о синтаксисе, самоповторяющемся, серийном, и в конце концов – о феноменологии фильма нуар - об определенном, порожденном самим стилем, способе восприятия.

Мераб Мамардашвили в беседе с Марком Захаровым, высказываясь о своих предпочтениях в кино и отвергая так называемые интеллектуальные фильмы, высказался о своей симпатии к вестернам и «черным» фильмам (фильмам нуар): «В детективных фильмах – хороших, разумеется – так называемых полицейских

фильмах, или «черных» фильмах, есть какая-то отрешенность людей от самих себя и способность посмотреть на себя со стороны. И при этом не громоздить турысы и не ходить на котурнах». «Взгляд со стороны», который упоминает Мамардашвили, и есть то феноменологическое правило, согласно которому функционирует «черный» фильм, фильм нуар.

Отсутствие «интеллектуальной», смысловой, герменевтической составляющей в фильме нуар, на которое обращает внимание Мамардашвили, указывает на важное свойство стиля нуар - на его поверхностность. В нуаре отсутствует зазор между изображением и сценарием, между героем и персонажем, между экраном и зрителем. Говоря в категориях телесности, можно сказать, что нуар - это бесконечно тонкая поверхность кинематографического тела, его эпидермис. Паулина Квятковская в своей работе «Соматография. Тело в кинообразе» замечает: «Продолжая размышлять над обратной многомерной связью между телом и плоскостью образа, я ввожу понятие соматографии, которое окончательно поможет мне доказать, что в кинематографе образа-времени тело является единственным из наиболее существенных элементов, развивающих рефлексивность кинообраза, позволяющих показать не только состояние материи, но и ментальные процессы»⁶⁶. В данном случае для нас гораздо интереснее отмеченная автором связь между телом и плоскостью образа, нежели способы, которыми Квятковская применяет термины Жюль Делеза (в данном случае, образ-время) к объектам своего исследования.

Плоскостность фильма нуар при этом во многом задается таким свойственным для нуара визуальным приемом, как увеличенная глубина резкости – герои и предметы, находящиеся на втором плане, сфокусированы с не меньшей резкостью, нежели герои или предметы на первом плане (подробному описанию технических приемов посвящена статья Джени Плейс и Лоуэлла Петерсона «Некоторые визуальные мотивы фильма нуар»⁶⁷). То есть, свойственное для классического кино

⁶⁶ Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Издательство Гуманитарный Центр, Харьков, 2014 – с. 39.

⁶⁷ Film Noir Reader. New York. Limelight Editions, 1996. p. 65.

пространственное разведение главных и вторичных объектов (имеющее нарративную функцию акцентуации) нивелируется – белый телефон на деревянной тумбе и тлеющие в камине угольки на заднем плане получают равное с профилем томной роковой красавицы на переднем плане внимание. Эта эмансипация объектов материального мира роднит фильм нуар с традицией европейского декаданса и романтизма. Родство это, впрочем, не является случайностью, ибо затрагивает оно также чувство меланхоличности, перерастающей в нигилизм, и эскапизм, столь свойственные для фильма нуар. Не является оно случайным хотя бы уже потому, что визуальность нуара прямым образом восходит к традиции немецкого киноэкспрессионизма, а сам термин *noir* был заимствован французскими кинокритиками у богатой традиции французского готического («черного») романа.

Переходя к разговору о физическом (мужском и женском) теле в фильме нуар, следует отметить, даже на чисто визуальном уровне, вписанность человеческого тела в окружающий материальный мир. «Быть телом – значит <...>быть привязанным к определенному миру, и изначально наше тело не в пространстве: оно принадлежит пространству»⁶⁸ - пишет Мерло-Понти. В нуаре тело человека *мыслит* и разворачивается посредством взаимоотношений с телом окружающего его мира. На визуальном уровне эта вписанность проявляется в характерном для нуара способе освещения (помимо увеличенной глубины резкости), при котором окружающие персонажа вещи и детали выделяются светом не меньше (а иногда и больше), нежели он сам. Ставшая клише сцена, когда мужчина в плаще и шляпе с пистолетом в руке появляется из темноты, однозначно указывает на то, что в этом мире из любого темного пространства может материализоваться такой человек в плаще с пистолетом в руке. Он уже всегда существует там, готовый материализоваться и выполнить свою структурную функцию. Или же, напротив, погрузиться во тьму, навсегда покинув мир людей, как это делает герой Пола Муни в финальной сцене фильма Марвина Лероя «Я – беглый каторжник» (1932).

⁶⁸Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, «Наука», 1999, с. 198.

Медленно пятясь от своей супруги, персонаж Муни, раздавленный роковым стечением обстоятельств, постепенно погружается во тьму ночного переулка. Никогда более свет цивилизованного общества и правопорядка не прольется на его испуганное лицо и согбенное, измученное трудовыми лагерями тело.

Темнота как вместилище сокрытого, из которого время от времени проявляются лики и силуэты, напрямую связывает эстетику нуара - через немецкий киноэкспрессионизм – с классической живописью (в частности, с Караваджо).

Впрочем, существуют и важные отличия визуальности нуара от классической (прежде всего, принадлежащей к эпохе Возрождения) живописи. И в этих отличиях кроются существенные для нуара смыслы. Так, например, классическая композиция, известная нам по шедеврам возрожденческой живописи, редко находит свое место в фильмах нуар. Напротив, гораздо чаще встречается смещенная, искаженная композиция, создающая ситуацию нарушенного баланса, ситуацию шаткости и неустойчивости окружающего персонажей мира, что соотносится в гораздо большей мере с традицией маньеризма с её искаженной композицией и нарушенными пропорциями. Смещенная композиция, порождающая чувство неопределенности, чувство потерянности человека в мире, обнаруживает свои корни как в немецком киноэкспрессионизме⁶⁹, так и в общеевропейской культуре декаданса⁷⁰, чьи визуальные, этические и эстетические основы стали базисом для стиля нуар. Группа полицейских, сливающихся в единое темное пятно, и загнанный в тупик преступник разведены Рудольфом Мате в его фильме «Станция „Юнион“» (1950) в разные стороны кадра. Сила закона очевидным образом перевешивает одинокого бандита.

Другим видом композиционного искажения является использование сверхкрупного портрета (от лба до подбородка) на первом плане. Героиня Глории Грэм в фильме Николаса Рэя «В укромном месте» (1950) то и дело оказывается на первом плане, находясь к камере настолько близко, насколько это возможно. Отсутствие пространственного зазора между лицом и камерой создает

⁶⁹ Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, 2010. с. 31.

⁷⁰ Савельев К.Н. Исторические портреты английского декаданса. Магнитогорск, 2008. с. 44.

напряженную интимность, обусловленную полной открытостью и незащищенностью. Лицо в таком случае выступает в качестве второго экрана, на который проецируется эмоциональная составляющая сцены.

II.3.1. Мужская героика и телесность

Одетое тело. Естественным, «нулевым» телом в нуаре является тело одетое – в отличие от классического понимания естественности человеческого тела, подразумевающим тело обнаженное. Сорочка, пиджак и плащ являются кожей нуарного героя. Они создают смысловую и знаковую оболочку изначально бессмысленному и ненужному телу. Мужской костюм в нуаре имеет важное предназначение униформы в самом широком смысле этого слова. Также, как для посещения определенного статусного мероприятия, имеющего давнюю традицию, или же для участия в спортивном действе, предполагающем определенный продиктованный семантикой того или иного спорта игровой костюм, в большом городе фильма нуар необходимо следовать изначально заданному костюмному коду. 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. Стиль угадывается за одно мгновение.

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. Его тело покрывается потом и кровью, то есть становится натуралистичным, что столь нехарактерно для мира фильма нуар. В обычной жизни статный и ловкий, обнаженный герой на ринге принимает мучительные и нелепые позы, вызывающие у наблюдающей за ним красавицы-подруги лишь стыд и презрение. Будучи раздетым, герой нуара кажется сотканным из плоти и крови, а не из кинематографической материи, задающей своеобразный «материализм» фильма нуар.

Если исключить из рассмотрения боксерский нуар, в котором телесная нагота диктуется сюжетом фильма, то и здесь сохраняется тождество между наготой и слабостью. Ярким примером служит фильм «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946). Мощный и уверенный, источающий разрушительную мужскую энергию герой Берта Ланкастера – Оле Андерсен по кличке «Швед» - несколько раз по ходу фильма оказывается в обнаженном (в голливудском кино времен Кодекса Хейса человека в нижнем белье можно считать обнаженным) виде. И каждый раз он оказывается беззащитной жертвой. На боксерском ринге: где вследствие травмы «Швед» терпит сокрушительное поражение. В мотеле: когда проснувшись после ночи с роковой героиней Авы Гарднер, Оле Андерсен понимает, что стал жертвой предательства. И в начальной (являющейся, по сути, финальной, но вынесенной путем флешбэка в начало фильма) сцене, когда «Швед», подавленный и обессиленный, неподвижно лежит в постели, равнодушно ожидая прихода убийц.

Таким образом, в нуаре раздетое, обнаженное тело – это всегда тело жертвы. Помимо боксерского ринга следует также упомянуть о пространстве тюрьмы, в котором человек также лишен возможности экранировать опасности внешнего мира при помощи соответствующей городской мужчине одежды. Эстетика и семантика тюрьмы в нуаре наиболее полно раскрыта в фильме «Грубая сила» (Жюль Дассен, 1947), где помимо естественного для тюрьмы состояния скованности, также присутствует важный мотив пыток как способа эмоционального давления. Как правило, в классическом нуаре пытки носят клишированный характер (затычины и пощечины) и связаны обычно с сугубо меркантильными интересами.

Что же касается такого очевидного условия раздетого тела, как постельные сцены – то они в нуаре просто отсутствуют. Все интимные отношения здесь редуцируются на уровне телесности и переносятся на более высокий уровень *взгляда*. Такие речевые конструкции, как «стрелять глазами» или же «раздевать взглядом», находят в нуаре свое конкретное визуальное воплощение. Формальной причиной такого рода сублимации телесных отношений является действовавший в 1930-1950-х годах кодекс Хейса – свод моральных, этических и идеологических запретов. В таких условиях создатели фильмов нуар были вынуждены искать обходные пути для трансляции идей, тем и символов, напрямую запрещенных кодексом Хейса. И здесь имеет место важный процесс, схожий с понятием сублимации в психоанализе, когда путь в обход, наиболее запутанный и наименее очевидный маршрут по направлению к объекту желания, становится наиболее богатым и продуктивным. Примечательно, что один из наиболее значительных нуаров называется «Объезд» (Эдгар Ульмер, 1945). Оригинальное название картины «Detour» в принципе допускает и русскоязычный перевод «Детур», поскольку понятие детур можно встретить именно в психоаналитической и философской литературе. Детур, по сути, является базовым понятием в любой символической экономике отличной от обыденной, тривиальной экономики (предполагающей минимум затрат для достижения максимального эффекта). Можно сказать, что любой фильм нуар является такого рода детуром, объездом –

отказом от следования самым коротким путем. Эта искривленная экономика проявляется в нуаре уже на уровне визуальности – богатая, часто перенасыщенное изображение избыточно по отношению к нарративу и социальному послыу фильма. Проявляется она, как было сказано выше, и на уровне сексуальных отношений – герои нуара структурно и стилистически неспособны к прямым физиологическим отношениям. В этой нетривиальной экономике чувств мужчине приходится искать все возможные обходные пути, чтобы встретиться взглядом с роковой красавицей.

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. При этом пластика нуарного героя почти полностью совпадает с пластикой шерифа или ковбоя в вестерне – за тем лишь исключением, что в вестерне персонажу также предоставляется возможность эффектно выхватить пистолет из кобуры, тогда как в нуаре эти условно героические ритуалы практически редуцируются. Например, выстрел через карман пиджака и плаща. И в нуаре, в отличие от вестерна, в котором моральные законы прерий обязывают как ковбоя, так и грабителя, заранее демонстрировать свое оружие, всегда существует скрытая опасность смерти. Герои и преступники большого города, в отличие от своих предшественников с Дикого Запада, носят пистолеты в карманах просторных пиджаков. Условная «этика рыцаря», имевшая место в вестерне, в нуаре уступает место бесцеремонности городских бандитов.

За исключением этих моментов, общая пластика движения убивающего тела в вестерне и нуаре схожа: слегка приседая, герой отводит левую руку назад, а правую немного сгибает в локте (если только это не леворукий стрелок, как Пол Ньюман в одноименном вестерне 1958 года). В это мгновение (когда пороховой дым еще не успел рассеяться) герой – своей позой и общим напряжением мышц – напоминает спортсмена, схваченного фотокамерой в момент кульминации спортивного действия.

Если герою удается без вреда для собственного тела выйти из перестрелки (как правило, такие сцены происходят в середине фильма), то сразу после того, как дым рассеивается, герой снова принимает привычную для себя невозмутимую и хладнокровную позу (диаметрально противоположно ситуация обстоит в случае с героиней). В сценах же перестрелки, являющихся кульминацией фильма, герой после перестрелки обычно впадает в состояние растерянности, перерастающей в агонию (ранение или же осознание безвыходности ситуации) – этого, следует заметить, не происходит в классическом вестерне, где героика персонажей носит более явный и выпуклый характер вне зависимости от вида огнестрельного боя. Это связано, прежде всего, с тем фактом, что в нуаре, в отличие от вестерна, герой, как правило, в финале оказывается жертвой.

Физико-пластическая сущность убивающего тела хорошо заметна, в частности, в фильме Эдварда Димитрыка «Снайпер» (1952), где главный герой, одержимый страстью к насилию, убивает женщин, одержимый собственными болезненными мыслями. Страсть и разрушительная тяга к насилию берут верх над его качествами как стрелка. Берясь за ружье, он превращается в загнанного зверя: его движения отрывисты и импульсивны. На лице появляется гримаса, выражающая лишь одно: желание убивать, пока не убьют его самого. Данный вид физической и телесной стратегии поведения, в целом, характерен для нуарных персонажей с чувством собственной ничтожности, стремящихся компенсировать это насилием по отношению к миру.

Другой тип психофизики отличается большей сдержанностью. Наиболее характерным в данном случае героем является персонаж Алан 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 достается пистолет и хладнокровно делает выстрел. Всегда один и всегда точный. В его движениях нет признаков ненависти или злобы. Напротив, своей статностью – вкупе с красивым лицом с четкими и правильными чертами – он успокаивает и жертву, подготавливая последнюю к неминуемому. В данном случае можно

сказать, что им управляет нуарный закон, который всегда гарантирует точное попадание в цель: нет нужды в лишних эмоциях и размышлениях.

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. Данная традиция очевидным образом тянется от американского гангстерского кино 1920-1930-х годов, в котором изрешеченные пулями гангстеры исполняют своего рода танец смерти, неестественно изгибаясь и неловко размахивая руками (достаточно вспомнить яркую, экспрессивную пластику смерти в классических гангстерских лентах «Лицо со шрамом» Ховарда Хоукса и «Враг общества» Уильяма Уэллмана). Но если в гангстерском кино смерть главного героя часто носит характер возмездия со стороны общества и принятого закона, то в нуаре она выступает законом более тонкого свойства - законом структуры и стиля. Смерть героя фильма нуар синтаксична, она включена в структуру самого языка и является приметой стиля.

В момент смерти, являющейся кульминацией жизни нуарного персонажа, тело освобождается от своих биологических функций, превращаясь в «...тело сновидное, пре-ступное, эпилептическое, садо-мазохистическое, тело, захваченное в момент своего движения с наивысшей быстротой, предельно интенсивное, экстатическое»⁷¹.

Смерть для героя нуара редко становится неожиданностью. Напротив, даже пытающийся сбежать и преследуемый полицией или бандитами (что в нуаре структурно одно и то же) герой в конце концов смиряется со своей участью. «Смерть для Богарта ожидаема, но от этого не менее ужасна. Ведь телу не прикажешь, тело всегда хочет жить, и этого не изменишь»⁷², - пишет о феномене смерти в нуаре Андрей Буров в своей статье «Кинобиография Хамфри Богарта».

⁷¹ Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. с. 56.

⁷² Буров А.М. Кинобиография Хамфри Богарта // <https://www.kinoart.ru/archive/2007/02/n2-article13> (дата обращения 23.07.2018).

Пораженный пулей, герой на мгновение застывает - взгляд его в этот момент рассеян и беспомощен. Затем он резко хватается рукой за место ранения, как будто затыкая дыру в собственном теле и не давая жизни покинуть его. Важным отличием смерти героя от смерти второстепенного персонажа является длительность. Если проходные персонажи, пораженные пулей, моментально падают, запрокинув руки, то герой еще успевает сделать несколько шагов, закурить сигарету или же произнести небольшой монолог. Эта «отложенность» смерти была отрефлексирована большим специалистом по американскому классическому кинематографу Жан-Люком Годаром в финальной сцене картины «На последнем дыхании» (и вообще, персонаж Жан-Поля Бельмондо в фильме Годара является собирательным персонажем классического нуара, воспроизводящим соответствующие клише и штампы).

Ярким примером психофизики умирающего 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. Его теперь уже ненужное тело катится по сухому песчаному склону – окровавленное от ударов о камни. Под неумолимым действием общего фатального принципа тело Хамфри Богарта достигает земли, где его брезгливо осматривают подоспевшие полицейские. Смерть в данном случае разрушает нуарную героиню.

Противоположным образом ситуация обстоит в случае со смертью Берта Ланкастера в фильме Джулса Дэссена «Грубая сила» (1947): подняв тюремный бунт Ланкастер любой ценой пытается занять сторожевую башню, чтобы открыть тюремные ворота. Однако выпущенная охранником пуля смертельно ранит его в спину. Теряя силы шаг за шагом Ланкастер все же забирается на башню, однако открыть ворота ему не удастся – вход заблокирован сломавшемся грузовиком. Но

ему удастся другое: сбросить с башни к ногам разъяренной толпы тело начальника тюрьмы, терроризировавшего персонажей фильма. Затем Ланкастер, стоя на вершине охваченной огнем башни, падает на колени и умирает. Его лицо и руки покрыты сажей, глаза выражает усталость и обреченность. Тюремный бунт, изначально обреченный на провал, не достиг поставленных целей, однако Ланкастер с некоторым облегчением понимает, что он сделал главное – бросил вызов незавидной судьбе заключенного. В данном случае героика побеждает смерть: Ланкастер предстает в образе титана, бросившего вызов богам.

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

Побег как главный структурный элемент впервые проявился в гангстерском фильме «Я – беглый каторжник» (Марвин Лерой, 1932), в котором персонаж Пола Муни в следствие неудачного стечения обстоятельств оказывается в трудовом лагере, после побега из которого вынужден постоянно скрываться. Скрывается он не только от полиции и бандитов. Скрывается он и от своей жены, принимающей всяческие попытки встретиться с мужем и вернуть его к нормальной гражданской жизни. Но сбежав однажды, персонаж Муни не в силах остановится. Прячась в темных переулках, он буквально (визуально) превращается в тень. Характерна и финальная сцена фильма: Пол Муни после непродолжительного разговора с женой, в котором становится ясно, что уже ничто не может остановить отчаявшегося беглеца, медленно пятясь, утопает во тьме ночного переулка. На вопрос жены «А как же ты будешь жить?» Пол Муни, испуганный и загнанный, отвечает: «Я буду воровать».

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 и

закоулкам Лондона (Джулс Дэссен, став жертвой маккартизма в США, был вынужден мигрировать в Европу, где по заказу Дэррила Занука снял картину в Лондоне). Мелкий лондонский аферист Гарри Фабиан, в исполнении Ричарда Уидмарка, прекрасно ориентируется 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. Постоянно изобретая различные схемы быстрого обогащения, Фабиан ввязывается то в собачьи бега, то в подделку лицензий, то в мир боев без правил. И всякий раз удача отворачивается от главного героя. Его единственной удачей в действительности является его жена - героиня Джин Тирни, но и она не в силах остановить последовательное движение своего мужа к гибели. Убегание в нуаре - это всегда бег по кругу, стремление в объятья смерти.

Таким образом, нами были выявлены ключевые типы мужской телесности в фильме нуар: одетое тело, раздетое, бегущее, убивающее и погибающее. Для каждого из данных типов тел дана характеристика и описана их смысловая и стилистическая функция. Например, было установлено, что естественным телом в нуаре является тело одетое, тогда как раздетое тело – напротив – является неестественным для нуарного героя состоянием, в котором ему угрожает опасность. Бегущее тело связано, в свою очередь, с экзистенциальными мотивами фильма нуар, поскольку побег (как правило, тщетный) является важным смысловым конструктом, который находит и соответствующее визуальное воплощение. Убивающее и погибающее состояния тела являются важными физическими проявлениями насилия, которое в свою очередь лежит в основе нуара как стиля.

В современном нуарном кинематографе телесная репрезентация героев, наследуя классическому нуару, все же перетерпела некоторые изменения. Так, наиболее характерным современным нуарным мужским персонажем является герой Райана Гослинга в фильме «Только Бог простит» (Николас Виндинг Рефн, 2013). Молодой американец Джулиан Томпсон проживает в Бангкоке, владеет клубом тайского бокса и занимается незаконным оборотом наркотиков. В столицу

Таиланда Джулиан бежал после того, как убил своего отца. Когда же его родной брат убивает молодую тайскую проститутку и сам оказывается в отместку убит отцом девушки, герой Гослинга должен отомстить местному офицеру полиции, стоящему за расправой над братом. Сюжет фильма, как видно даже из простого пересказа фабулы, является рафинированным нуарным сюжетом с архетипическим набором базовых элементов: убийство (в том числе отцеубийство), проституция, наркоторговля, подпольная букмекерская деятельность (ставки на бои кикбоксеров), месть и т.д. Более того, роль роковой женщины в картине отведена матери главного героя, понуждающей сына отомстить за брата. Редукция нарративной базы фильма подкрепляется уникальным авторским почерком режиссера Рефна, для которого характерны: изысканная визуальность, медленное развитие событий, отчужденность героев, редукция элементов повседневной жизни, мифологичность.

Персонаж Гослинга в данном случае является классическим дегуманизированным мифологическим героем, схожим с образом Клинта Иствуда в серии вестернов Серджио Леоне. Его движения выверены и медленны. Взгляд почти всегда статичен. Он не испытывает таких физиологических потребностей, как голод и жажда. Его движущим элементом является стилистическая функциональность, включающая в себя и нарративную детерминированность. Главная цель героя Гослинга – отомстить офицеру полиции, чья функциональность также сведена к минимуму: из оружия у пожилого полицейского только меч, однако и его достаточно, чтобы оставаться неуязвимым. Радикальное очищение и стерилизация стиля от малейших чужеродных вкраплений, производимое Рефном в картине «Только Бог простит», в итоге наделяет фильм трансцендентальными свойствами. Здесь Рефн движется по пути Карла Теодора Дрейера и Робера Брессона, очищавших свои картины от малейших лишних деталей, способных помешать манифестации религиозно-метафизической природы фильма. За тем лишь исключением, что в случае Рефна проявляет себя не религиозная, а сугубо эстетическая сущность секулярного кинематографа, где высшим мерилom является не божественное, а стилистическое.

Схожий процесс возвышения киноматериала до эстетики мифа имеет место в картине Эндрю Доминика «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007). Являясь вестерном по жанру, фильм Доминика представляет собой метануарное явление, поскольку на новом витке воссоздает архетипические нуарные элементы, главным из которых является мужской персонаж – легендарный бандит Джесси Джеймс в исполнении Брэда Питта. За время своей экранной жизни Джесси Джеймс проживает все ключевые фазы нуарного героя: одетое тело, раздетое тело, тело убивающее и погибающее. В основном он функционирует в режиме сверхчеловеческого существа, способного среди ночи во сне слышать едва уловимый скрип половиц. Его рука редко отдалается от револьвера далее, чем на четверть метра.

Единственное, что – а точнее кто – способен убить Джесси Джеймса – это он сам. Для этого он демонстративно снимает свою кобуру и откладывает в сторону. Убедившись, что Роберт Форд вооружен револьвером – тем самым, который он ранее ему подарил – Джесси Джеймс взбирается на стул, чтобы поправить как будто бы плохо висящую картину. Но даже и после смерти его тело остается таким же крепким и статным, каким было при жизни. Приобрести его посмертную фотографию считает своим долгом всякий добропорядочный американец. Эстетика героя торжествует над номинальной моралью, которая в данном случае концентрируется в фигуре Роберта Форда. Предполагая снискать себе славу убийством самого опасного преступника Америки, Роберт Форд просчитывается. Не обладая аурой героя, незадачливый убийца становится парией американского общества. «Никто не назвал своего сына в честь Роберта Форда. Никто не купил его посмертную фотографию. Никто не заплатил пары центов, чтобы постоять в комнате, в которой он вырос» - таким неутешительным некрологом завершается фильм, столь четко выписывающий все основные свойства нуарной героики.

II.3.2. Женская героиня и телесность

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. «Насилие является неизбежным результатом зловещей женской амбициозности», - пишет Стефан Фарбер в статье «Насилие и распутная богиня»⁷³.

Действительно, в фильме «Почтальон всегда звонит дважды» (Тэй Гарнетт, 1946) молодая девушка выходит замуж за пожилого мужчину в надежде удовлетворить свою алчность за его счет. Когда же выясняется, что муж недостаточно предприимчив, молодая жена убивает его. Однако и это она делает не своими руками: любовник, подпавший под чары роковой женщины, делают всю неблагоприятную работу. Схожая ситуация наблюдается и картине «Странная любовь Марты Айверс» (Льюис Майлстоун, 1946): девушка, воспитанная своей тетей – алчной и властной женщиной – перенимает все ее негативные черты. Повзрослев, молодая женщина, разумеется, первым же делом убивает ненавистную ей тетю, поскольку в мире роковой женщины может существовать только одна роковая женщина, вокруг которой должны вращаться деньги, власть и, конечно же, мужчины как средства достижения целей. Сама того не замечая, героиня превращается в ту женщину, которую она когда-то и убила. Здесь злой фатализм, конституирующий роковую женщину уже даже на уровне эпитета, раскрывается в полном объеме. (Приложение II.26.e)

Разрушительный фатализм, как водоворот, вращающийся вокруг фигуры роковой женщины, является динамическим двигателем структуры и таких ярких в этом отношении картин, как «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944) и «Извините, ошиблись номером» (Анатоль Литвак, 1948). В обеих этих картинах (как, впрочем, и в фильме «Странная любовь Марты Айверс») роль роковой женщины исполняет Барбара Стэнвик – актриса сорока лет, что в целом

⁷³ Film Noir Reader 2. New York. Limelight Editions, 1999. p. 47.

нехарактерно для фильма нуар, где главные женские роли исполняют существенно более молодые актрисы. Однако именно определенная женская статья, связанная с возрастом, позволила Стэнвик закрепиться в фильмах нуар именно в образе опытной, хитрой и хищной женщины. В картинах Уайлдера и Литвака, героини Барбары Стэнвик полностью отдаются стихии разрушения окружающего их мира для удовлетворения постоянно растущего и принимающего все более изощренные формы жизненного аппетита. Навязчивое желание к обладанию, носящему сексуальный – в самом широком смысле – характер, прекрасно отражено в сцене свадьбы, где главная героиня произносит клятву: «Я, Леона, беру тебя, Генри...» Здесь процесс превращения мужчины в вещь, в средство для достижения цели, находит самое очевидное и оттого еще более циничное вербальное воплощение. При этом маска роковой женщины всегда безупречна: ни один нерв на лице героини «Двойной страховки» не дергается, когда любовник хладнокровно расправляется с ее мужем. Лишь в самом конце, за мгновение перед смертью, маске роковой женщины предначертано пасть и обнажить усталое и испуганное лицо.

Что же касается простой домохозяйки и любящей жены, то ей, как правило, отводится в нуаре чисто функциональный характер создания социальной и моральной нормы («Из прошлого», Жак Турнер, 1947; «Улица греха», Фриц Ланг, 1945; «Бог ей судья», Джон Стал, 1945; «Падший ангел», Отто Премингер, 1945). Исключениями здесь являются фильмы «Момент безрассудства» (Макс Офюльс, 1949) и «Западня» (Андре де Тотт, 1948) – в этих картинах примерная жена и хранительница очага покидает привычные нарративные рамки и погружается в мир страстей и обусловленных этими страстями преступлений. Делает это она обычно для того, чтобы спасти любимого человека (мужа, дочь и т.д.), при этом не становясь *femme fatale* в чистом виде. Однако, как и случае с героиней Стэнвик в «Двойной страховке», даже тень растерянности и страха не заметна на лице героини фильма «Момент безрассудства». Все ее мысли, все ее существование нацелено лишь на то, каким образом лучше всего избавиться от трупа и как пустить следствие по ложному следу, чтобы уберечь собственную дочь от тюрьмы.

Здесь героиня становится скорее жертвой рока, нежели его источником. За исключением выше указанных фильмов простые представительницы среднего класса не обладают даже налетом сексуальности, уступая эту функцию роковым женщинам.

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. Джейн Плейс в программной для гендерного подхода к изучению фильма нуар статье «Женщина в фильме нуар» пишет: «Мы имеем дело с одним из немногочисленных периодов развития кинематографа, в которых женщины активны, умны и властны. Свою сексуальность они всегда используют как силу, и никогда как слабость»⁷⁴. В роковой женщине сексуально буквально все – тело, прическа, макияж, одежда, обувь, голос и даже имя. Сексуальность женщины в нуаре абсолютизируется и отрывается от своей естественной природной цели. Ни о каком физическом контакте между частным детективом и роковой женщиной речи быть не может. Роковая женщина сексуальна, но принципиально недоступна. Единственная форма обладания такой женщиной – это созерцание. «Мужская кожа - это оболочка или контейнер, а кожа женщины - скорее, поверхность, которая может использоваться в качестве движущейся витрины или приглашающего к взгляду окна...»⁷⁵, - пишет Томас Эльзессер, анализируя роль телесности в истории и теории мирового кинематографа.

Важным в концептуальном отношении является фильм «Леди в озере» (Роберт Монтгомери, 1947), полностью снятый субъективной камерой. Почти на протяжении всего фильма зритель видит мир глазами типичного «нуарного» героя, и мир этот по большей части сводится к героине Одри Тоттер. Лишь один раз герой фильма видит свое отражение в зеркале – и героя этого играет режиссер картины Роберт Монтгомери. Таким образом, в фильме «Леди в озере» режиссер обобщает сам принцип существования этого мира, мира ночных проулков и исчезающих в них роковых красавиц.

⁷⁴ Women in Film Noir. British Film Institute Publishing, 1998. p. 47.

⁷⁵ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: «Сеанс», 2016. с. 242.

Мотив сумрачной, растворяющейся во тьме городского порока и страстей, женщины, являясь одним из ключевых для нуара, наиболее полно проявляется в таких фильмах, как «Женщина в окне» (Фриц Ланг, 1944), «Лора» (Отто Премингер, 1944), «Леди – призрак» (Роберт Сиодмак, 1944), «Темное зеркало» (Роберт Сиодмак, 1946).

Соблазняющее тело. Будучи носителем рока, женщина в нуаре, прежде всего, нацелена на соблазнение мужчины. Тонкие струи сигаретного дыма, выпускаемые платиновой блондинкой за стойкой ночного бара, легко пленяют как успешного банкира, так и незатейливого карманного вора или боксера. Отныне и впредь главный герой то и дело будет предпринимать тщетные попытки добиться внимания, *взгляда* таинственной незнакомки.

При этом сначала она может даже одаривать героя смущенной улыбкой, пожиманием 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. 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.

Другим важным проявлением женской сексуальности в нуаре является *взгляд*. Так, в визуальной репрезентации человеческого лица в нуаре отдельно выделяется свечение женских глаз, которое достигается определенными параметрами освещения. Новейшие разработки в области кино- и светотехники, появившиеся в середине 1940-х годов, позволили операторам запечатлеть ранее не доступные ввиду низкой чувствительности киноплёнки блики оболочки глаза. На феноменологическом уровне это свечение женских глаз однозначным образом считывается как источающаяся из глаз женская, разрушительная для героя энергия.

В этом смысле, роковая женщина «стреляет глазами» гораздо точнее и эффективнее, нежели герой может сделать при помощи револьвера.

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.

Одной из наиболее ярких нуарных актрис является Рита Хейворт, которая помимо актрисы была также и профессиональной танцовщицей. Говоря о танцующем теле, следует остановиться на двух фильмах с участием Хейворт: «Гильда» и «Афера на Тринидаде». Примечательно, что в обоих фильмах партнером Риты Хейворт является Гленн Форд. Но в данном случае нас более интересует наличие фигуры танцующей женщины. Гильда – персонаж Риты Хейворт – жена крупного бизнесмена заводит отношения с одним из подчиненных мужа. Разрываемая страстями и мужским вниманием героиня Хейворт обретает максимальную жизненную уверенность именно в процессе танца. Весь зал ресторана, включая мужа и любовника, смотрит на нее экспрессивный джазовый танец, в котором она облекает собственные страсти в форму танца. В этот момент она недоступна для мужских персонажей – им остается только мука созерцания, не могущего перейти в обладание. Ее золотистые локоны разлетаются при резких поворотах головы, а черное шелковое платье отражая свет софитов, переливается, как ночное озеро.

Структурно танец в данном случае выполняют роль схожую с музыкальными вставками в мюзикле, когда на время исполнения песни или же танца

останавливается обычное течение жизни, таким образом подчеркивая метауровневый характер явления. С визуальной точки зрения важно отметить «субъективный» характер ракурса камеры в случае с танцевальными номерами в нуаре. Особенно отчетливо это заметно в начале фильма «Афера на Тринидаде», где героиня Хейворт исполняет латиноамериканский танец в зале ресторана. Камера как бы зависает в воздухе, теряя свою функцию объективного взгляда, и медленно движется то по направлению к танцующему телу, то от него. Важен здесь и взгляд – он направлен в сторону камеры, но ни в коем случае не прямо на нее. Таким образом устанавливается интимное напряжение между камерой (зрителем) и танцующим телом, что достигает максимального эффекта при описанном выше эффекте отрыва от кинематографической реальности происходящих в фильме событий. То есть, танцующее тело утверждает важный феноменологический закон нуара, согласно которому внешняя, экспрессивная форма репрезентации (в данном случае, танцующего тела) оказывается важнее и существеннее нарративной цельности и непрерывности.

Отсутствующее тело. Отсутствие как позитивная, имеющая смысловую и структурную нагрузку, функция ярче всего проявляет себя именно в случае в «роковой женщиной». Подобно черной дыре, которая, несмотря на свое «отсутствие» на карте звездного неба и свою недоступность для средств прямой фиксации, является центром галактики – так и отсутствующая фигура женщины притягивает к себе мужчин, вращая их вокруг себя и не давая подойти слишком близко. Так, например, одна из героинь фильма «Леди-призрак», 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.

К данному замечанию о том, что женщина в нуаре осуществляет свое влияние даже в свое отсутствие, можно добавить другое, более общее замечание касательно принципа восприятия нуара в целом, проявляющегося именно в случае с фигурой

двойника. Речь в данном случае идет об оптическом механизме восприятия нуара, являющегося важным стилистическим свойством. А именно: на самом фундаментальном уровне в нуаре в силу визуальных свойств (доминирование ночи и темноты над днем и светом) все персонажи сливаются воедино и единственным признаком разграничения остается в данном случае только оппозиция мужское-женское. И вправду, не так просто, не прибегая к фильмографии и справочной информации, сказать, какой именно актер или актриса играет в том или ином фильме нуар. Происходит размытие персональных и личностных характеристик, что является прямым следствием тотального влияния стиля. То есть, формальный детективный сюжетный ход с двойником, на наш взгляд, выявляет более глубокий принцип механизма узнавания, а точнее неузнавания нуарных героев. Стиль нуар в данном случае можно уподобить волшебному фонарю (зоотропу), вращающемуся под действием повторяющегося тривиального сюжета и отбрасывающему на стены нашего восприятия мимолетные картины, исчезающие сразу после финальных титров.

Чрезвычайно точный анализ описанного выше явления, как нам представляется, можно найти в позднем творчестве Жан-Люка Годара, в частности, в фильме «История(и) кино», где Годар, сидя за монтажным столом, при помощи катушек с контролируемой скоростью воспроизведения то останавливает, то вновь очень медленно начинает прокручивать фильм нуар Чарльза Видора «Гильда» (1946). Годар, создавая неестественную для кинозала ситуацию остановки, призывает нас всмотреться в лицо и фигуру Риты Хейворт, попытаться схватить ее ускользающую красоту. Провокационный жест Годара тем ценнее, что указывает на несхватываемость нуарных образов в обычных условиях.

Особенное внимание, говоря о фигуре отсутствия, следует уделить фильму Джулса Дэссена «Грубая сила» (1947), посвященного истории нескольких мужчин, содержащихся в одной тюремной камере и предпринимающих попытку побега. Тюремная тематика картины очевидным образом исключает присутствие женщин, однако при помощи четырех флэш-беков авторы дают понять, что все эти мужчины оказались в тюрьме из-за женщин. Мимолетная интрига, страстная увлеченность

или же искренняя любовь - каковы бы ни были отношения между заключенными камеры Р-17 и их бывшими спутницами - все они закончились для мужских персонажей тюрьмой. И единственным воплощением женщины для них является настенный плакат с крайне абстрактным изображением девушки с темным каре. Однако абстрактность этого плаката позволяет каждому из обитателей тюремной камеры увидеть в изображении *ту самую, свою* женщину - женщину, существующую только в воспоминаниях, ибо в реальности никто не пишет и не навещает этих забытых людей, отделенных от остального мира стеной и рвом.

Таким образом, можно заключить, даже отсутствуя в фильме физически, нуарная женщина структурирует внутренний и внешний мир мужского персонажа. Это бесконечное и почти всегда тщетное стремление мужского тела и разума к ускользающей и мнимой фигуре женщины задает ключевую смысловую модель нуара - отчужденность и невозможность реальных действий. Все усилия здесь, как, например, попытка побега в «Грубой силе», всегда сталкиваются с неудачным стечением обстоятельств, оставаясь лишь мечтой или сумрачным видением.

Завершая главу о телесности в нуаре, следует отметить несколько наиболее существенных в этом отношении свойств и характеристик.

Прежде всего, нуар является телесно-ориентированным визуальным стилем, что подчеркивается, прежде всего, доминированием визуального плана при очень ограниченном наборе нарративных и смысловых конструкций. Во-вторых, телесность в нуаре определяется композицией различных модусов существования и развертывания тела в пространстве: убивающее тело, погибающее тело, бегущее тело, соблазняющее тело, одетое тело, раздетое тело, танцующее тело. Выделив такие ключевые телесные состояния, нами были обнаружены соответствующие им стилистические, психофизические и смысловые элементы. Была выявлена важная роль сексуальности в широком смысле, которая определяет поведение и пространственно-телесные стратегии героев нуара. Также, важен мотив побега и попытки скрыться, укрыться от наступающих сторонних сил. Наконец, были обнаружены глубокая онтологическая привязка нуарного тела к пространству, а затем и общие принципы функционирования: выход из темноты на свет; раскрытие

потаянного 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.

Что касается женских персонажей в современных нуарных фильмах, то здесь наибольшего результата в репрезентации нуарной героини добивается также Николас Рефн – в картине «Неоновый демон» (2016). Главная героиня картины – молодая девушка Джесси (Эль Фэнинг), приезжающая из провинции в большой город с целью сделать карьеру в модельном бизнесе. Фигура модели в данном случае является идеальной возможностью для режиссера раскрыть телесную сущность нуарной героини: поскольку модель по своей сути является чистой оболочкой, лишенной какого-либо сущностного содержания. Снова имеет место процесс дегуманизации, выдвигающий на первый план функциональное назначение героини. Девушка, благодаря фактурной внешности, быстро добивается успеха в модельном деле и со временем начинает замечать в себе характерные изменения личности. Неоновый демон – покровитель мира мерцающего глянца и дорогой одежды – начинает захватывать до того скромную и стеснительную Джесси. Ее походка становится увереннее, взгляд острее. Процесс превращения молодой девушки в иную сущность очень ярко показан в сцене с грациозной и смертельно опасной дикой пумой, которую Джесси обнаруживает в своем гостиничном номере. Здесь нельзя не вспомнить классической нуар Жака Турнера «Люди-кошки», в котором дикие черные пумы являли собой тайную, внезапную и разрушительную силу женской сексуальности.

Со временем коллеги по модельному бизнесу начинают испытывать неприязнь и ревность к восходящей звезде. Единственным возможным способом устранения соперницы в данном случае является архаичный символический акт каннибализма. Употребив в пищу тело Джесси, молодые девушки впускают в себя неоновую демона, дающего невероятную женскую силу и обаяние, но вместе с тем и способного уничтожить тело, не готовое к репрезентации неоновой демона.

Так же, как и в случае с героем Гослинга в фильме «Только Бог простит», в «Неоновом демоне» изысканная кинематографическая репрезентация вкупе с фетишизацией тела, являющейся сутью модельного бизнеса, создает идеальные условия для трансляции нуарного стиля.

Таким образом, мы обнаруживаем в современном криминальном кинематографе процесс редукции содержания в пользу избыточного развития формы, являющейся одной из ключевых характеристик классического фильма нуар.

Фигура соблазняющей женщины объемно раскрыта в картине Джонатана Глейзера «Побудь в моей шкуре» (2013). Героиня Скарлетт Йоханссон, будучи фантастическим инопланетным пришельцем, принимает облик молодой женщины, соблазняющей мужчин. Причем в данном случае – в отличие от классического нуара – отсутствует социальный или же психологический аспект взаимоотношений с мужчинами. Разрушительная сила роковой женщины не нуждается более в объяснении. Более того, роковая женщина даже уже не должна быть женщиной фактически. Космическая природа роковой героини Йоханссон лишний раз подчеркивает факт существования стилистического метауровня внутри феномена нуара, на котором функционируют ключевые, образующие стиль, элементы.

Таким образом, можно также заключить, что дегуманизация является важным элементом внутри стиля нуар. Прежде всего, потому что, как пишет Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства»: «...стилизовать – значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация. Между тем реализм призывает художника покорно придерживаться формы вещей и тем самым не иметь стиля»⁷⁶. То есть, стиль необходимым образом предполагает дегуманизацию, которая имеет одним из первых следствий отказ от способа восприятия, помещающего человека в центр оптической ситуации. С этой традиционной точки зрения фильмы нуар предстали бы лишь тривиальными историями о людях с крайне сомнительными

⁷⁶ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства - М.: АСТ, 2008. – 347 с.

этическими, духовными и социальными нормами. Не происходит этого ввиду тотального проникновения стиля, который разрушая изначальные базовые установки создания и прочтения художественных произведений, создает собственные уникальные и органически свойственные только ему – стилю – принципы функционирования данного феномена и способы его восприятия. Все это очевидным образом имеет место в случае со стилем нуар, который обладает, как особыми принципами внутренней организации, так и создает уникальную ситуацию восприятия зрителем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с целью и задачами исследования, поставленными во введении, мы исследовали феномен нуара на материале американского кинематографа 1940-1950-х гг. Исследование проводилось с позиции стиля, наша гипотеза состояла в том, что исследование нуара с точки зрения стиля не только актуально, но и соответствует развитию данного феномена, его существованию в художественном пространстве кинематографа. Так, рассмотрение нами нуара как стилистического явления показывает, что нуар функционирует в различных жанрах американского кинематографа указанного периода: криминальной драме, детективе, триллере, криминальной мелодраме, драме, гангстерском фильме, фильме-ограблении и социальной драме, и тем самым является метажанровым (наджанровым) явлением, способным существенно влиять на все указанные жанры и обладает художественной спецификой.

В ходе критического анализа ключевых теоретических работ в рамках французского (Раймон Борд и Этьен Шомтон) и американского (Раймонд Дюрangat и Пол Шредер) подходов к исследованию феномена нуара были выявлены существенные положения данных трудов. Также, были отмечены неактуальные, на наш взгляд, утверждения о фильме нуар, критика которых производилась с учетом магистрального – стилистического – подхода к изучению предмета исследования.

Так, Борд и Шомтон постулируют эстетическую, этическую и структурную общность американских криминальных кинофильмов, начавших выходить в 1941 году и характеризуют набор этих фильмов как серию. Также, французские авторы справедливо отмечают американский гангстерский фильм 1930-х годов и немецкий киноэкспрессионизм 1920-х годов в качестве художественных истоков фильма нуар, но при этом умалчивают о других течениях внутри кинематографа Веймарской республики: «уличный» фильм (новая вещественность) и камершипиле-драма, которые также повлияли на формирование стиля нуар.

При этом, Борд и Шомтон не постулируют нуар как стиль. Не делают этого и Раймонд Дюрangat с Полом Шредером. Хотя при этом последние подчеркивают в

своих статьях тот факт, что нуар не является жанром в чистом виде. Основной акцент Раймонда Дюрнгната приходится на тематический анализ фильма нуар, в рамках которого автор выделяет одиннадцать ключевых тем, структурирующих нуарную тематику. При этом, автор, на наш взгляд, уделяет недостаточно внимания чисто стилистическим проявлением фильма нуар, отдавая предпочтение фабульному и социальному контексту. Больше внимание стилистическим аспектам уделяет Пол Шредер, однако и у него нуар не постулируется как самостоятельный стиль. Шредер лишь говорит о нуаре, как о «не вполне жанре». Вместе с тем следует отметить важность анализа Шредером чисто визуальной составляющей нуара, то есть в целом именно стилевого явления – это направление является одним из приоритетных в данном диссертационном исследовании. Также, среди результатов исследования нами отмечается расширение временных рамок фильма нуар за счет включения в фильмографию картины Бориса Ингстера 1940 года «Незнакомец на третьем этаже». Данный фильм не был указан ни в одной из исследованных работ, при том, что он удовлетворяет критериям нуарности и может считаться первым фильмом нуар.

Другие же значимые исследования связывают нуар с различными философскими (гендерными) и гуманитарными (психоаналитическими) исследованиями. При этом, опять же, существует, на наш взгляд, недостаток в чисто эстетическом исследовании нуара как визуального стиля, что представляется нам наиболее существенным.

Вот эта лакуна и заполняется нами в диссертационном исследовании – нуар здесь рассматривается с позиции стиля.

Определив основные художественные истоки фильма нуар, мы остановились на их анализе с учетом того влияния, которые они оказали на формирование нуара как стиля. Так, в качестве кинематографических истоков нуара нами анализируются американский гангстерский фильм 1920-х годов и кинематограф Веймарской республики (киноэкспрессионизм, камершпиле-фильм и «уличный» фильм). Американский гангстерский фильм сформировал общее криминальное фабульное направление, свойственное нуару, а также задал материальный мир,

связанный с пространством большого города (костюмный код, характерные городские локации). Влияние кинематографа Веймарской республики носит более глубинный эстетический характер, поскольку в данной немецкой традиции сформировался визуальный стиль (контрастный черно-белый образ, нестандартные ракурсы съемок: съемка нижней точки, смещенный горизонт) и смысловой модус (мрачность окружающего мира), которые оказали сущностное влияние на формирование нуара как стиля.

Что же касается влияния, оказанного на нуар художественной литературой, то здесь в качестве истоков выделяются традиции европейской декадентской литературы конца XIX века и американского «крутого» детектива 1920-х годов. Европейская декадентская литература, восходящая к идеям романтизма, оказала влияние, прежде всего, на мироощущение нуарных героев, для которого свойственны фатализм и эскапизм. Тогда как американский «крутой» детектив фактически лег в фабульную основу многих фильмов нуар, сформировав сценарную структуру, важными элементами которой являются криминальная составляющая, моральная амбивалентность и уникальная героика (частный детектив, роковая женщина). И в этом столкновении, пересечении и синтезе формируется стиль нуара.

В социокультурном плане фильм нуар предстал перед нами явлением, для которого характерны наличие преступления (как уголовного, так и морального), социальный пессимизм, эскапизм, фатализм, превалирование личностных отношений (прежде всего, мужских/женских) над общественными. В ходе семантического анализа названий фильмов нуар было выявлено, что и на уровне названия фильмов существенным образом присутствуют описанные выше социокультурные явления, выстраиваясь в определенные закономерности.

Представив классический американский фильм нуар в контексте истории развития мирового искусства, мы обнаружили следующую цепочку развития данного стиля: протонуар – нуар – неонуар – постнуар (см. приложение VII). Сам же фильм нуар можно разделить, соглашаясь с предложением Пола Шредера, на три исторических этапа: ранний (1941-1945), средний (1945-1950) и поздний (1952-

1955). Данная классификация позволяет выделить внутренние процессы в стиле нуар, показать его сложное эволюционное развитие, связанное как с имманентными художественному языку явлениями, так и внешними социокультурными и эстетическими аспектами.

Для раннего периода свойственны, прежде всего, фильмы, снятые в меблированных интерьерах и основанные на романах, принадлежащих традиции «крутого» детектива, то есть, зачастую имеют в качестве главного героя частного детектива («Мальтийский сокол», Джон Хьюстон, 1941) или же наемного убийцу («Оружие для найма», Фрэнк Таттл, 1942). Причем, среди результатов диссертационного исследования следует отметить расширение хронологического периода до 1940 года, когда вышел первый фильм нуар «Незнакомец на третьем этаже» (Борис Ингстер, 1940). Фильмы нуар среднего периода можно условно разбить на две группы. Первая – это кинофильмы, являющиеся апогеем развития нуара в ранний период («Гильда», Чарльз Видор, 1945), а ко второй группе относятся фильмы нуар, тяготеющие к социальной тематике («Обнаженный город», Джулс Дэссен, 1946). Короткий всплеск социального в фильме нуар связан в данном случае с окончанием Второй мировой войны и влиянием прежде всего итальянского неореализма. Для третьего же периода характерна постепенная трансформация нуара, заключающаяся в появлении метауровня и осознания авторами своего фильма именно как фильма нуар («Целуй меня насмерть!», Роберт Олдрич, 1955). Здесь следует отметить важность ретроспективного характера термина нуар, который появился лишь в начале 1950-х годов во Франции далеко не сразу прижился в США. Этот процесс рефлексии стиля нуар над самим собой получил свое развитие в неонуаре и затем уже в постнуаре, что, впрочем, выходит за рамки данного исследования. Однако иметь этот процесс в виду, безусловно, следует, поскольку дальнейшие возможные исследования стиля нуар очевидным образом должны вестись на материале неонуара и постнуара и далее – метануара.

В ходе работы были изучены 100 наиболее характерных фильмов нуар. 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).

Данные, приведенные в сводных структурно-аналитических таблицах, наглядно представили стилистический мир фильма нуара и дали фактический материал для анализа, результатом которого стали следующие выводы.

Основные визуальные свойства фильма нуар заключается в доминировании черно-белого, четко выстроенного изображения, для которого характерны высокая контрастность и нестандартные ракурсы съемок. Яркими приемами визуального

воплощения являются, в частности, глубокие тени, выделение световыми пятнами наиболее важных элементов кадра, увеличенная глубина резкости.

В ходе героико-телесного анализа нами были выявлены следующие наиболее характерные типы телесности. Мужской: убивающее тело, погибающее тело, бегущее тело, одетое тело, раздетое тело. Женской: танцующее тело, соблазняющее тело, отсутствующее тело. На конкретном киноматериале были описаны ключевые визуальные, антропологические и смысловые аспекты нуарной телесности и героики.

Говоря же непосредственно о персонажах, то можно выделить следующие типы персонажей. Мужские: частный детектив, полицейский детектив, боксер, магнат, ветеран войны, мелкий вор, крупный вор, убийца. Женские: роковая женщина, подруга героя, домохозяйка.

В сравнении с героями чистых жанровых фильмов, в нуарных картинах – вне зависимости от жанровой принадлежности с героем происходят следующие перемены. Прежде всего, они теряют свою изначальную цель, что определяется ослаблением фабульной составляющей под действием стиля. Так, частный детектив вместо выполнения непосредственного заказа сам становится участником исследуемых перипетий. То же происходит и с полицейским, который предпочитает следовать личным моральным установкам, нежели закону. Убийца убивает совсем не тех людей, каких ему бы велено. Также и другие типы персонажей утрачивают объективную цель, уходя в поле собственных эмоциональных переживаний и интриг. Таким образом, в фильме нуар имеет место ослабление жанровых структур, важными составляющими которых является четкое следование героями своих задач по сквозной линии.

Мотивы нуарных героев также продиктованы ослаблением жанрового влияния, а именно: герои зачастую сами не понимают, что именно и в поисках чего ими движет. Здесь вступает в полную характерный для нуара фатализм, выводящий, так или иначе, героев к изначально заданному месту и состоянию.

Ключевыми интерьерными локациями, в которых развиваются события фильма нуар являются: салон автомобиля (процент фильмов, содержащих данную

локацию – 94%), дом (73%), телефонная будка (70%), полицейский участок (64%), бар (59%), квартира (58%), мотель (56%), ресторан (39%). Экстерьерными: пространство города (100%) и водоем/пляж (33%).

В целом, соотношение экранного времени интерьерных и экстерьерных сцен соответствует 77%/23%, что доказывает превалирование интерьерного пространства в фильме нуар. Ключевым временным измерением в нуаре является настоящее время. При этом важно отметить следующие характеристики, связанные со временем: принципиальное отсутствие будущего и тенденция к обращению в прошлое (в 15% кинофильмов присутствует возврат в прошлое со средним процентом экранного времени 27%). Что же касается соотношения ночи и дня, то оно равняется 74%/26%, что, в свою очередь, подтверждает принципиальную важность ночи и темноты в фильме нуар.

На стилевом уровне была установлена имманентная привязка нуара к феномену телесности и материальности. Объединяя данное утверждение с высказанным ранее положением о нуарном изображении, можно в кратком виде заключить 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. А репрезентация этого типа нуарной эстетики происходит посредством телесности и материальности: начиная с материальности самого нуарного бытия и заканчивая черно-белой киноплёнкой определенного химического состава, распространенной в 1940-1950 годах. Подтверждением в данном случае может являться тот факт, что открытие системы «Техниколор» в 1950-ые годы и массовый переход Голливуда на цветное, широкоформатное изображение во многом ускорил закат классического нуара, как и всего кинематографа «золотого века» американского кино.

Установленная метажанровая (наджанровая) сущность нуара объединяет в рамках своей эстетической парадигмы сразу несколько жанров, что отражено в сводных таблицах (см. приложение VIII). Прежде всего, это криминальная драма

(30%), драма (20%), триллер (19%) и детектив (14%). В ходе диссертационного исследования удалось установить, что стилистико-визуальный аспект нуара оказывается сильнее жанровых конструкций, что приводит к схематизации фабулы: стиль разрушает нарратив. Характерными признаками данного процесса является повторяемость тематики (криминальные истории), иррациональность поступков (герои совершают поступки, чья визуальная экспрессивность значительно превосходит их функциональность), герметизация нуарного мира (отрыв мира фильма нуар от реального историко-социального контекста). То есть, нами установлено, что стиль нуар деконструирует жанры путем их *стилизации*.

Таким образом, в результате исследования американского криминального фильма 1940-1950-х годов была обнаружена и доказана стилистическая сущность фильма нуар как художественного феномена. Стиль нуар характеризуется следующими ключевыми художественными 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, поскольку темнота (в том числе этическая и мировоззренческая) характерна для нуара в целом;

- метажанровый характер нуара. Ослабление жанровых элементов и их подчинения 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, слежка, танец, 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 пессимизм и нигилизм. Происходит размывание границ добра и зла;

- фатализм является важным элементом нуарного мироощущения и восходит к романтическим истокам нуара в литературе. Производным фатализма в случае нуара является еще и утрата героями смысла;

- 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.

Важно отметить, что нуарная атмосфера, аура нуара – главным источником которой является нуарный американский кинематограф 1940-1950-х годов – часто встречается в современных экранных искусствах и других художественных формах. Так, в ходе исследования были сопоставлены особенности пространственных, временных и телесных характеристик классического фильма

нуар и современного нуарного кинематографа. В результате был установлен факт общей стилевой преемственности классического фильма нуар и более поздних кинематографических феноменов, которые были определены, как неонуар (1960 - 1970-е гг.), постнуар (1980 - 1990-е гг.) и метануар (2000-е – настоящее время). При переходе от классического нуара к неонуару имело место, прежде всего, техническое развитие, проявившееся, в частности, в повсеместном распространении цветного широкоформатного изображения. Очевидно образом изменился материальный мир и набор повседневных атрибутов жизни. При этом сущность нуара как стиля, заключающаяся в приоритете визуальности над содержанием (которое, в свою очередь имеет определенные смысловые и этические характеристики: моральная двойственность, пессимизм, фатализм) сохранилась и нашла свое выражение в новом кинематографическом течении – неонуаре.

Неонуар как кинематографическое явление развился, прежде всего, в рамках Нового Голливуда. Зарождение неонуара – так же, как и классического нуара – пришлось на переломное время. Если в случае классического периода речь идет о начале Второй Мировой войны и связанными с этим изменениями в общественном настроении, то в случае с неонуаром также следует отметить крупный военный конфликт, развязанный США – войну во Вьетнаме. Социальный пессимизм и коррупционные скандалы, имевшие место в Америке конца 1960-х годов, подготовили благодатную почву для формирования концептуальной базы неонуара. Американские неонуарные фильмы 1960-1970-х по степени своей социальной проблематичности вполне можно сравнить с классическими послевоенными картинами продюсеров Марка Хеллингера и Луи де Рошмона.

В начале 1980-х годов произошел следующий переход внутри стиля нуар: от неонуара к постнуару, выразившийся, прежде всего, в смене структуры кинофильмов. Пастич как основополагающее явление в культуре постмодернизма повлиял естественным образом и на стиль нуар, что выразилось в творчестве таких авторов, как братья Коэны, Джим Джармуш и Квентин Тарантино.

В начале же XXI века произошел следующий качественный переход внутри стиля нуар, связанный опять же с общекультурной сменой парадигмы. Для

феномена метануара, пришедшего на смену постнуару, характерен возврат к структурной целостности, монолитности, что было характерно для классического нуара 1940-1950-х годов. Вместе с тем следует отметить процесс редукции иронии, которая имело место в более ранний период постнуара. В метануаре следует отметить такие фигуры, как Николас Виндинг Рефн («Драйв», 2011; «Только Бог простит», 2013; «Неоновый демон», 2016), Джонатан Глейзер («Побудь в моей шкуре», 2013), Эндрю Доминик («Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», 2007). Также, в традиции постнуара развиваются и некоторые современные популярные сериалы. Прежде всего, речь идет о трех сезонах сериала «Настоящий детектив». Также, мрачная нуарная стилистика и особенно тематика, отражающая парадоксальность и нигилизм современного общества, обнаруживают себя в сериале «Черное зеркало» - здесь нельзя не вспомнить о классическом нуаре Роберт Сиодмака «Темное зеркало» (1944).

Таким образом, стиль нуар, предтечи которого уходят в готическую и декадентскую литературу XVIII-XIX вв., а непосредственное кинематографическое воплощение которого впервые имело место в начале 40-х годов XX века, и по сей день является актуальным визуальным и смысловым феноменом, остро реагирующим на эстетические и социально-философские запросы времени.

Подытожив наше исследование классического фильма нуар следует наметить возможные пути дальнейших исследований по данной теме, которые, думается, должны вестись в направлении изучения кинематографических феноменов неонуара, постнуара и метануара, а также феномена нуара в других экранных искусствах, и в целом в художественной культуре. Опорой для этого может послужить данное диссертационное исследование.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Айснер Л. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing, 2010. – 240 с.
3. Американский характер: Традиция в культуре: Очерки культуры США. – М.: Наука, 1998. – 412 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
6. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
7. Аронсон О. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 261 с.
8. Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // KINOART.RU // URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
9. Артюх, А.А. Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США. – М., 2010. – 288 с.
10. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 373 с.
11. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М., 1966. – 328 с.
12. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – 224 с.
13. Бахтин М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук – СПб.: Азбука, 2000. – 234 с.
14. Беньямин В. Озарения. – М.: Мартис, 2000. – 376 с
15. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – 480 с.
16. Бодрийар Ж. Америка. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 205 с.
17. Буров А.М. Кинобиография Хамфри Богарта // <https://www.kinoart.ru/archive/2007/02/n2-article13>
18. Бычков В. Символическая эстетика Дионисия Ареопагита. – М.: ИФ РАН, 2015. – 144 с.
19. Васильченко А. Пули, кровь и блондинки. История нуара. – М.: Пятый Рим, 2018 – 352 с.

20. Гамсун К. О духовной жизни современной Америки. – СПб.: Владимир Даль, 2007. – 379 с.
21. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1969-1971. – 1946 с.
22. Гёте Й.-В. Собрание сочинений. Т. VII. – М.: Художественная литература, 1935. – 620 с.
23. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. – М.: Ад Маргинем, 2013. – 168 с.
24. Гройс Б. Ранние тексты. 1976 – 1990. – М.: Ад Маргинем, 2017. – 496 с.
25. Гусев А. Спасение по правилам: гангстерский фильм // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/eastern-promises/>
26. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. – М.: Флюид ФриФлай, 2005. – 240 с.
27. Делёз Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с
28. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас – СПб.: Наука, 2001. – 296 с.
29. Жанры кино. – М.: Искусство, 1979. – 319 с.
30. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. – М.: Европа, 2011. – 120 с.
31. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
32. Журнал "Коммерсантъ Weekend" №29 от 16.03.2007.
33. Журнал «След». №1. – М.: ВГИК. 2006. – 165 с.
34. Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. – М.: Материк, 2005. – 164 с.
35. Карцева Е.Н. Вестерн. Эволюция жанра. – М.: Искусство, 1976. – 255 с.
36. Квентин Тарантино: Интервью. – СПб.: «Азбука-классика», 2007. – 336 с.
37. Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. – Издательство Гуманитарный Центр, Харьков, 2014. – 272 с.
38. Кино США на рубеже веков. – М.: Канон+, 2012. – 480 с.
39. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера – Москва, «Искусство», 1977. – 352 с.
40. Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США (Из истории американского киноведения). – М.: ВГИК, 1996. – 218 с.
41. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1985. – 536 с.

42. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля // <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-07a.html>.
43. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
44. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн, Александра, 1994. – 214 с.
45. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов в 2-х тт. – М.: Изд-во Rosebud Publishing, 2009. – 1008, 1032 с.
46. Лурье Я. Формула американского нуара // KINOART.RU // URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>.
47. Мамардашвили, М. К. Очерки современной западноевропейской философии – СПб: Азбука-классика, 2015. – 730 с.
48. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. – М., 1995. – 271 с.
49. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
50. Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – 429 с.
51. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: «Наука», 1999 – 604 с.
52. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
53. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. - М.: АСТ, 2008. – 347 с.
54. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 880 с.
55. Паперный В.З. Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 382 с.
56. Пейтер У. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии. – М., 2006. – 400 с.
57. Петровская Е. Антифотография. – М.: Три квадрата, 2003. – 112 с.
58. Петровская Е. Теория образа. – М.: РГГУ, 2011. – 286 с.
59. По Э. Стихотворения. Проза. – М.: СЛОВО, 2007. – 542 с.
60. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 С.
61. Пондопуло, Г.К., Росточкая, М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. – М.: ВГИК, 1997 – 233 с.

62. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. – СПб.: Москва: Machina, 2004. – 128 с.
63. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
64. Савельев К.Н. Исторические портреты английского декаданта. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – 254 с.
65. Салынский Д. А. наброски к проблеме жанров в кино / Д. А. Салынский // Киноведческие записки. – 2005. – № 69. – С. 175–203.
66. Синий диван. Философско-теоретический журнал. № 1 – 22. М.: Три квадрата, 2000-2018.
67. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем, 2019. – 268 с.
68. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
69. Трофименков М. Красный нуар Голливуда. Часть I. Голливудский обком. – СПб.: СЕАНС, 2018. – 748 с.
70. Федоров А. Введение в теорию и историю культуры: словарь. – М.: Флинта, 2012. – 462 с.
71. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
72. Хамет Д. Мальтийский сокол. Детектив и политика, вып. 1. 1989 г.
73. Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>.
74. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: «Сеанс», 2016. – 440 С.
75. Юнгер Э. В стальных грозах. – СПб: Владимир Даль, 2000. – 336 с.
76. Юнгер Э. Годы оккупации. – СПб: Владимир Даль, 2007. – 368 с.
77. Юнгер Э. Излучения. – СПб: Владимир Даль, 2002. – 784 с.
78. Ямпольский М. Б. Видимый мир : Очерки ранней кинофеноменологии. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.

79. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
80. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК, Культура, 1993. – 464 с.
81. Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛЮ, 2004. – 376 с.
82. Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir (1941-1953). – City Light Books, 2002. – 242 p.
83. Bordwell, D., Thompson K. Film art: an introduction, 4th ed. – University of Wisconsin, McGraw-Hill, Inc., 1993. – 508 p.
84. Brook V. Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir. – New Jersey, Rutgers University Press, 2009. – 285 p.
85. Carter C., Weaver C.K. Violence and the Media: Selected full-text books and articles. – Open University Press, 2003. – 220 p.
86. Chopra-Gant M. Hollywood Genres and Postwar America. – London. I.B. Tauris Publishers, 2006. – 230 p.
87. Cohan S. Masked Man: Masculinity and the Movies in the Fifties. – Indiana University Press, 1997. – 376 p.
88. Copjec J. Shades of Noir: A Reader. – Verso, 1993. – 312 p.
89. Dixon W. Film Noir and the Cinema of Paranoia. – Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009. – 209 p.
90. Doherty T. Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930 – 1934. – Columbia University Press, 1999. – 442 p.
91. Duncan P. Film Noir. Films of Trust and Betrayal. – Harpenden, Pocket Essentials, 2006. – 160 p.
92. Film Noir Reader. – New York, Limelight Editions, 1996. – 343 p.
93. Film Noir Reader 2. – New York, Limelight Editions, 1999. – 346 p.
94. Film Noir Reader 3. – New York, Limelight Editions, 2002. – 239 p.
95. Film Noir Reader 4. – New York, Limelight Editions, 2004. – 326 p.

96. Hanson H. *Hollywood heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film.* – New York, Taurus, 2007. – 273 p.
97. Irwin J. *Unless the Threat of Death is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir.* – Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006. – 305 p.
98. Jeffares N. *W.B. Yeats. Man and Poet.* – London, 1966. – 273 p.
99. Keaney M. *Film Noir Guide. 745 Films of the Classic Era, 1940-1959.* – Jefferson. McFarland & Company Inc, 2003. – 832 p.
100. Langman L., Finn D. *A Guide to American Crime Films of the Thirties.* – Greenwood Press, 1995. – 394 p.
101. Langman L., Finn D. *A Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties.* – Greenwood Press, 1995. – 410 p.
102. Leitch T. *Crime Films.* – Cambridge University Press, 2002. – 396 p.
103. Lyons, Arthur. *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir.* – Da Capo Press, 2000. – 212 p.
104. Mayer G., McDonnell B. *Encyclopedia of Film Noir.* – Westport, Greenwood Press, 2007. – 494 p.
105. Miklitsch R. *Siren City: Sound and Source Music in Classic American Noir.* – Rutgers University Press, 2011. – 312 p.
106. Mottram J. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Film Review.* November 2007. – p. 50-53
107. Naremore J. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts.* – Berkeley, University of California Press, 1998. – 384 p.
108. Oliver K., Trigo B. *Noir Anxiety.* – Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. – 336 p.
109. Prakash G. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City.* – Princeton University Press, 2010. – 286 p.
110. Prince S. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930 – 1968.* – Rutgers University Press, 2003. – 339 p.
111. Rafter N. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society.* – Oxford University Press, 2000. – 224 p.

112. Schwartz R. *Noir, Now and Then: Film Noir Originals and Remarks (1944 – 1999)*. – Greenwood Press, 2001. – 229 p.
113. *Shades of Noir*, edited by Joan Copjec. – London, Verso, 2005. – 307 p.
114. Shadoian J. *Dreams and Dead Ends. The American Gangster Film*. – New York, Oxford University Press, 2003. – 396 p.
115. Spicer A. *Film Noir*. – Harlow, Pearson Education Limited, 2002. – 260 p.
116. Spicer A. *Historical Dictionary of Film Noir*. – Scarecrow Press, 2010. – 471 p.
117. *The Philosophy of Film Noir*. – Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2006. – 248 p.
118. *The Philosophy of Neo-Noir*. – Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2007. – 222 p.
119. Thompson K., Bordwell D. *Film History: An Introduction*. – McGraw-Hill, 2003. – 788 p.
120. Tuska J. *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. – Greenwood Press, 1984. – 352 p.
121. Wager J.B. *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. – University of Texas Press, 2005. – 203 p.
122. Walsh A.S. *Women's Film and Female Experience, 1940–1950*. – Praeger, 1984. – 272 p.
123. *Women in Film Noir*. – British Film Institute Publishing, 1998. - 238 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. **Агенты казначейства** / T-men. 1947 г. Реж. Энтони Манн. Оп. Джон Алтон.
2. **Акт насилия** / Act of Violence. 1948 г. Реж. Фред Циннеман. Оп. Роберт Сёртис.
3. **Ангельское личико** / Angel Face 1952 г. Реж. Отто Премингер. Оп. Гарри Стрэдлинг.
4. **Асфальтовые джунгли** / The Asphalt Jungle. 1950 г. Реж. Джон Хьюстон. Оп. Гарольд Россон.
5. **Афера на Тринидаде** / Affair in Trinidad. 1952 г. Реж. Винсент Шерман. Оп. Джозеф Уолкер.
6. **Без ума от оружия** / Gun Crazy. 1950 г. Реж. Джозеф Льюис. Оп. Рассел Харлан.
7. **Белое каление** / White Heat. 1949 г. Реж. Рауль Уолш. Оп. Сидни Хикокс.
8. **Бог ей судья** / Leave Her to Heaven. 1945 г. Реж. Джон Стал. Оп. Леон Шамрой.
9. **Большой нож** / The Big Knife. 1955 г. Реж. Роберт Олдрич. Оп. Эрнест Ласло.
10. **Бульвар Сансет** / Sunset Boulevard. 1950 г. Реж. Билли Уайлдер. Оп. Джон Зайтц.
11. **В укромном месте** / In a Lonely Place. 1950 г. Реж. Николас Рэй. Оп. Барнет Гаффи.
12. **Внезапный страх** / Sudden Fear. 1952 г. Реж. Дэвид Миллер. Оп. Чарльз Лэнг.
13. **Водоворот** / Whirlpool. 1949 г. Реж. Отто Премингер. Оп. Артур Миллер.
14. **Волна преступности** / Crime Wave. 1954 г. Реж. Андре де Тот. Оп. Берт Гленнон.
15. **Вор** / The Prowler. 1951 г. Реж. Джозеф Лоузи. Оп. Артур Миллер.
16. **Воровское шоссе** / Thieves' Highway. 1949 г. Реж. Жюль Дассен. Оп. Норберт Бродин.
17. **Восход луны** / Moonrise 1948 г. Реж. Фрэнк Борзеги. Оп. Джон Расселл.
18. **Высокая Сьерра** / High Sierra. 1941 г. Реж. Рауль Уолш. Оп. Тони Гаудио.
19. **Гильда** / Gilda. 1946 г. Реж. Чарльз Видор. Оп. Рудольф Мате.

20. **Глубокий сон** / The Big Sleep. 1946 г. Реж. Говард Хоукс. Оп. Макс Стайнер.
21. **Грубая сила** / Brute Force. 1947 г. Реж. Жюль Дассен. Оп. Уильям Дэниелс.
22. **Грязная сделка** / Raw Deal. 1948 г. Реж. Энтони Манн. Оп. Джон Алтон.
23. **Двойная страховка** / Double Indemnity. 1944 г. Реж. Билли Уайлдер. Оп. Джон Зайтц.
24. **Дело Тельмы Джордан** / The File on Thelma Jordon. 1950 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Джордж Барнс.
25. **Детективная история** / Detective Story. 1951 г. Реж. Уильям Уайлер. Оп. Ли Гармз.
26. **Дом незнакомцев** / House of Strangers. 1949 г. Реж. Джозеф Манкевич. Оп. Милтон Краснер.
27. **Дом у реки** / House by the River. 1950 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Эдвард Кронджегер.
28. **Дурная слава** / Notorious. 1946 г. Реж. Альфред Хичкок. Оп. Тед Тецлафф.
29. **Женщина в окне** / The Woman in the Window. 1944 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Милтон Краснер.
30. **Женщина его мечты** / His Kind of Woman. 1951 г. Реж. Джон Фэрроу, Ричард Флейшер. Оп. Гарри Уайлд.
31. **Женщина на пляже** / The Woman on the Beach. 1947 г. Реж. Жан Ренуар. Оп. Лео Таве, Гарри Уайлд.
32. **Живущие по ночам** / They Live by Night. 1949 г. Реж. Николас Рэй. Оп. Джордж Дискант.
33. **За лесом** / Beyond the Forest. 1949 г. Реж. Кинг Видор. Оп. Роберт Бёркс.
34. **За пределами разумного сомнения** / Beyond a Reasonable Doubt. 1956 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Уильям Снайдер.
35. **Завороженный** / Spellbound. 1945 г. Реж. Альфред Хичкок. Оп. Джордж Барнс.
36. **Загнанный в угол** / Cornered. 1945 г. Реж. Эдвард Дмитрик. Оп. Гарри Уайлд.
37. **Западня** / Pitfall. 1948 г. Реж. Андре де Тот. Оп. Гарри Уайлд.
38. **Звонить Нортсайд 777** / Call Northside 777. 1948 г. Реж. Генри Хэтэуэй. Оп.

Джозеф МакДональд.

39. **Звук ярости** / The Sound of Fury. 1950 г. Реж. Сай Эндфилд. Оп. Гай Роу.
40. **Зыбкая почва** / On Dangerous Ground. 1952 г. Реж. Николас Рэй. Оп. Джордж Дискант.
41. **Из прошлого** / Out of the Past. 1947 г. Реж. Жак Турнёр. Оп. Николас Мусурака.
42. **Извините, вы ошиблись номером** / Sorry, Wrong Number. 1948 г. Реж. Анатолий Литвак. Оп. Сол Полито.
43. **Ки Ларго** / Key Largo. 1948 г. Реж. Джон Хьюстон. Оп. Карл Фройнд.
44. **Красный дом** / The Red House. 1947 г. Реж. Дэлмер Дэйвс. Оп. Берт Гленнон.
45. **Крест – накрест** / Criss Cross. 1949 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Франц Планер.
46. **Кровавое кимоно** / The Crimson Kimono. 1959 г. Реж. Сэм Фуллер. Оп. Сэм Ливитт.
47. **Крупное дело** / The Killing. 1956 г. Реж. Стэнли Кубрик. Оп. Люсьен Баллард.
48. **Леди в озере** / Lady in the Lake. 1947 г. Реж. Роберт Монтгомери. Оп. Поль Фогел.
49. **Леди из Шанхая** / The Lady from Shanghai. 1947 г. Реж. Орсон Уэллс. Оп. Чарльз Лоутон мл., Рудольф Мате, Джозеф Уолкер.
50. **Леди-призрак** / Phantom Lady. 1944 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Вуди Бределл.
51. **Лора** / Laura. 1944 г. Реж. Отто Премингер. Оп. Джозеф Лашель.
52. **Мальтийский сокол** / The Maltese Falcon. 1941 г. Реж. Джон Хьюстон. Оп. Артур Идисон.
53. **Меня зовут Джулия Росс** / My Name Is Julia Ross. 1945 г. Реж. Джозеф Льюис. Оп. Барнет Гаффи.
54. **Мертв по прибытии** / D.O.A. 1950 г. Реж. Рудольф Мате. Оп. Эрнест Ласло.
55. **Милдред Пирс** / Mildred Pierce. 1945 г. Реж. Майкл Кёртис. Оп. Эрнест Хеллер.
56. **Министерство страха** / Ministry of Fear. 1944 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Виктор

Янг.

57. **Момент безрассудства** / The Reckless Moment. 1949 г. Реж. Макс Офюльс. Оп. Барнет Гаффи.
58. **Насаждающий закон** / The Enforcer. 1951 г. Реж. Британи Виндаст. Оп. Роберт Бёркс.
59. **Не тот человек** / The Wrong Man. 1956 г. Реж. Альфред Хичкок. Оп. Роберт Бёркс.
60. **Незнакомец на третьем этаже** / Stranger on the Third Floor. 1940 г. Реж. Борис Ингстер. Оп. Николас Мусурака.
61. **Незнакомцы в поезде** / Strangers on a Train 1951 г. Реж. Альфред Хичкок. Оп. Роберт Бёркс.
62. **Ниагара** / Niagara. 1953 г. Реж. Генри Хэтэуэй. Оп. Джозеф МакДональд.
63. **Ночной странник** / He Walked by Night 1948 г. Реж. Альфред Веркер, Энтони Манн. Оп. Джон Алтон.
64. **Ночные маршруты** / They Drive by Night 1940 г. Реж. Рауль Уолш. Оп. Артур Эдесон.
65. **Обнаженный город** / The Naked City. 1948 г. Реж. Жюль Дассен. Оп. Уильям Дэниелс.
66. **Объезд** / Detour. 1945 г. Реж. Эдгар Ульмер. Оп. Бенджамин Клайн.
67. **Одержимая** / Possessed. 1947 г. Реж. Кёртис Бернхардт. Оп. Джозеф Валентайн, Сидни Хикокс.
68. **Одиночка** / I Walk Alone. 1948 г. Реж. Байрон Хаскин. Оп. Лео Таве.
69. **Оружие для найма** / This Gun for Hire. 1942 г. Реж. Фрэнк Таттл. Оп. Джон Зайтц.
70. **Падший ангел** / Fallen Angel. 1945 г. Реж. Отто Премингер. Оп. Джозеф Лашель.
71. **Печать зла** / The Touch of Evil. 1958 г. Реж. Орсон Уэллс. Оп. Расселл Метти.
72. **Плач большого города** / Cry of the City. 1948 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Ллойд Ахерн.
73. **Пленница** / Caught. 1949 г. Реж. Макс Офюльс. Оп. Ли Гармз.

74. **Погоня** / The Chase. 1946 г. Реж. Артур Рипли. Оп. Франц Планер.
75. **Подводное течение** / Undercurrent. 1946 г. Реж. Винсент Миннелли. Оп. Карл Фройнд.
76. **Подстава** / The Set-Up. 1949 г. Реж. Роберт Уайз. Оп. Милтон Краснер.
77. **Пока город спит** / While the City Sleeps. 1956 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Эрнест Ласло.
78. **Попутчик** / The Hitch-Hiker. 1953 г. Реж. Ида Люпино. Оп. Николас Мусурака.
79. **Потерянный уикэнд** / The Lost Weekend. 1945 г. Реж. Билли Уайлдер. Оп. Джон Зайтц.
80. **Поцелуй смерти** / Kiss of Death. 1947 г. Реж. Генри Хэтэуэй. Оп. Норберт Бродин.
81. **Поцелуй убийцы** / Killer's Kiss. 1955 г. Реж. Стэнли Кубрик. Оп. Стэнли Кубрик.
82. **Почтальон всегда звонит дважды** / The Postman Always Rings Twice. 1946 г. Реж. Тэй Гарнетт. Оп. Сидни Вагнер.
83. **Преступление страсти** / Crime of Passion. 1957 г. Реж. Герд Освальд. Оп. Джозеф Лашель.
84. **Преступная группировка** / The Big Combo. 1955 г. Реж. Джозеф Льюис. Оп. Джон Алтон.
85. **Происшествие на Саут-Стрит** / Puck-Up on South Street. 1953 г. Реж. Сэм Фуллер. Оп. Джозеф МакДональд.
86. **Рожденный убивать** / Born to Kill. 1947 г. Реж. Роберт Уайз. Оп. Роберт де Грасс.
87. **Свидание с опасностью** / Appointment with Danger. 1951 г. Реж. Льюис Аллен. Оп. Джон Зайтц.
88. **Сила зла** / Force of Evil. 1948 г. Реж. Абрахам Полонски. Оп. Джордж Барнс.
89. **Сильная жара** / The Big Heat. 1953 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Чарльз Лэнг.
90. **Синий георгин** / The Blue Dahlia. 1946 г. Реж. Джордж Маршалл. Оп. Лайонел Линдон.
91. **Сладкий запах успеха** / The Sweet Smell of Success. 1957 г. Реж. Александр

Маккендрик. Оп. Хуан Цзунчжань.

92. **Снайпер** / The Sniper. 1952 г. Реж. Эдвард Дмитрик. Оп. Барнет Гаффи.

93. **Ставки на завтра** / Odds Against Tomorrow. 1959 г. Реж. Роберт Уайз. Оп. Джозеф Брун.

94. **Стеклянный ключ** / The Glass Key. 1942 г. Реж. Стюарт Хейслер. Оп. Теодор Спаркюл.

95. **Странная любовь Марты Айверс** / The Strange Love of Martha Ivers. 1946 г. Реж. Льюис Майлстоун. Оп. Виктор Милнер.

96. **Стычка в ночи** / Clash by Night. 1952 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Николас Мусурака.

97. **Тайна за дверью** / Secret Beyond the Door. 1948 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Стенли Кортес.

98. **Тайны Канзас-Сити** / Kansas City Confidential. 1952 г. Реж. Фил Карлсон. Оп. Джордж Дискант.

99. **Там, где кончается тротуар** / Where the Sidewalk Ends. 1950 г. Реж. Отто Премингер. Оп. Джозеф Лашель.

100. **Тело и душа** / Body and Soul. 1947 г. Реж. Роберт Россен. Оп. Джеймс Вонг Хоу.

101. **Тёмное зеркало** / The Dark Mirror. 1946 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Милтон Краснер.

102. **Темный город** / Dark City. 1950 г. Реж. Уильям Дитерле. Оп. Виктор Милнер.

103. **Тень сомнения** / Shadow of a Doubt. 1943 г. Реж. Альфред Хичкок. Оп. Джозеф Валентайн.

104. **Туз в рукаве** / Ace in the Hole. 1951 г. Реж. Билли Уайлдер. Оп. Чарльз Лэнг.

105. **Убийство по контракту** / Murder by Contract. 1958 г. Реж. Ирвинг Лернер. Оп. Люсьен Баллард.

106. **Убийство, моя милая** / Murder, My Sweet. 1944 г. Реж. Эдвард Дмитрик. Оп. Гарри Уайлд.

107. **Убийцы** / The Killers. 1946 г. Реж. Роберт Сиодмак. Оп. Элвуд Бредел.

108. **Улица греха** / Scarlet Street. 1945 г. Реж. Фриц Ланг. Оп. Милтон Краснер.
109. **Целуй меня насмерть** / Kiss Me Deadly. 1955 г. Реж. Роберт Олдрич. Оп. Эрнест Ласло.
110. **Черная полоса** / Dark Passage. 1947 г. Реж. Дэлмер Дэйвс. Оп. Сидни Хикокс.
111. **Чужестранец** / The Stranger. 1946 г. Реж. Орсон Уэллс. Оп. Расселл Метти.
112. **В 3:10 на Юму** / 3:10 to Yuma. 1957 г. Реж. Делмер Дэйвс. Оп. Чарльз Лоутон.
113. **Сокровища Сьерра-Мадре** / The Treasure of the Sierra Madre. 1948 г. Реж. Джон Хьюстон. Оп. Тед Маккорд.
114. **Ровно в полдень** / High Noon. 1952 г. Реж. Фред Циннеман. Оп. Флойд Кросби.
115. **Стрелок** / Gunfighter. 1950 г. Реж. Генри Кинг. Оп. Артур Чарльз Миллер.
116. **Моя дорогая Клементина** / My Darling Clementine. 1946 г. Реж. Джон Форд. Оп. Джозеф Макдональд.
117. **Драйв** / Drive. 2011 г. Реж. Николас Виндинг Рефн. Оп. Хуссейн Амини.
118. **Только Бог простит** / Only God Forgives. 2013 г. Реж. Николас Виндинг Рефн. Оп. Ларри Смит.
119. **Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса** / The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford. 2007 г. Реж. Эндрю Доминик. Оп. Роджер Дикинс.
120. **Просто кровь** / Blood Simple. 1984 г. Реж. Джоэл и Итан Коэны. Оп. Барри Зоненфельд.
121. **Перекресток Миллера** / Miller's Crossing. 1990 г. Реж. Джоэл и Итан Коэны. Оп. Барри Зоненфельд.
122. **Кирпич** / Brick. 2005 г. Реж. Райан Джонсон. Оп. Стив Йедлин.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. СПРАВОЧНО-АНАЛИТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА ФИЛЬМА НУАР
(В приложении I отобрана справочная и фильмографическая информация о фильмах нуар)

а	б	в	г	д	е	ж	з	и	к	л	м
Название	Оригинальное название	Год	Режиссер	Оператор	Продюсер	Сценарист	Хронометраж	Студия	Цвет	Жанр	Литературный источник
1	Незнакомец на третьем этаже	1940	Борис Ингстер	Николас Мусурака	Ли Маркус	Фрэнк Патрос	64	RKO Pictures	ч/б	Драма	-
2	Мальтийский сокол	1941	Джон Хьюстон	Артур Илсон	Хэл Уоллис	Дэниел Хэмметт	101	Warner Bros.	ч/б	Детектив*	Роман Дэшила Хэммета
3	Высокая Сьерра	1941	Рауль Уолш	Тони Гаудио	Марк Хеллингер	Джон Хьюстон	100	Warner Bros.	ч/б	Криминальная драма	-
4	Оружие для найма	1942	Фрэнк Таттл	Джон Зайтц	Ричард Блюменталь	Альберт Мальц	80	Paramount	ч/б	Криминальная драма	Роман Грэма Грина
5	Стеклянный ключ	1942	Стюарт Хейслер	Теодор Спаркюл	Балди ДеСильва	Джонатан Латимер	85	Paramount	ч/б	Детектив	Роман Дэшила Хэммета
6	Тень сомнения	1943	Альфред Хичкок	Джозеф Валентайн	Джек Скирболл	Торстон Уайлдер	108	Universal	ч/б	Триллер	-
7	Двойная страховка	1944	Билли Уайлдер	Джон Зайтц	Балди ДеСильва	Билли Уайлдер	107	Paramount	ч/б	Триллер	Роман Джеймса Кейна
8	Женщина в окне	1944	Фрэнк Ланг	Милтон Краснер	Наннэлли Джонсон	Наннэлли Джонсон	99	MGM	ч/б	Триллер	Роман Дж. Уоллеса
9	Леди-призрак	1944	Роберт Сиодмак	Вуди Бределл	Джон Харрисон	Бернард Шонфельд	87	Universal	ч/б	Детектив	Роман Корнелла Вуприча
10	Лора	1944	Отто Премингер	Джозеф Лашелл	Отто Премингер	Джей Дратлер	88	20th Century Fox	ч/б	Детектив	Роман Веры Касперы
11	Министерство страха	1944	Фрэнк Ланг	Генри Шарп	Сетон Миллер	Сетон Миллер	86	Paramount	ч/б	Детектив	Роман Грэма Грина
12	Убийство, моя милая	1944	Эдвард Дмитрик	Гарри Уайлд	Эдриан Скотт	Джон Уайт	95	RKO Pictures	ч/б	Криминальная мелодрама	Роман Раймонда Чандлера
13	Бог ей судья	1945	Джон Стал	Леон Шамрой	Уильям Бэйчер	Джо Суэрлинг	110	20th Century Fox	цв.	Криминальная мелодрама	-
14	Загнанный в угол	1945	Эдвард Дмитрик	Гарри Уайлд	Адриан Скотт	Бен Хект	102	RKO Pictures	ч/б	Триллер	-
15	Меня зовут Джулия Росс	1945	Джозеф Льюис	Бернетт Гаффи	Уоллес Макдональд	Мюррил Болтон	65	Columbia	ч/б	Драма	Роман Энтони Гилберта
16	Милдред Пирс	1945	Майкл Кертис	Эрнест Хеллер	Джерри Уолд	Рэнальд Макдугалл	110	Warner Bros.	ч/б	Драма	Роман Джеймса Кейна
17	Объезд	1945	Эдгар Ульмер	Бенджамин Клайн	Леон Фромкес	Мартин Голдлемит	67	Producers Releasing Corporation	ч/б	Драма	-
18	Падший ангел	1945	Отто Премингер	Джозеф Лашелл	Отто Премингер	Гарри Клейнер	98	20th Century Fox	ч/б	Криминальная мелодрама	Роман Марти Холланда
19	Потерянный уикэнд	1945	Билли Уайлдер	Джон Зайтц	Чарльз Брэккетт	Билли Уайлдер	101	Paramount	ч/б	Драма	-
20	Улица греха	1945	Фрэнк Ланг	Милтон Краснер	Фрэнк Ланг	Далли Николс	103	Fritz Lang Productions	ч/б	Криминальная драма	Роман Жоржа де Лафшардьера
21	Гильда	1946	Чарльз Видор	Рудольф Мате	Вирджиния ван Ап	Джо Айзингер	110	Columbia	ч/б	Криминальная мелодрама	Рассказ Э.А.Эллинтона
22	Глубокий сон	1946	Говард Хоукс	Сидни Хихокс	Говард Хоукс	Уильям Фолкнер	114	Warner Bros.	ч/б	Детектив	Роман Раймонда Чандлера
23	Подводное течение	1946	Винсент Миннелли	Карл Фройнд	Пандро Берман	Эдвард Чодоров	116	MGM	ч/б	Драма	Роман Тельмы Стрейбл
24	Почтальон всегда звонит дважды	1946	Тэй Гарнетт	Сидни Вагнер	Кэри Уилсон	Джеймс Кейн	113	MGM	ч/б	Криминальная драма	Роман Джеймса Кейна
25	Синий георгин	1946	Джордж Гаршалл	Лайонел Линдон	Джон Хаусман	Раймонд Чандлер	96	Paramount	ч/б	Криминальная драма	Роман Раймонда Чандлера
26	Странная любовь Марты Айверс	1946	Льюис Майлстоун	Виктор Мишнер	Хэл Уоллис	Джон Патрик	116	Hal Wallis Productions	ч/б	Драма	-
27	Темный угол	1946	Генри Хэтзуэй	Джозеф МакДональд	Фред Колмар	Бернард Шонфельд	99	20th Century Fox	ч/б	Криминальная мелодрама	Рассказ Лео Ростена
28	Убийцы	1946	Роберт Сиодмак	Элвуд Бредел	Марк Хеллингер	Ричард Брукс	103	Universal	ч/б	Криминальная драма	Рассказ Эрнеста Хемингуэя
29	Чужестранец	1946	Орсон Уэллс	Рассел Метти	Сэм Шпигель	Энтони Вейлдер	95	RKO Pictures	ч/б	Драма	-
30	Агенты казначейства	1947	Энтони Манн	Джон Алтон	Обри Шенк	Джон Хитгинс	92	Eagle-Lion Films	ч/б	Детектив	История Вирджинии Келлог
31	Грубая сила	1947	Джукс Дассен	Уильям Дэннелс	Марк Хеллингер	Ричард Брукс	98	Universal	ч/б	Криминальная драма	-
32	Из прошлого	1947	Жак Турнер	Николас Мусурака	Уоррен Дафф	Дэнниел Майнуэринг	97	RKO Pictures	ч/б	Криминальная драма	Роман Дэниела Майнуэринга
33	Леди в озере	1947	Роберт Монтгомери	Пол Вогел	Джордж Хэйт	Стив Фишер	105	MGM	ч/б	Детектив	Роман Раймонда Чандлера
34	Леди из Шанхая	1947	Орсон Уэллс	Чарльз Лоутон мл.	Орсон Уэллс	Орсон Уэллс	87	Columbia	ч/б	Драма	Роман Шервуда Кинга
35	Одержимая	1947	Керлис Бернхардт	Джозеф Валентайн	Джерри Уолд	Сильвия Ричардс	108	Warner Bros.	ч/б	Криминальная драма	-
36	Поцелуй смерти	1947	Генри Хэтзуэй	Норберт Бродайн	Фред Колмар	Бен Хект	98	20th Century Fox	ч/б	Криминальная драма	Рассказ Элизара Липски
37	Рожденный убивать	1947	Роберт Уайз	Роберт де Грассе	Херман Шлом	Ив Грин	92	RKO Pictures	ч/б	Криминальная драма	Роман Джеймса Ганна
38	Тело и душа	1947	Роберт Россен	Джеймс Вонг Хау	Боб Роберте	Абрахам Полонски	104	United Artists	ч/б	Драма	-
39	Черная полоса	1947	Делмер Дэйвс	Сидни Хихокс	Джек Уорнер	Делмер Дэйвс	106	Warner Bros.	ч/б	Триллер	Новелла Дэвида Гудиса
40	Акт насилия	1948	Фред Циннеман	Роберт Сёртис	Уильям Райт	Роберт Л. Ричардс	82	MGM	ч/б	Криминальная драма	Рассказ Колье Янга
41	Бродивший по ночам	1948	Альфред Веркер	Джон Алтон	Брайан Фоу	Джон Хитгинс	79	Eagle-Lion Films	ч/б	Криминальная драма	История Крейна Уилбура
42	Восход Луны	1948	Фрэнк Борзейги	Джон Рассел	Чарльз Хаас	Чарльз Хаас	90	Republic Pictures	ч/б	Драма	-
43	Грязная сделка	1948	Энтони Манн	Джон Алтон	Эдвард Смолл	Леопольд Атлас	79	Edward Small Productions	ч/б	Драма	-
44	Живущие по ночам	1948	Николас Рэй	Джордж Дискант	Джон Хаусман	Чарльз Шини	95	RKO Pictures	ч/б	Криминальная драма	Роман Эдварда Андерсона
45	Западня	1948	Андре де Тотт	Гарри Уайлд	Сэмюэл Бишофф	Карл Камб	86	United Artists	ч/б	Криминальная драма	Роман Джея Дрэттера
46	Звонить Нортсайд 777	1948	Генри Хэтзуэй	Джозеф МакДональд	Отто Ланг	Джером Кэиди	111	20th Century Fox	ч/б	Детектив	-
47	Извините, ошиблись номером	1948	Анатоль Литвак	Сол Полито	Анатоль Литвак	Люсиль Флетчер	89	Paramount	ч/б	Триллер	Пьеса Люсиль Флетчер
48	Ки-Ларго	1948	Джон Хьюстон	Карл Фройнд	Джерри Уолд	Ричард Брукс	101	Warner Bros.	ч/б	Триллер	Пьеса Максвелла Андерсона
49	Обнаженный город	1948	Жюль Дассен	Уильям Дэннелс	Марк Хеллингер	Альберт Мальц	96	Universal	ч/б	Детектив	-
50	Придорожное заведение	1948	Жан Негулеско	Джозеф Лашелл	Эдвард Ходоров	Эдвард Ходоров	95	20th Century Fox	ч/б	Криминальная драма	История Маргарет Груен и Оскара Саула
51	Сила зла	1948	Абрахам Полонски	Джордж Барнс	Боб Роберте	Айра Вольферт	78	Enterprise Studios	ч/б	Гангстерский фильм	Роман Айры Вольферта
52	Улица без названия	1948	Уильям Кили	Джозеф МакДональд	Сэмюэл Дж. Энджел	Сэмюэл Дж. Энджел	91	20th Century Fox	ч/б	Детектив	-
53	Я - один	1948	I Walk Alone	Лео Товер	Хэл Уоллис	Чарльз Шини	97	Paramount	ч/б	Криминальная драма	Пьеса Теодора Ривза
54	Белое каление	1949	Рауль Уолш	Сидни Хихокс	Луис Эдельман	Айфен Гофф	114	Warner Bros.	ч/б	Гангстерский фильм	-
55	Водоворот	1949	Отто Премингер	Артур Миллер	Отто Премингер	Бен Хект	98	20th Century Fox	ч/б	Триллер	-
56	Воровское шоссе	1949	Жюль Дассен	Норберт Бродин	Роберт Басслер	А.И. Безеридис	94	20th Century Fox	ч/б	Криминальная мелодрама	-
57	Крест-накрест	1949	Роберт Сиодмак	Франц Планер	Майкл Крейк	Дэнниел Фукс	88	Universal	ч/б	Криминальная драма	Роман Дона Трейси
58	Момент безрасудства	1949	Макс Офюльс	Бернетт Гаффи	Уолтер Уонгер	Э.С.Холдинг и др.	82	Columbia	ч/б	Криминальная мелодрама	Роман Э.С.Холдинг "Белая стена"
59	Плееница	1949	Макс Офюльс	Ли Гармз	Вольфганг Райнхердт	Артур Лорентс	88	Enterprise Studios	ч/б	Драма	Роман Либби Блок
60	Асфальтовые джунгли	1950	Джон Хьюстон	Гарольд Россон	Артур Хорнблю-мл.	Джон Хьюстон	112	MGM	ч/б	Фильм-ограбление	Рассказ У.Р. Бернетта
61	Без ума от оружия	1950	Джозеф Льюис	Рассел Харлан	Фрэнк Кинг	Далтон Трамбо	86	United Artists	ч/б	Криминальная драма	История Маккинда Кантора

62	Бульвар Сансет	Sunset Boulevard	1950	Билли Уайлдер	Джон Зайтц	Чарльз Брэккетт	Билли Уайлдер	110	Paramount	ч/б	Драма	-
63	В укромном месте	In a Lonely Place	1950	Николас Рэй	Бернетт Гаффи	Роберт Лорд	Эдмунд Норт	94	Columbia	ч/б	Криминальная мелодрама	Роман Дороти Хьюз
64	Выхода нет	No Way Out	1950	Джозеф Манкович	Милтон Краснер	Дэррил Занук	Лессер Сэмюэлс	106	20th Century Fox	ч/б	Социальная драма	История Лессера Сэмюэля
65	Дело Тельмы Джордана	The File on Thelma Jordan	1950	Роберт Сиодмак	Джордж Барнс	Хэл Уоллис	Кетти Фрингс	100	Paramount	ч/б	Криминальная драма	Рассказ Марти Холланда
66	Звук ярости	The Sound of Fury	1950	Сай Энфилд	Гай Роу	Роберт Стиллман	Джо Пагано	85	Robert Stillman Production	ч/б	Социальная драма	Роман Джо Пагано
67	Мертв по прибытии	D.O.A.	1950	Рудольф Мате	Эрнест Ласло	Джозеф Нэдэл	Рассел Рауе	83	United Artists	ч/б	Криминальная драма	-
68	Ночь в город	Night and the City	1950	Джуле Дэссен	Макс Грин	Сэмюэль Энгел	Джо Айзингер	96	20th Century Fox	ч/б	криминальная драма	Роман Джеральда Керша
69	Проклятые не плачут	The Damned Don't Cry	1950	Винсент Шерман	Тед Маккорд	Джерри Уолд	Гарольд Медфорд	103	Warner Bros.	ч/б	Криминальная драма	История Гертруды Уокер
70	Там, где кончается тротуар	Where the Sidewalk Ends	1950	Отто Премингер	Джозеф Лашель	Отто Премингер	Бен Хект	95	20th Century Fox	ч/б	Криминальная драма	Роман Уильяма Стюарта
71	Темный город	Dark City	1950	Уильям Дитерле	Виктор Мильнер	Хэл Уоллис	Джон Лукас	98	Paramount	ч/б	Криминальная мелодрама	-
72	Вор	The Prowler	1951	Джозеф Лоузи	Артур Миллер	Сэм Шпигель	Далтон Трамбо	92	United Artists	ч/б	Триллер	-
73	Женщина его мечты	His Kind of Woman	1951	Джон Фэрроу	Гарри Уайлд	Роберт Спаркс	Фрэнк Фентон	120	RKO Pictures	ч/б	Мелодрама	-
74	На опасной земле	On Dangerous Ground	1951	Николас Рэй	Джордж Дискант	Джон Хаусман	А.И. Безеридис	82	RKO Pictures	ч/б	Драма	-
75	Насаждающий закон	The Enforcer	1951	Британн Виндаст	Роберт Беркс	Милтон Сперлинг	Мартин Рэкин	87	United Artists	ч/б	Криминальная драма	-
76	Туз в рукаве	Ace in the Hole	1951	Билли Уайлдер	Чарльз Лэнг	Билли Уайлдер	Билли Уайлдер	111	Paramount	ч/б	Драма	-
77	Ангельское лицо	Angel Face	1952	Отто Премингер	Гарри Стрэдлинг	Отто Премингер	Бен Хект	91	RKO Pictures	ч/б	Триллер	-
78	Афера на Тринидаде	Affair in Trinidad	1952	Винсент Шерман	Джозеф Уокер	Винсент Шерман	Джеймс Ганн	98	Columbia	ч/б	Криминальная мелодрама	История Вирджинии ван Алп и Берна Гилера
79	Внезапный страх	Sudden Fear	1952	Дэвид Миллер	Чарльз Лэнг	Джозеф Кауфман	Ленор Джей Коффи	110	RKO Pictures	ч/б	Триллер	Роман Эдны Шерри
80	Свидание с опасностью	Appointment with Danger	1952	Льюис Аллен	Джон Зайтц	Роберт Феллоуз	Ричард Брин	89	Paramount	ч/б	Детектив	-
81	Снайпер	The Sniper	1952	Эдвард Дмитрик	Бернетт Гаффи	Стенли Крамер	Гарри Браун	87	Columbia	ч/б	Триллер	История Эдварда Энхальта
82	Стычка в ночи	Clash by Night	1952	Фрэнк Ланг	Николас Мусурака	Гарриет Парсонс	Альфред Хейс	105	Wald/Krasna Productions	ч/б	Драма	-
83	Тайны Канзас-сити	Kansas City Confidential	1952	Фил Карлсон	Джордж Дискант	Эдвард Смолл	Джордж Брюс	99	United Artists	ч/б	Триллер	-
84	Узкая грань	The Narrow Margin	1952	Ричард Флэйшер	Джордж Дискант	Стэнли Рубин	Эрл Фентон	71	RKO Pictures	ч/б	Триллер	История Мартина Голдсмита и Джека Леонарда
85	Ниагара	Niagara	1953	Генри Хэтэуэй	Джозеф МакДональд	Чарльз Брэккетт	Чарльз Брэккетт	89	20th Century Fox	цв.	Криминальная драма	-
86	Понутчик	The Hitch-Hiker	1953	Ида Люпино	Николас Мусурака	Коллиер Янг	Роберт Джозеф	71	RKO Pictures	ч/б	Триллер	-
87	Пронсшествие на Саут-стрит	Pickup on South Street	1953	Сэм Фуллер	Джозеф МакДональд	Джуле Шермер	Сэм Фуллер	80	20th Century Fox	ч/б	Триллер	-
88	Сильная жара	The Big Heat	1953	Фрэнк Ланг	Роберт Ланг	Роберт Артур	Сидни Бем	89	Columbia	ч/б	Детектив	-
89	Волна преступности	Crime Wave	1954	Андре де Тот	Берт Гленнон	Брайан Фоу	Крейн Уилбур	73	Warner Bros.	ч/б	Триллер	-
90	Большая афера	The Big Combo	1955	Джозеф Льюис	Джон Алтон	Сидни Хэрмон	Филип Иордан	86	Allied Artists Pictures	ч/б	Детектив	-
91	Большой нож	The Big Knife	1955	Роберт Олдрич	Эрнест Ласло	Роберт Олдрич	Джеймс По	111	United Artists	ч/б	Драма	Пьеса Клиффорда Одетса
92	История в Феникс-сити	The Phenix City Story	1955	Фил Карлсон	Гарри Ньюман	Сэмюэль Бишоф	Дэнисл Майнуэринг	100	Allied Artists Pictures	ч/б	Криминальная драма	-
93	Пошелуй убийцы	Killer's Kiss	1955	Стэнли Кубрик	Стэнли Кубрик	Моррис Боусел	Стэнли Кубрик	67	Minotaur	ч/б	Криминальная драма	-
94	Часы отчаяния	The Desperate Hours	1955	Уильям Уайлер	Ли Гармс	Уильям Уайлер	Джозеф Хейс	112	Paramount	ч/б	Триллер	Роман/пьеса Джозефа Хейса
95	За пределами разумного сомнения	Beyond a Reasonable Doubt	1956	Фрэнк Ланг	Уильям Снайдер	Берт Фридлиб	Дуглас Морроу	80	RKO Pictures	ч/б	Драма	-
96	Убийство	The Killing	1956	Стэнли Кубрик	Льюсен Баллард	Джеймс Харрис	Стэнли Кубрик	85	Harris-Kubrick Production	ч/б	Фильм-ограбление	Роман Лайонела Уайта
97	Целуй меня насмерть!	Kiss Me Deadly	1956	Роберт Олдрич	Эрнест Ласло	Роберт Олдрич	А.И. Безеридис	106	Parklane Pictures	ч/б	Триллер	Роман Микки Спиллейна
98	Преступление страсти	Crime of Passion	1957	Герд Освальд	Джозеф Лашелл	Херман Коэн	Джо Айзингер	84	Robert Goldstein Productions	ч/б	Драма	-
99	Печать зла	Touch of Evil	1958	Орсон Уэллс	Рассел Метти	Альберт Загсмит	Орсон Уэллс	112	Universal	ч/б	Криминальная драма	Роман Уитта Мастерсона
100	Ставки на завтра	Odds Against Tomorrow	1959	Роберт Уайз	Джозеф Бран	Роберт Уайз	Абрахам Полонски	95	United Artists	ч/б	Криминальная драма	Роман Уильяма МакГивена

*Жанры детектива и полицейского фильма в рамках данной таблицы (и в рамках диссертации вообще) объединены в один жанр детектива. Это объясняется структурным сходством данных жанров в рамках стиля нуар

Выводы:
Количество фильмов за год (в порядке уменьшения): 14 (1948), 12 (1950), 10 (1947), 9 (1946), 8 (1945, 1952), 6 (1944, 1949), 5 (1951, 1955), 4 (1953), 3 (1956), 2 (1941, 1942), 1 (1940, 1943, 1954, 1957, 1958, 1959). Таким образом, можно сделать вывод, что наибольшее количество фильмов нуар было выпущено в период с 1946 по 1950 годы, что объясняется, прежде всего, послевоенной социальной ситуацией в США и обращением продюсеров и режиссеров к насущным проблемам, при сохранении интереса к сложившемуся в ранний период студийному нуару.
Средний хронометраж: 95 мин. Соответствует общепринятому в американском кино стандарту длительности фильма в 90 минут.
Количество фильмов на студию: 15 (20th Century Fox), 14 (Paramount), 14 (RKO Pictures), 10 (Warner Bros.), 8 (Columbia, United Artists), 7 (Universal), 6 (MGM), 18 (студии майноры). Большинство фильмов приходится на студии-мейджоры. Но часть фильмов, выпущенных студиями-майнорами, весьма заметна.
Соотношение черно-белых и цветных фильмов: 98/2. То есть, есть все основания утверждать, что классический фильм нуар в качестве своего технического носителя имеет черно-белую пленку.
Соотношение экранизаций и оригинальных сценариев: 58/42. То есть, связь фильма нуар с литературной основой (прежде всего, с традицией остросюжетного романа) сохраняется на протяжении всего классического периода.
Распределение по жанрам: 30 (криминальная драма), 20 (драма), 19 (триллер), 14 (детектив), 10 (криминальная мелодрама), 2 (фильм-ограбление, гангстерский фильм, социальная драма), 1 (мелодрама). Таким образом, в жанровом плане фильм нуар представляют, прежде всего, криминальные драмы, а также драмы, имеющие криминальные составляющие элементы, детективы и триллеры.

ПРИЛОЖЕНИЕ II. ГЕРОИКО-СОБЫТИЙНАЯ ТАБЛИЦА ФИЛЬМА НУАР
(в приложении II отображена информация о главных героях, фигуре роковой женщины, а также о событийных элементах фильмов нуар)

	а	б	в	г	д	е	ж	з	и	к	л	м	н	о	п	р	с	т	у	ф	х	ц	ч	ш		
	Название	Год	Главный герой	Пола	Актёр	Роковая женщина	Актриса	Рассказ от первого лица	Смерть главного героя	Алкоголь	Сигареты	Психические отклонения*	Смерть	Убийство	Суицид	Локальная смерть**	Сантага	Завешание	II Мировая война	Азартные игры	Адюльтер	Погоны	Слежка	Хеппи-энд***		
1	Незнакомец на третьем этаже	1940	Майк Уорд	М	Джон Макгуайр	нет	-	нет	нет	нет	умеренно	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
2	Маленький овал	1941	Сэм Сесбид	М	Хамфри Богарт	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	
3	Высокая Сьерра	1941	Рой Эрл	М	Хамфри Богарт	да	Ида Люпино	нет	нет	да	много	много	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	
4	Оружие для найма	1942	Ворон (Ран)	М	Алан Лэдд	да	Алан Лэдд	нет	нет	да	мало	мало	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
5	Стеклопанный ключ	1942	Эд Бломонт	М	Алан Лэдд	нет	-	нет	нет	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
6	Тень сомнения	1943	Шарлотта Николс	Ж	Тереза Райт	нет	-	нет	нет	нет	мало	много	да	нет	и	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
7	Двойная стравка	1944	Уолтер Нефф	М	Фред Макморрей	да	Барбара Стэнвик	нет	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	
8	Женщина в окне	1944	Ричард Уэтли	М	Эдвард Робинсон	да	Джон Беннет	нет	да	нет	мало	много	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	слабый	
9	Лени-призрак	1944	Корол Ричман	Ж	Эдла Рейнс	нет	-	нет	нет	умеренно	умеренно	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
10	Лора	1944	Марк Макферсон	М	Дана Эндрюс	нет	-	нет	нет	умеренно	умеренно	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
11	Министерство страха	1944	Майк Уорд	М	Рэй Милланд	нет	-	нет	нет	нет	мало	мало	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
12	Убийство - моя милая	1945	Филип Марлоу	М	Дик Пауэлл	нет	-	нет	нет	умеренно	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	слабый	
13	Бог ей судья	1945	Эллен Харланд	Ж	Джин Тирни	да	Джин Тирни	нет	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
14	Загадочный в углу	1945	Лоренс Жерар	М	Дик Пауэлл	нет	-	нет	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	да	слабый	
15	Мена зовут Джулия Росс	1945	Джулия Росс	Ж	Нина Фох	нет	-	нет	нет	мало	мало	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
16	Милдред Пирс	1945	Милдред Пирс	Ж	Джон Кроуфорд	да	Джон Кроуфорд	нет	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
17	Объезд	1945	Эл Робертс	М	Том Нил	да	Эни Сэмидж	нет	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
18	Пашин ангел	1945	Эрин Стенгтон	М	дана Эндрюс	да	Лианда дарнелл	нет	да	нет	умеренно	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
19	Потерянный уксид	1945	Дон Бирман	М	Рэй Милланд	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	слабый	
20	Улица греха	1945	Кристофер Кросс	М	Эдвард Робинсон	да	Джон Беннет	да	нет	мало	мало	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
21	Гилья	1946	Джон Фэрроу	М	Гасин Форд	да	Рита Хейворт	да	нет	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	да	нет	да	да	да	да	да	да	нет	
22	Губительный сон	1946	Филип Марлоу	М	Хамфри Богарт	да	Лорен Бэколла	да	нет	много	много	нет	да	да	и	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
23	Половое течение	1946	Эрин Хестон	Ж	Кэтрин Хембери	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	и	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
24	Почтальон несёт топит дважды	1946	Франк Ченберг	М	Джон Гарфилд	нет	-	нет	нет	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый
25	Синий георгин	1946	Джонни Моррисон	М	Алан Лэдд	да	Вероника Лейк	да	нет	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	
26	Странная любовь Марты Айверс	1946	Марта Айверс	Ж	Барбара Стэнвик	да	Барбара Стэнвик	нет	да	да	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
27	Темный угол	1946	Бред Голт	М	Марк Стивенс	да	Кэти даунс	нет	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
28	Убийцы	1946	Оле Андерсон	М	Берт Ланкастер	да	Ава Гарднер	да	да	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	да	да	интересный	
29	Чужестранец	1946	Мистер Уилсон	М	Эдвард Робинсон	нет	-	нет	нет	мало	мало	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	слабый	
30	Агенты казначейства	1947	Деннис О'Брайен	М	Деннис О'Киф	нет	-	нет	нет	умеренно	нет	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
31	Грубая сила	1947	Джо Коуллин	М	Берт Ланкастер	нет	-	нет	да	мало	много	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	
32	Из прошлого	1947	Джефф Бейли	М	Роберт Митчум	да	Джейн Гирр	да	нет	да	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
33	Леди в озере	1947	Филип Марлоу	М	Роберт Монтомери	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
34	Леди из Шанхая	1947	Майла Сукера	М	Орсон Уэлкс	да	Ида Люпино	да	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
35	Одержимость	1947	Луис Хьюз	Ж	Джон Кроуфорд	да	Джон Кроуфорд	нет	нет	мало	умеренно	да	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
36	Понедель смерти	1947	Ник Биванко	М	Виктор Матьюр	нет	-	нет	да	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	слабый	
37	Рожденный убивать	1947	Хелен Брант	Ж	Клер Тревор	да	Клер Тревор	нет	да	да	много	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
38	Тело и душа	1947	Чарли Дэвис	М	Джон Гарфилд	да	Хэйзел Брукс	да	нет	умеренно	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет
39	Черная полоса	1947	Винсент Перри	М	Хамфри Богарт	нет	-	нет	нет	умеренно	много	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	слабый	
40	Акт насилия	1948	Фрэнк Р. Элли	М	Ван Хелфин	нет	-	нет	да	мало	мало	да	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	да	нет	
41	Бродячий по ночам	1948	Рой Маргин	М	Ричард Бейкхарт	нет	-	нет	да	много	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
42	Восход Луны	1948	Динни Хокинс	М	Дэйн Кларк	нет	-	нет	нет	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	
43	Гриная сушка	1948	Джо Салливан	М	Деннис О'Киф	да	Клер Тревор	да	нет	да	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
44	Живущие по ночам	1948	Артур Буурман	М	Фрэнк Рейнджер	нет	-	нет	да	умеренно	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
45	Записки	1948	Джон Форбер	М	Дик Пауэлл	нет	-	нет	нет	умеренно	нет	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
46	Звонит Норстейд 777	1948	Джеймс МакНил	М	Джеймс Спюерт	нет	-	нет	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый
47	Ивыните, ошиблись номером	1948	Герри Стивенсон	М	Берт Ланкастер	да	Барбара Стэнвик	нет	да	много	много	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
48	Ки-Тарго	1948	Фрэнк МакКлауд	М	Хамфри Богарт	да	Лорен Бэколла	да	нет	мало	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
49	Обнаженный город	1948	Дит Малдун	М	Барри Финдзеральд	нет	-	да	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
50	Придорожное введение	1948	Пит Морган	М	Корнел Уайлд	да	Ида Люпино	да	да	да	много	много	да	да	да	нет	да	нет	да	нет	да	нет	да	да	интересный	
51	Сила зла	1948	Джо Морс	М	Джон Гарфилд	нет	-	нет	нет	мало	мало	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	слабый	
52	Улица без названия	1948	Джин Корделл	М	Марк Стивенс	нет	-	нет	да	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый	
53	Я - один	1948	Фрэнк Мэдисон	М	Берт Ланкастер	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	да	да	слабый	
54	Белое каленое	1949	Артур Даваррет	М	Джеймс Кэгин	нет	-	нет	да	нет	да	умеренно	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
55	Водоворот	1949	Эни Стенгтон	Ж	Джин Тирни	нет	-	нет	нет	нет	умеренно	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый
56	Воронское плечо	1949	Нина Хокинс	М	Ричард Конте	нет	-	нет	нет	умеренно	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
57	Крест-накрест	1949	Стив Томсон	М	Берт Ланкастер	да	Ивони де Карло	да	нет	много	много	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
58	Момент безразличия	1949	Люсия Харпер	Ж	Джон Беннет	нет	-	нет	нет	нет	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	интересный	
59	Пленница	1949	Ларри Квиннада	М	Джеймс Мэйсон	да	Барбара Бел Геддес	да	нет	нет	умеренно	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	интересный	
60	Асфальтовые джунгли	1950	Дикс Хэндли	М	Стерлинг Хэйден	да	Мэрилин Монро	нет	да	много	много	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
61	Без ума от оружия	1950	Барт Тепп	М	Джон Долл	да	Джон Долл	да	да	да	много	много	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	
62	Будьвар Савест	1950	Джо Гиллис	М	Уильям Холден	нет	-	да	да	умеренно	много	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	слабый
63	В укромном месте	1950	Диксон Стилл	М	Хамфри Богарт	да	Глория Грэм	да	нет	да	умеренно	много	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	
64	Выход из	1950	Лютер Брукс	М	Сидни Пуатье	да	Лианда Дарнелл	да	нет	мало	мало	да	да	да												

85	Ниагара	1953	Рота Лумис	Ж	Мирлин Монро	да	Мирлин Монро	нет	да	мало	мало	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	нет		
86	Понччик	1953	Рой Кодлиис	М	Эдмунд Обрайен	нет	-	нет	нет	нет	мало	да	нет	и	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	сильный		
87	Происшествие на Саут-стрит	1953	Скин Маккой	М	Ричард Уидмарк	да	Джин Питерс	нет	нет	много	много	нет	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	да	сильный	
88	Сильная жара	1953	Дэйв Бэннион	М	Гленн Форд	нет	-	нет	нет	умеренно	много	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	слабый	
89	Волна преступности	1954	лейтенант Симс	М	Стерлинг Хэйдэн	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	да	да	слабый	
90	Большая афера	1955	Леонард Даймонд	М	Корнел Уайлд	нет	-	нет	нет	умеренно	много	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	сильный
91	Большой нокаут	1955	Чарльз Касл	М	Джек Пэланс	да	Ида Люпино	нет	да	умеренно	много	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
92	История в Фоксис-сити	1955	Джон Патерсон	М	Ричард Кэли	нет	-	нет	нет	мало	мало	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	да	слабый	
93	Понедельный убийца	1955	Дэйви Гордон	М	Дэвид Смит	да	Ирен Кейн	да	нет	мало	умеренно	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	сильный	
94	Часы отчаяния	1955	Гленн Грiffin	М	Хамфри Богарт	нет	-	нет	да	много	много	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	сильный	
95	За ардами разумного сомнения	1956	Том Гарнетт	М	дана Эндрюс	нет	-	нет	нет	мало	умеренно	нет	да	да	да	нет	нет	нет							
96	Убийство	1956	Джонни Кэй	М	Стерлинг Хэйдэн	нет	-	нет	нет	да	много	много	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	да	слабый	
97	Целуй меня наизмуть!	1956	Майк Хаммер	М	Ральф Микер	да	Клаирс Личман	нет	да	много	много	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет
98	Преступление страсти	1957	Кэти Фергюсон	Ж	Барбара Стэнвик	да	Барбара Стэнвик	нет	нет	много	много	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	да	слабый
99	Печать зла	1958	Рамон Варгас	М	Чарлтон Хестон	нет	-	нет	нет	много	много	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	слабый	
100	Ставки на завтра	1959	Джонни Инграм	М	Гарри Беллфонте	нет	-	нет	да	много	много	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет

*Под психическим отклонением в данном случае имеется в виду любая девиантная стратегия поведения, противоречащая здравому смыслу.

**Пожой смертью считается любая ситуация, при которой зритель или хотя бы один из героев фильма считает хотя бы одного персонажа мертвым, тогда как на деле он является живым.

***Инверсивным называется хэппи-энд, в рамках которого формально благополучный исход фильма на психологическом уровне таковым не является, и наоборот.

Выводы:

Соотношение мужских и женских главных героев: 83/17. То есть, можно заключить, что в гендерном плане основной главный герой фильма нуар - это мужчина. Это, в свою очередь, накладывает отпечаток на способ репрезентации и восприятия фильма нуар как явления, транслирующего мужской взгляд.

Количество фильмов, содержащих фигуру роковой женщины: 44. Почти в половине фильмов нуар присутствует фигура роковой женщины, что делает ее неотъемлемой структурной частью фильма нуар.

Количество фильмов, содержащих смерть главного героя: 27. Примерно в одной трети фильмов нуар имеет место смерть главного героя. То есть, смерть главного героя является характерной, но не доминирующей тенденцией. Зачастую это связано с нежеланием киностудий доводить сюжет до эмоционально негативного финала.

Количество фильмов, содержащих психические отклонения: 30. Чуть менее, чем в трети фильмов присутствуют мотивы психических отклонений, что подтверждает тягу авторов фильмов нуар к выявлению ментальных и социальных девиаций в поведении человека. Основной тип психического отклонения это: в случае мужчины - фиксация на власти и, как следствие, женщинах и деньгах как ее субститут; в случае женских персонажей - саморазрушительная страсть и неконтролируемые эмоции, выражающиеся к тяге к власти над окружающими людьми (фигура роковой женщины)

Количество фильмов, содержащих смерть/убийство одного из персонажей: 92/86. Абсолютное присутствие таких элементов, как смерть и убийство в фильмах нуар однозначно указывает на фундаментальный характер их структурной функции. Таким образом, все нуарные персонажи, так или иначе, по ходу развития фильма движутся в сторону смерти, что задает характерный фатализм стиля нуар.

Количество фильмов, содержащих суицид: 14. Суицид является не характерным, но заметным структурным элементом, учитывая устойчивеся нежелание киностудий транслировать суицид как социальное явление. Заметное присутствие суицида в фильме нуар указывает на свойственное нуарным героям стремление к саморазрушению.

Количество фильмов, содержащих адюльтер: 44. Почти в половине фильмов нуар адюльтер имеет место в качестве катализатора межличностных отношений. Высокий процент адюльтера в фильме нуар указывает на нестабильность и неустойчивость психического и социального уклада нуарных героев, что также подтверждается и другими признаками (психические отклонения, слежка).

Количество фильмов, содержащих слежку: 68. Высокий процент наличия элементов слежки отражает, во-первых, криминально-детективную жанровую принадлежность фильма нуар, а, во-вторых, говорит о персональной и социальной трансгрессии рамок личной жизни, основные свойства которой заключаются в невозможности для нуарного героя найти безопасное место. На более фундаментальном уровне речь идет в данном случае о беспрерывном предвзвешен нуарных героев для содержания и подглядывания. С точки зрения интереса, например, это свойство отражается в большом количестве дверей в фильмах нуар, через которые можно наблюдать и подслушивать.

Количество различных типов хэппи-эндов: сильный - 35. Сильным хэппи-эндом в данном случае считается финал, при котором все сюжетные линии завершаются в эмоционально мажорном виде. Превращение сильного хэппи-энда объясняется, прежде всего, давлением студий на режиссеров, чтобы последние свели историю к условно счастливому стечению обстоятельств, что по сути не вполне соответствует стилю нуар; отсутствие хэппи-энда - 33. Принципиально негативный исход фильма нуар, как раз наоборот, является характерной чертой стиля, поскольку является структурно адекватным завершением экранной жизни героев фильма нуар; слабый хэппи-энд - 27. Под слабым хэппи-эндом понимаем финал, при котором главный герой остается принципиально в живых, тогда как он может находиться в эмоционально и жизненно отрицательном положении (тяжелое ранение, перспектива долгого пребывания в местах лишения свободы и т.д.); инверсивный хэппи-энд - 5. Под инверсивным хэппи-эндом понимается концовка, при которой формально положительный исход развития событий на более глубоком психологическом уровне несет в себе негативный эмоциональный фон, или же наоборот: негативное разрешение сюжетной перипетии на деле является для героев положительным исходом.

ПРИЛОЖЕНИЕ III. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ТАБЛИЦА ФИЛЬМА НУАР

(в приложении III собрана статистическая информация, отображающая в процентах экранного времени долю ночного и дневного времени в фильмах нуар; долю прошлого и будущего времен (при наличии прошлого времени указывается количество и характер флешбеков); долю интерьерных и экстерьерных сцен)

а	б	в	г	д	е	ж	з	и	к							
										Свет		Время			Пространство	
										Ночь	День	Прошлое	Количество флешбеков	Тип флешбеков*	Настоящее	Интерьер
1	Незнакомец на третьем этаже	1940	90%	10%	0%			100%	60%	40%						
2	Мальтийский сокол	1941	80%	20%	0%			100%	90%	10%						
3	Высокая Сьерра	1941	70%	30%	0%			100%	70%	30%						
4	Оружие для найма	1942	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
5	Стеклопильный ключ	1942	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
6	Тень сомнения	1943	60%	40%	0%			100%	80%	20%						
7	Двойная страховка	1944	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
8	Женщина в окне	1944	80%	20%	0%			100%	90%	10%						
9	Леди-призрак	1944	90%	10%	0%			100%	90%	10%						
10	Лора	1944	90%	10%	20%	3	простой	80%	90%	10%						
11	Министерство страха	1944	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
12	Убийство, моя милая	1944	80%	20%	90%	1	простой	10%	80%	20%						
13	Бог ей судья	1945	60%	40%	0%			100%	80%	20%						
14	Загнанный в угол	1945	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
15	Меня зовут Джулия Росс	1945	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
16	Милдред Пирс	1945	70%	30%	60%	4	простой	40%	80%	20%						
17	Объезд	1945	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
18	Падший ангел	1945	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
19	Потерянный уикэнд	1945	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
20	Улица греха	1945	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
21	Гильда	1946	100%	0%	0%			100%	90%	10%						
22	Глубокий сон	1946	90%	10%	0%			100%	80%	20%						
23	Подводное течение	1946	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
24	Почтальон всегда звонит дважды	1946	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
25	Синий георгин	1946	90%	10%	0%			100%	80%	20%						
26	Странная любовь Марты Айверс	1946	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
27	Темный угол	1946	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
28	Убийцы	1946	80%	20%	50%	11	простой	50%	80%	20%						
29	Чужестранец	1946	60%	40%	0%			100%	70%	30%						
30	Агенты казначейства	1947	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
31	Грубая сила	1947	70%	30%	20%	4	простой	80%	80%	20%						
32	Из прошлого	1947	70%	30%	20%	1	простой	80%	70%	30%						
33	Леди в озере	1947	70%	30%	0%			100%	70%	30%						
34	Леди из Шанхая	1947	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
35	Одержимая	1947	80%	20%	90%	3	простой	10%	80%	20%						
36	Поцелуй смерти	1947	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
37	Рожденный убивать	1947	80%	20%	0%			100%	80%	20%						
38	Тело и душа	1947	70%	30%	0%			100%	90%	10%						
39	Черная полоса	1947	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
40	Акт насилия	1948	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
41	Бродивший по ночам	1948	90%	10%	0%			100%	80%	20%						
42	Восход Луны	1948	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
43	Грязная сделка	1948	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
44	Живущие по ночам	1948	90%	10%	0%			100%	80%	20%						
45	Западня	1948	70%	30%	0%			100%	70%	30%						
46	Звонить Нортсайд 777	1948	70%	30%	0%			100%	80%	20%						
47	Извините, ошиблись номером	1948	80%	20%	20%	3	рекурсивный	80%	80%	20%						
48	Ки-Ларго	1948	60%	40%	0%			100%	70%	30%						
49	Обнаженный город	1948	70%	30%	0%			100%	70%	30%						
50	Придорожное заведение	1948	80%	20%	0%			100%	90%	10%						
51	Сила зла	1948	70%	30%	0%			100%	70%	30%						
52	Улица без названия	1948	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
53	Я - один	1948	80%	20%	0%			100%	90%	10%						
54	Белое каление	1949	80%	20%	0%			100%	70%	30%						
55	Водоворот	1949	70%	30%	0%			100%	90%	10%						
56	Воровское шоссе	1949	80%	20%	0%			100%	60%	40%						
57	Крест-накрест	1949	90%	10%	20%	2	Простой	80%	80%	20%						

58	Момент безрассудства	1949	20%	75%	0%			100%	80%	20%
59	Пленица	1949	90%	10%	0%			100%	90%	10%
60	Асфальтовые джунгли	1950	90%	10%	0%			100%	90%	10%
61	Без ума от оружия	1950	60%	40%	20%	4	рекурсивный	80%	60%	40%
62	Бульвар Сансет	1950	90%	10%	0%			100%	90%	10%
63	В укромном месте	1950	60%	40%	0%			100%	80%	20%
64	Выхода нет	1950	60%	40%	0%			100%	90%	10%
65	Дело Тельмы Джордана	1950	60%	35%	0%			100%	80%	20%
66	Звук ярости	1950	70%	30%	0%			100%	70%	30%
67	Мертв по прибытии	1950	80%	20%	90%	1	простой	10%	70%	30%
68	Ночь и город	1950	90%	10%	0%			100%	80%	20%
69	Проклятые не плачут	1950	80%	20%	90%	1	простой	10%	80%	20%
70	Там, где кончается тротуар	1950	70%	30%	0%			100%	80%	20%
71	Темный город	1950	80%	20%	0%			100%	70%	30%
72	Вор	1951	80%	20%	0%			100%	80%	20%
73	Женщина его мечты	1951	80%	20%	0%			100%	90%	10%
74	На опасной земле	1951	70%	30%	20%	1	простой	80%	80%	20%
75	Насаждающий закон	1951	80%	20%	40%	4	рекурсивный	60%	70%	30%
76	Туз в рукаве	1951	60%	40%	0%			100%	60%	40%
77	Ангельское лицо	1952	70%	30%	0%			100%	80%	20%
78	Афера на Тринидаде	1952	80%	20%	0%			100%	80%	20%
79	Внезапный страх	1952	70%	30%	0%			100%	80%	20%
80	Свидание с опасностью	1952	70%	30%	0%			100%	70%	30%
81	Снайпер	1952	60%	40%	0%			100%	70%	30%
82	Стычка в ночи	1952	70%	30%	0%			100%	60%	40%
83	Тайны Канзас-сити	1952	50%	50%	0%			100%	60%	40%
84	Узкая грань	1952	40%	60%	0%			100%	90%	10%
85	Ниагара	1953	60%	40%	0%			100%	60%	40%
86	Попутчик	1953	50%	50%	0%			100%	40%	60%
87	Пронсшествие на Саут-стрит	1953	80%	20%	0%			100%	70%	30%
88	Сильная жара	1953	90%	10%	0%			100%	80%	20%
89	Волна преступности	1954	60%	40%	0%			100%	70%	30%
90	Большая афера	1955	80%	20%	0%			100%	80%	20%
91	Большой нож	1955	70%	30%	0%			100%	80%	20%
92	История в Феникс-сити	1955	70%	30%	0%			100%	70%	30%
93	Поцелуй убийцы	1955	80%	20%	90%	4	рекурсивный	10%	90%	10%
94	Часы отчаяния	1955	60%	40%	0%			100%	90%	10%
95	За пределами разумного сомнения	1956	70%	30%	0%			100%	80%	20%
96	Убийство	1956	80%	20%	0%			100%	80%	20%
97	Целуй меня насмерть!	1956	80%	20%	0%			100%	80%	20%
98	Преступление страсти	1957	80%	20%	0%			100%	70%	30%
99	Печать зла	1958	90%	10%	0%			100%	70%	30%
100	Ставки на завтра	1959	70%	30%	0%			100%	70%	30%

*Рекурсивным называется флешбек, структурно содержащий внутри себя еще один флешбек.

Выводы:

Соотношение ночного и дневного времени в процентах: 74%/26%. Данное соотношение лежит в основе стиля нуар, поскольку отражает: 1) ночную (темную) световую ситуацию как основную для фильма нуар, что дает широкие возможности для технико-эстетических решений 2) на смысловом уровне - превалирование социальных и личностных отношений, характерных для ночного времени суток: ссоры, драки, убийства, перестрелки, адюльтер, побег и проч. 3) онтологическую сущность стиля нуар - царство тьмы как бездонного источника скрытых и потаенных смыслов и человеческих страстей

Соотношение настоящего и прошлого времени: 73%/27%. Таким образом, настоящее время является ключевым в фильме нуар. Вместе с тем, нужно отметить тягу нуарных героев в прошлое, не всегда отраженную в виду флешбэков (зачастую нуарные персонажи проговаривают свою тягу к прошлому вербально). Среди типов флешбэков следует отметить рекурсивный тип, при котором одно воспоминание структурно содержит в себе другое. Данная конструкция, в частности, отражает усложненность и спутанность мышления и памяти нуарных героев. Важным хронометрическим свойством нуара является принципиальное отсутствие будущего, что четко отражает эсхатологический характер нуара как стиля, не предполагающего будущего в принципе.

Соотношение интерьерных и экстерьерных пространств: 77%/23%. Данная статистическая информация подтверждает выдвинутые в диссертации положения о том, что для стиля нуар характерны замкнутые интерьерные пространства, что на пространственно-стилистическом уровне соответствует визуальному воплощению стиля нуар. Также, замкнутость пространств, очевидным образом, соотносится с невозможностью и тщетностью попыток побега.

ПРИЛОЖЕНИЕ IV. ЛОКАЦИОННАЯ ТАБЛИЦА ФИЛЬМА НУАР

(в приложении IV приводится наличие и отсутствие характерных пространств и локаций в фильмах нуар)

	а	б	в	г	д	е	ж	з	и	к	л	м	н	о	п	р	с	т	у	ф
	Название	Год	Казино	Притон	Квартира	Дом	Мотель	Особняк	Бар	Ресторан	Кабаре	Салон автомобиля	Телефонная будка	Банк	Тюрьма	Полиция	Больница	Суд	Пляж	Вода
1	Незнакомец на третьем этаже	1940	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет
3	Мальтийский сокол	1941	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да
2	Высокая Сьерра	1941	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет
4	Оружие для найма	1942	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет
5	Стеклянный ключ	1942	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет
6	Тень сомнения	1943	нет	да	да	да	да	да	да	да	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет
7	Двойная страховка	1944	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	да
8	Женщина в окне	1944	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
9	Леди-призрак	1944	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	да	да	нет	да	нет	нет
10	Лора	1944	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
11	Министерство страха	1944	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
12	Убийство , моя милая	1944	нет	да	да	нет	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет
13	Бог ей судья	1945	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да
14	Загнанный в угол	1945	нет	да	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	да
15	Меня зовут Джулия Росс	1945	нет	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да
16	Милдред Пирс	1945	нет	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да
17	Объезд	1945	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да
18	Падший ангел	1945	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да
19	Потерянный уикэнд	1945	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет
20	Улица греха	1945	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет
21	Гильда	1946	да	да	нет	нет	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
22	Глубокий сон	1946	нет	нет	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет
23	Подводное течение	1946	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет
24	Почтальон всегда звонит дважды	1946	нет	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет
25	Синий георгин	1946	да	нет	да	да	нет	нет	да	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
26	Странная любовь Марты Айверс	1946	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет
27	Темный угол	1946	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет
28	Убийцы	1946	нет	да	да	да	да	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	да	да	нет	нет
29	Чужестранец	1946	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
30	Агенты казначейства	1947	нет	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет
31	Грубая сила	1947	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
32	Из прошлого	1947	нет	нет	да	да	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
33	Леди в озере	1947	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да
34	Леди из Шанхая	1947	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
35	Одержимая	1947	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да
36	Поцелуй смерти	1947	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет
37	Рожденный убивать	1947	да	да	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет	нет	нет
38	Тело и душа	1947	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет
39	Черная полоса	1947	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да
40	Акт насилия	1948	нет	нет	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	нет
41	Бродивший по ночам	1948	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
42	Восход Луны	1948	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
43	Грязная сделка	1948	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет
44	Живущие по ночам	1948	нет	да	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да
45	Западня	1948	нет	да	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да
46	Звонить Нортсайд 777	1948	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	да	нет	нет

47	Извините, ошиблись номером	1948	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	
48	Ки-Ларго	1948	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	да	да	нет	да	да						
49	Обнаженный город	1948	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	да	да
50	Придорожное заведение	1948	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	да
51	Сила зла	1948	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет								
52	Улица без названия	1948	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
53	Я - один	1948	нет	да	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет						
54	Белое каление	1949	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет							
55	Водоворот	1949	нет	да	да	нет	да	нет	да	нет	да	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет
56	Воровское шоссе	1949	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
57	Крест-накрест	1949	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да
58	Момент безрассудста	1949	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
59	Пленница	1949	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да
60	Асфальтовые джунгли	1950	нет	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
61	Без ума от оружия	1950	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет								
62	Бульвар Сансет	1950	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
63	В укромном месте	1950	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да
64	Выхода нет	1950	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет
65	Дело Тельмы Джордана	1950	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	да	да	нет	нет	да	да	да	да	да	нет	нет
66	Звук ярости	1950	нет	нет	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	да	нет	нет
67	Мертв по прибытии	1950	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
68	Ночь и город	1950	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	да	да	нет	да						
69	Проклятые не плачут	1950	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	нет	да	да	нет								
70	Там, где кончается тротуар	1950	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	нет
71	Темный город	1950	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
72	Вор	1951	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	нет	нет
73	Женщина его мечты	1951	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
74	На опасной земле	1951	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет								
75	Насаждающий закон	1951	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	нет	да	да	да	да	нет						
76	Туз в рукаве	1951	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
77	Ангельское лицо	1952	нет	нет	да	да	да	да	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	нет	нет
78	Афера на Тринидаде	1952	нет	нет	нет	да	нет	да	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да	да
79	Внезапный страх	1952	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	да	да
80	Свидание с опасностью	1952	нет	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
81	Снайпер	1952	нет	нет	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет
82	Стычка в ночи	1952	нет	нет	нет	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да
83	Тайны Канзас-сити	1952	да	да	да	да	да	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	да	да
84	Узкая грань	1952	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет								
85	Ниагара	1953	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	да	нет	да	да	да
86	Попутчик	1953	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
87	Пронсшествие на Саут-стрит	1953	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да
88	Сильная жара	1953	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	нет								
89	Волна преступности	1954	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет
90	Большая афера	1955	да	да	да	да	нет	да	да	да	нет	да	да	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
91	Большой нож	1955	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
92	История в Феникс-сити	1955	да	да	нет	да	нет	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	нет						
93	Попелуй убийцы	1955	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	да	да	да	да	нет								
94	Часы отчаяния	1955	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
95	За пределами разумного сомнения	1956	нет	нет	да	да	нет	нет	нет	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	нет	нет	нет
96	Убийство	1956	нет	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	да	да	нет	да	да	нет	нет	нет	нет
97	Целуй меня насмерть!	1956	нет	да	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	да	да	да

98	Преступление страсти	1957	нет	нет	да	да	да	нет	да	да	нет	да	да	нет	нет	да	да	нет	нет	нет
99	Печать зла	1958	нет	да	нет	да	да	нет	да	да	да	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	нет
100	Ставки на завтра	1959	да	да	да	да	да	нет	да	нет	нет	да	да	нет	нет	да	нет	нет	нет	да

Выводы:		
Локация	%	Характеристика наиболее часто встречающихся нуарных локаций:
Салон автомобиля	94	Салон автомобиля является наиболее частой локацией в фильме нуар. На структурном уровне это объясняется, прежде всего, постоянным стремлением героев к перемещению и к попытке к бегству. На визуальном уровне салон автомобиля характеризуется, прежде всего, созданием условий для трансляции крупного плана героев.
Дом	73	Частный дом, будучи основой американской повседневной жизни, логичным образом является базовой локацией фильма нуар. Как правило, в частном доме развивается ситуация, при которой размеренная и цивилизованная жизнь постепенно подпадает под влияние рока и негативного развития ситуации.
Телефонная будка	70	Телефонная будка как портал, как место мгновенной коммуникации, является уникальной в своем роде локацией, учитывая технический прогресс в середине XX века. Также телефон играет важную роль в рамках нарративных конструкций, предполагающих резкое изменение ситуации в связи с вновь появившейся информацией. Так же, как и в случае с салоном автомобиля, в телефонной будке естественным планом трансляции героев является крупный план.
Полиция	64	Коль скоро фильм нуар содержит в себе по преимуществу картины криминальных жанров, то полиция очевидным образом играет важную роль. Поскольку именно полицией устанавливается норма, отклонение от которой и задает этическое и социальное измерение фильма нуар. В пространственно-визуальном плане полицейский участок является также формализованным и бедным с выразительной точки зрения пространством, что в свою очередь подчеркивает, прежде всего, социальный характер полицейского участка, заключающийся в строгости и стремлении к норме.
Бар	59	Бар как место, чья характеристика задается алкоголем и следствиями его потребления, также важен для нуара, поскольку отражает городской ночной характер жизни героев. Для визуального воплощения бара свойственна длинная перспектива, создаваемая барной стойкой. Также, учитывая пространственное устройство бара, можно отметить благоприятные условия для создания напряжения - ведь герой, сидя за баром, находится спиной к входу и не обладает всей полнотой картины. Обилие стеклянных бутылок и бокалов создает характерную игру бликов и отблесков.
Квартира	58	Квартира является аналогом дома с тем лишь замечанием, что квартирой, как правило, располагают люди, не обремененные семейной жизнью и ведущие свободный образ жизни, что также соответствует социальной установке нуарных героев.
Мотель	56	Мотель, будучи местом временного проживания, покинуть которое можно в любой момент, полностью отвечает требованиям нуарного героя, постоянно находящегося в бегах. Также мотель как локация отражает важную для нуара тему обезличивания, стирания собственной идентичности - поскольку в мотели герои, как правило, записываются от вымышленными именами. Пространственно и визуально мотель выполняет в нуаре роль клетки, в которую заключены персонажи.
Ресторан	39	Ресторан в нуаре, как правило, предстает в качестве локации, в которой представители верхнего слоя среднего класса вступают в конфликтные социальные отношения, по своей силе превосходящие их материальные возможности. Так, например, нуарные мужские персонажи зачастую встречают роковую женщину именно в ресторане. В визуальном плане ресторан отличается обилием и богатством убранства и мелких деталей.
Притон	37	Притон - в отличие от ресторана - является локацией социально депривированных классов населения. Однако его структурные функции остаются теми же - заведение нежелательных с обывательской точки зрения знакомств. Визуально притон представляет с собой, как правило, помещение с очень низким потолком, нависающим прямо над головами героев. Также важным визуальным элементом притона является обилие табачного дыма, создающего вкуче с нерассеянным светом лампочки без абажура своеобразное свечение пространства. Воздух как будто светится от напряжения, которым охвачено герои и это пространство.
Вода	33	Вода в различных видах - река, озеро, водопад, море, океан - отражает важную для нуара тему стихии. Стихии, прежде всего, эмоциональной и судьбоносной. В данном случае полностью адекватно понимание стихии воды как источника смерти, индифферентного ко всем социальным и личностным характеристикам героев. В этом смысле, вода в нуаре является вместилищем рока.

ПРИЛОЖЕНИЕ V. Таблица по типам основных нуарных героев

Тип героя	Характеристика	Статус героя	Примеры фильмов
	Герой		
Частный детектив	Герой, вышедший из романов "крутого детектива". Характерен для раннего и среднего нуара. Как правило, занимается больше решением личных жизненных проблем, нежели выполнением непосредственных заказов клиентов. Более того, с определенного момента трудно отличить личную жизнь частного детектива от его профессиональной деятельности	Главный	"Глубокий сон", "Убийство, моя милая", "Леди в озере", "Целуй меня насмерть!", "Мальтийский сокол"
Детектив	Детектив, работающий на государственные органы правопорядка. Его жизнь и деятельность более формализованы, нежели в случае с частным детективом. Однако, и его могут одолевать страсти или же желание следовать субъективным планам вопреки распоряжению начальства.	Главный	"Агенты казначейства", "Обнаженный город", "Детективная история"
Полицейский	Под полицейским в данном случае понимается представитель непосредственно полиции, прежде всего, дорожной полиции. Этот тип персонажа в нуаре играет роль безликого условного представителя закона и является проявлением жанра, что объясняет его слабую вписанность в нуарный мир. Как правило, такого рода персонаж фигурирует в сценах полицейской погони, штурма, задержания и перестрелки.	Второстепенный	"Мертв по прибытии", "Асфальтовые джунгли", "Без ума от оружия"
Боксер	Боксер в нуаре выделяется, прежде всего, характерными антропометрическими данными - невысокий рост, плотное телосложение. На сюжетном уровне боксер обычно борется с попытками криминальных кругов превратить его в пешку в незаконной системе спортивных ставок.	Главный	"Тело и душа", "Тем тяжелее падение", "Ночь и город"
Магнат	Магнат в нуаре обладает чертами аристократа и в отличие от гангстера имеет легализованные источники дохода. В системе отношений героев магнат, как правило, играет роль мужа главной героини или же женщины, имеющей непосредственные отношения с главным героем.	Второстепенный	"Гильда", "Проклятые не плачут", "Пленница"
Ветеран войны	Выделяются ветераны двух войн - Втором мировой и Корейской. Но структурно образ ветерана не зависит от войны, поскольку имеет общую характеристику, заключающуюся в психологической травме и в невозможности вернуться и вписаться в социум.	Главный	"Акт насилия", "Крест-накрест", "Загнанный в угол"
Мелкий вор	Как правило, вор-карманник: быстрый, ловкий, хитрый. Для пластики этого типа персонажа характерна подвижность и нервозность.	Главный	"Происшествие на Саут-стрит", "Вор"
Крупный вор	В отличие от мелкого вора, у крупного вора существенно другой масштаб работы, что сказывается на характере и пластике: в данном случае мы имеем дело с более спокойным, взвешенным и обстоятельным героем.	Главный	"Убийство", "Волна преступности"
Убийца	Человек, выполняющий заказные и заранее просчитанные убийства, встречается в нуаре не так часто и как правило появляется непосредственно перед тем, как выполняет свою работу. Как правило же, убийства совершаются в нуаре по причине быстрого нарастания эмоционального напряжения, подталкивающего героев к спуску курка. Для профессиональных убийц в нуаре характерны невозмутимость и холодность, поскольку посредством них, во многом, действует судьба	Главный, второстепенный	"Убийцы", "Асфальтовые джунгли",
	Героиня		
Роковая женщина	Наиболее существенный и принципиальный женский персонаж в нуаре. Носитель нуарного фатализма. Буду обуреваемой страстями, роковая женщина не способна к следованию социальной нормы. Наоборот, вся ее деятельность (часто носящая глубоко продуманный характер) в конце концов направлена на разрушение своей жизни и жизни окружающих.	Главный	"Странная любовь Марты Айверс", "Меня зовут Джулия Росс", "Почтальон всегда звонит дважды"
Подруга героя	В отличие от роковой женщины подруга героя не имеет такой структурной и визуальной самостоятельности и чаще остается в тени героя. Психологически, она также менее сложна и не имеет такой глубоко проработанной мотивировочной частью, как это обстоит в случае с роковой женщиной.	Главный	"Из прошлого", "Воровское шоссе", "Придорожное заведение"
Домохозяйка	Домохозяйка является выражением социальной нормы, по отношению к которой становится очевидна девиантность поведения основных женских персонажей, прежде всего, роковой женщины. Но в некоторых случаях имеет место качественный переход домохозяйки в роль более сильной и самостоятельной женщины. В целом же поведенческий образ домохозяйки является довольно простым и предсказуемым: верная жена и любящая мать. Главная функция такого рода героинь заключается в попытке нормализовать попавшего в сети роковой женщины главного героя.	Второстепенный	"Момент безрассудства", "Западня"

ПРИЛОЖЕНИЕ VI. Семантико-лингвистическая таблица названий фильмов нуар

Характер названия	Фильмы	Комментарии
Ночь	Бродивший по ночам, Живущие по ночам, Ночные маршруты, Ночь и город, Стычка в ночи, Темный город, Темный угол	Ночь, являясь важной смысловой и визуальной характеристикой фильма нуар, нашла свое отражение и в ряде названий кинофильмов. На смысловом уровне ночь характеризуется, прежде всего, как вместилище потаенных и всегда потенциально опасных для героев элементов. Ведь темнота как свойство пространства и на мифологическом, и на повседневном уровне подразумевает наличие опасности, связанную с неизвестностью. На визуальном же уровне ночь в стиле нуар создает благоприятные условия для создания изысканной черно-белой картинке с глубокими тенями и акцентированием необходимых визуальных элементов (человеческих лиц, рук, деталей материального мира).
Город	Ночь и город, Темный город, Обнаженный город	Город как важнейшая локация в фильме нуар также отражается в названиях некоторых фильмов нуар. И здесь важны также эпитеты, сопровождающие пространство города: темный город, обнаженный город. То есть, речь в данном случае не идет о городе, как о социально-экономической единице устройства государства. Акцент, напротив, делается на эмоциональной окраске: город здесь уподобляется женщине - обнаженной и в темноте.
Имя собственное	Гильда, Дело Тельмы Джордана, Лора, Меня зовут Джулия Росс, Милдред Пирс, Странная любовь Марты Айверс	Все имена собственные, вынесенные в названия фильмов нуар, как мы можем наблюдать, это имена женские. Что подтверждает ту высказанную в диссертации точку зрения, согласно которой фильм нуар - это мир, увиденный глазами мужчины. Мир, в некоторых случаях, буквально сведенной к одной единственной женщине - нуарной героине.
Географическое название	Афера на Тринидаде, Бульвар Сансет, Высокая Сьерра, Звонить Нортсайд 777, История в Феникс-сити, Ки-Ларго, Леди из Шанхая, Ниагара, Происшествие на Саут-стрит, Тайны Канзас-сити	Географические названия можно условно разбить на две группы. Одни - это названия ярких и часто экзотичных мест и локацией (Тринидад, Шанхай, Сьерра, Ниагара), в которых разыгрываются яркие и драматичные истории. Ко второй группе же можно отнести названия, подразумевающие обобщенный и универсальный характер истории. То, что происходит в Фениксе или же Канзасе, может произойти в любом городе мира, поскольку в основе конфликтной ситуации в данном случае лежат универсальные ценности и свойства (фатализм, моральная двойственность человеческого характера, одержимость страстями).
Оружие	Без ума от оружия, Большой нож, Оружие для найма	Оружие также фигурирует в нескольких фильмах нуар, поскольку, в силу важности криминальной тематики, оно является логичным атрибутом повседневного насилия. Более того, оружие предстает в нуаре в том числе и как носитель страсти. Не будучи в силах справиться с внутренним конфликтом, герои выпускают негативную энергию через дуло пистолета. Данное свойство удачно отражено в названии фильма "Без ума от оружия"
Криминал	Большая афера, Афера на Тринидаде, Без ума от оружия, Большой нож, Оружие для найма, Стычка в ночи, Агенты казначейства, Акт насилия, Волна преступности, Вор, Воровское шоссе, Грубая сила, Грязная сделка, Мертв по прибытии, Пленница, Убийцы, Улица греха, Целуй меня насмерть!, Снайпер, Убийство, Убийство, моя милая, Рожденный убивать, Поцелуй убийцы	Обилие фильмов, чьи названия имеют криминальные коннотации, очевидным образом подтверждает криминальный характер нарративного и идейного ядра фильма нуар. Необходимым, но не достаточным условием стиля нуар является преступление - уголовное или же моральное. Безусловность этого положения подтверждается косвенным образом и анализом названий приведенных кинофильмов.
Фатализм	Бог ей судья, Выхода нет, Загнанный в угол, Западня, Мертв по прибытии, Министерство страха, Печать зла, Подводное течение, Поцелуй смерти, Почтальон всегда звонит дважды, Проклятые не плачут, Рожденный убивать, Свидание с опасностью, Сила зла, Ставки на завтра, Там, где кончается тротуар, Туз в рукаве, Узкая грань, Часы отчаяния, Черная полоса, Преступление страсти	Другой важной чертой фильма нуар - но на этот раз не событийно-нарративной, а идейно-концептуальной - является фатализм, проявляющийся в неумолимости злого рока, постоянном поглощении настоящего прошлым. Производными фатализма в нуаре являются такие экзистенциальные величины, как отчуждение, ощущение безысходности, принятие факта отсутствия будущего и перспективы.
Отчуждение	Загнанный в угол, Бродивший по ночам, В укромном месте, Живущие по ночам, Темный угол, Чужестранец, Я - один	Отчуждение и одиночество как производные фатализма можно выделить в отдельную группу названий. Здесь в явном виде проявляется стремление героев к темноте, к местам, удаленным от человеческих глаз. С другой стороны, учитывая фатальность судьбы нуарных героев, попытки побега, как правило, тщетны.

ПРИЛОЖЕНИЕ VII. Периодическая схема-модель стиля нуар и его производных (1928 - 2017)

10		Незнакомец на третьем этаже	Бог ей судья	Асфальтовые джунгли	Боб - прожигатель жизни		Выстрел в упор	Драйв
9		Высокая Сьерра	Гильда	Без ума от оружия	Второе дыхание		Долгое прощание	Кирпич
8		Мальтийский сокол	Глубокий сон	В укромном месте	Двое на Манхэттене		Жар тела	Маллхолланд Драйв
7		Лора	Из прошлого	Вор	Лифт на эшафот		Китайский квартал	Перекресток Миллера
6		Высокая Сьерра	Милдред Пирс	Мертв по прибытии	Мужские разборки		Клот	Подозрительные лица
5		Ночные маршруты	Обнаженный город	На опасной земле	Не тронь добычу	История одного преступления	Прокол	Просто кровь
4	Враг общества	Оружие для найма	Объезд	Поцелуй убийцы	Облава на наркоторговцев	Мой паспорт - кольт	Собачий полдень	Сикарно
3	Лицо со шрамом	Стекланный ключ	Сила зла	Сильная жара	Самурай	Ржавый нож	Таксист	Страх "Икс"
2	Маленький цезарь	Тень сомнения	Синий георгин	Туз в рукаве	Смятение и ночь	Цель - тюремный фургон	Убийство китайского букмекера	Таинственная река
1	Подполье	Убийство, моя милая	Убийцы	Целуй меня насмерть!	Стукач	Я жду	Французский связной	Только Бог простит
	1928 - 1932	1940 - 1945	1945 - 1950	1950 - 1955	1955 - 1967	1957 - 1967	1967 - 1981	1984 - 2017
	Американский прото-нуар	Ранний период американского нуара	Средний период американского нуара	Поздний период американского нуара	Французский "поляр"	Японский нискацу-нуар	Американский неонуар	Постнуар / метануар

Данная схема-модель отражает историческое развитие стиля нуар от американского протонуара до постнуара и метануара. Для каждого этапа развития стиля приведены наиболее характерные кинофильмы, отражающие процесс трансформации нуара как стиля. Синим цветом в таблице выделен классический американский фильм нуар, являющийся объектом исследования. Исходя из данной таблицы можно строить перспективу дальнейших исследований стиля нуар.

ПРИЛОЖЕНИЕ VIII. Схема-модель соотносительности стиля-нуар с различными жанровыми формами

10	Высокая Сьерра	Убийство, моя милая	Внезапный страх	Незнакомец на третьем этаже	Мальтийский сокол			
9	Оружие для найма	Бог ей судья	Волна преступности	Меня зовут Джулия Росс	Стеклянный ключ			
8	Улица греха	Падший ангел	Часы отчаяния	Милдред Пирс	Леди-призрак			
7	Почтальон всегда звонит дважды	Гильда	Целуй меня насмерть!	Объезд	Лора			
6	Синий георгин	Темный угол	Черная полоса	Потерянный уикэнд	Министерство страха			
5	Убийцы	Воровское шоссе	Извините, ошиблись номером	Подводное течение	Глубокий сон			
4	Грубая сила	Момент безрассудства	Ки-Ларго	Странная любовь Марты Айверс	Агенты казначейства			
3	Из прошлого	В укромном месте	Водоворот	Чужестранец	Леди в озере			
2	Одержимая	Темный город	Вор	Леди из Шанхая	Звонить Нортсайд 777	Асфальтовые джунгли	Сила зла	Выхода нет
1	Поцелуй смерти	Афера на Тринидаде	Ангельское лицо	Тело и душа	Обнаженный город	Убийство	Белое каление	Звук ярости
	Криминальная драма	Криминальная мелодрама	Триллер	Драма	Детектив/Полицейский фильм*	Фильм-ограбление	Гангстерский фильм	Социальная драма

*Жанры детектива и полицейского фильма в рамках данной таблицы (и в рамках диссертации вообще) объединены в один жанр детектива. Это объясняется структурным сходством данных жанров в рамках стиля нуар

В данном приложении приведены ключевые фильмы нуар, относящиеся к различным жанрам. Таким образом, мы можем заметить преобладание таких жанров, как криминальная драма, криминальная мелодрама, триллер, драма и детектив/полицейский фильм.