



Аспекты телесности в американском «фильме нуар» (1941–1955)

К.Н. Орозбаев

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме тела и телесности в классическом американском «фильме нуар». Рассматривается стилеобразующая роль телесности, подразумевающей вещьественность и материальность кинообраза, исследуются различные типы человеческого тела (мужского, женского), обладающие своей конкретной смысловой, структурной и визуальной функцией. Анализ подкрепляется примерами из кинофильмов, созданных в стиле «нуар».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм нуар,
история кино,
теория кино,
стиль, тело,
телесность

Тело стиля

Представим, что «нуар», означающий в переводе «черный», — это тело, прежде всего, тело кинематографическое. Но это не только силуэт убийцы, ожидающего свою жертву за матовым стеклом двери в гостиничном номере или фигура крупного мужчины в плаще и шляпе, идущего по темному коридору, чтобы нарушить закон штата, или образ платиновой блондинки с узкой талией и широкими бедрами, которая подсыпает своему спутнику снотворное в напиток... Все намного фундаментальнее. О стиле «нуар» как кинематографическом теле, где базисом является тело человеческое, следует говорить как о сумме объектов материального мира, которые могут быть схвачены и восприняты взглядом зрителя. В связи с этим особый интерес представляет рассмотрение различных аспектов телесности в «фильмах нуар», обращаясь, в том числе, к типам человеческого тела, общей «телесной» и материальной составляющей эстетики «нуара». В комплексе эти аспекты призваны утвердить телесность как один из основополагающих элементов данного кинематографического направления.

Последовательность использования материальных объектов в фильме неизменно порождает узнавание его стиля, позволяя классифицировать именно как «фильм нуар» (или как полицейский фильм, «черный» фильм). Таким образом, можно утверждать, что существует определенный телесный (семантический)

код «фильма нуар», который безошибочно считывается зрителем. Есть, однако, и более сложное «правило» прочтения этого кода. Едва ли некто, владеющий знаковым алфавитом «нуара», будет ожидать показа нравоучительной истории или глубоко-мысленного размышления о сущности человека, окружающего мира. Мир «фильма нуар», оперируя достаточно ограниченным набором общепринятых знаков и образов, без конца воссоздает одну и ту же нарративную и смысловую систему, порождая тем самым некую серийность, ожидаемое повторение. И здесь уместнее говорить не о семантике, а о синтаксисе «нуара» как аудио-визуальном произведении, точнее о его феноменологии, то есть об определенном способе репрезентации, порожденном самим стилем.

Мераб Мамардашвили в беседе с Марком Захаровым в рамках телепередачи «Толкование сновидений», говоря о своих предпочтениях в кино и отвергая так называемые «интеллектуальные» фильмы, высказался о своей симпатии к вестернам и «черным» фильмам («фильм 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»¹. «Взгляд со стороны», о котором упоминает Мамардашвили, и есть то феноменологическое правило, согласно которому функционирует «черный» фильм, фильм «нуар».

Отсутствие «интеллектуальной», смысловой и герменевтической составляющей в «фильме нуар», на что обращает внимание философ, указывает на важное свойство данного стиля — его поверхность. Здесь отсутствует привычное для классического искусства понятие глубины, подразумевающее наличие скрытых смыслов и нарративов. Опираясь на категории телесности, можно сказать, что «нуар» — это бесконечно тонкая поверхность кинематографического тела, его эпидермис. Паулина Квятковская в работе «Соматография. Тело в кинообразе»², в частности, отмечает: «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»³. В данном случае важно, что Квятковская подчеркивает связь тела на экране с такими, на первый взгляд, умозрительными и нематериальными явлениями,

¹ «Толкование сновидений» (Мераб Мамардашвили и Марк Захаров) // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j4x75LW3q28> (дата обращения: 20.08.2017).

² Соматография (от греч. soma — тело и grapho — пишу) — метод конструирования схематических образов человеческого тела относительно различных рабочих положений. Применяется при создании технических чертежей. Квятковская же использует понятие соматографии для выявления характерных положений и движений человеческого тела в пространстве кинематографического кадра. — *Прим. авт.*

³ Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Издательство Гуманитарный Центр, Харьков, 2014. С. 39.

как рефлексия и ментальные процессы. Данный процесс соматографической рефлексии играет важную роль в «нуарной» образности.

Плоскостность «фильма нуар» во многом задается таким характерным визуальным приемом, как увеличенная глубина резкости: герои и предметы, находящиеся на втором плане, сфокусированы с не меньшей резкостью, нежели герои или предметы на первом плане⁴. То есть, свойственное для классического кино пространственное разведение главных и вторичных объектов (имеющее функцию акцентуации) нивелируется, например, 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 оно затрагивает также меланхоличность, перерастающую в нигилизм, и эскапизм, столь свойственные для «фильма нуар».

Относительно физического (мужского/женского) тела следует отметить вписанность человеческого тела в окружающий материальный мир, даже на визуальном уровне. «Быть телом — значит <...> быть привязанным к определенному миру, и изначально наше тело не в пространстве: оно принадлежит пространству»⁵, — пишет Мерло-Понти. Поэтому не будет преувеличением сказать, что в «нуаре» тело человека *мыслит*, существуя 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 персонаж вещи и детали выделяются светом не меньше (а иногда и больше), нежели он сам. Ставшая клише сцена, когда силуэт человека с пистолетом в руке появляется из темноты, однозначно указывает на то, что в этом мире из любого темного пространства может неожиданно материализоваться такой человек — в плаще и с пистолетом в руке. Он всегда существует там, готовый к появлению и выполнению своей изначально заданной функции. При этом 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 и Рембрандтом).

Существуют, впрочем, важные отличия визуальности «нуара» от классической живописи. И в этих отличиях кроются существенные для «нуара» смыслы. Так, например, классическая

⁴ Подр.: Place J., Peterson L. *Visual Motifs in Film Noir // Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1996. P. 65.

⁵ Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. Санкт-Петербург: «Наука», 1999. С. 198.

композиция, известная по шедеврам живописи эпохи Возрождения, редко находит отражение в «фильмах нуар». Гораздо чаще встречается смещенная, искаженная композиция, создающая впечатление нарушенного баланса, образ шаткости и неустойчивости окружающего мира, что соотносится более всего с традицией маньеризма с ее искаженной композицией и нарушенными пропорциями. Смещенная композиция, порождающая чувство неопределенности, чувство потерянности человека, обнаруживает свои корни как в немецком киноэкспрессионизме⁶, так и в общеевропейской культуре декаданса⁷, чьи визуальные, этические и эстетические основы стали базисом для стиля «нуар». Группа полицейских, сливающихся в единое темное пятно, и загнанный в тупик преступник разведены, к примеру, Рудольфом Мате в его фильме «Станция «Юнион»» (1950) в разные стороны кадра. Сила закона очевидным образом перевешивает фигуру 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) оказывается все время на первом плане, находясь настолько близко к камере, насколько это возможно. Отсутствие пространственного зазора между лицом и камерой создает ощущение напряженной интимности, обусловленной полной открытостью и незащищенностью. Лицо в кадре выступает в качестве второго экрана, на который проецируется эмоциональная составляющая сцены.

Тело героя

Одетое тело является естественным, «нулевым» телом в «нуаре», в отличие от классического понимания естественности,

подразумевающей тело обнаженное. Сорочка, пиджак и плащ отождествляются с кожей «нуарного» героя. Они создают смысловую и знаковую оболочку изначально бессмысленному и ненужному телу.

Мужской костюм в этом случае воспринимается как униформа в самом широком значении этого слова. Так же, как и игровой костюм, предназна-

⁶ Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 31.

⁷ Савельев К.Н. Исторические портреты английского декаданса. Магнитогорск, 2008. С. 44.

Кадр из фильма «Поцелуй смерти» (Генри Хэтзауэй, 1947)



ченный для посещения статусного мероприятия или участия в спортивном действе, что продиктовано правилами этикета, как бы подчеркивая, что в большом городе «фильма нуар» необходимо следовать заданному дресс-коду. Из этого условия проистекает другое важное предназначение одежды в «нуаре» — мимикрия. Одетое тело сливается с массой себе подобных, создавая широкие возможности для развития криминальных сюжетов. Так, в фильме Отто Премингера «Там, где кончается тротуар» (1950) полиция заставляет каждого из подозреваемых надеть шляпу, подняться вверх по лестнице, чтобы старушка-продавщица смогла опознать убийцу. При виде всех мужчин растерянная очевидица начинает утверждать, что именно его она видела прошлой ночью, а на предыдущего подозреваемого указала по ошибке. Ту же процедуру опознания, точнее *распознавания*, всякий раз проделывает и зритель «фильма нуар». Но в отличие от пожилой леди из фильма Премингера зритель распознает «фильм нуар» без промедления. Его стиль угадывается мгновенно.

Раздетое тело в «фильмах нуар» — это тело незащищенное, открытое для угроз внешнего мира. Без плаща и шляпы, создающих «нуарную» ауру солидности и неприступности, герой выглядит уязвимым, если не сказать жалким. Как правило, обнаженное тело в «нуаре» — это тело страдающее, беспомощное. В серии боксерских «фильмов нуар» («Подстава», Роберта Уайза, 1949; «Тело и душа», Роберта Россена, 1947; «Тем тяжелее падение», Марка Робсона, 1956;

«Чемпион», Марка Робсона, 1949; «Поцелуй убийцы», Стэнли Кубрика, 1955) герой, лишенный на ринге «доспехов» городского преступника (шляпы и плаща), оставленный в одной майке перед грозным соперником, становится легкой добычей. Его тело покрывается потом и кровью, становясь натуралистичным, что так не характерно для «фильма нуар». В обычной жизни статный



Кадр из фильм
«Узкая грань»
(Ричард Флейшер, 1952)

и ловкий — обнаженный герой принимает на ринге нелепые позы, вызывающие у его красавицы-подруги лишь стыд и презрение. Будучи раздетым, герой «нуара» кажется сотканным из плоти и крови, а не из кинематографической материи, придающей своеобразный «материализм» «фильму нуар».



Кадр из фильма
«Убийцы»
(Роберт Сиодмак, 1946)

Если исключить из рассмотрения боксерский «нуар», где телесная нагота продиктована сюжетом, то в остальных фильмах этого типа сохраняется тождество между наготой и слабостью. Ярким примером служит картина «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946). Мощный и уверенный, источающий разрушительную мужскую энергию герой Берта Ланкастера, Оле Андерсен по кличке «Швед», несколько раз оказывается по ходу фильма в обнаженном виде (в голливудском кино времен кодекса Хейса человека в нижнем белье можно считать обнаженным). И каждый раз он становится беззащитной жертвой. На боксерском ринге, где из-за 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 сцене (а, по сути, финальной, но вынесенной флеш-бэком в начало фильма), когда «Швед», подавленный и обессилевший, неподвижно лежит в постели, равнодушно ожидая прихода убийц. Иначе говоря, раздетое, обнаженное тело в «нуаре» — это всегда тело жертвы.

Что же касается постельных сцен, естественных для раздетого тела, то в «нуаре» они просто отсутствуют. Все интимные отношения переносятся здесь на более высокий уровень — *взгляда*. Такие речевые конструкции, как «стрелять глазами», «раздевать взглядом», находят в «нуаре» конкретное визуальное воплощение. Формальной причиной такого рода сублимации телесных отношений является действовавший в 1930–1950-х годах кодекс Хейса, представлявший собой свод моральных, этических и идеологических запретов. Создатели «фильмов нуар» были вынуждены искать обходные пути для трансляции идей, тематики, символов, запрещенных кодексом Хейса. Это привело к процессу, схожему с понятием сублимации в психоанализе, когда путь в обход, при выборе наиболее запутанного и наименее очевидного продвижения к объекту желания, становится исключительно продуктивным и результативным. Примечательно, что один из наиболее самобытных «нуаров» носит название «Объезд» (Эдгар Ульмер, 1945).

Убивающее тело является одним из самых визуально ярких и запоминающихся образов телесных движений в «нуаре», обычно возникая в тот момент, когда герой, опережая на мгновение своих оппонентов, точным выстрелом разрешает конфликтную ситуацию. При этом пластика «нуарного» героя почти полностью



Кадр из фильм «Грубая сила»
(Жюль Дассен, 1947)

совпадает с пластикой шерифа или ковбоя в вестерне, за исключением лишь того, что в вестерне персонажу предоставляется возможность эффективно выхватить пистолет из кобуры, тогда как в «нуаре» эти условно героические ритуалы редуцируются: например, выстрел производится через карман пиджака или плаща. В «нуаре», в отличие от вестерна, где моральные законы прерий обызывают 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, уступает бесцеремонности городских бандитов.

Умиращее тело героя также является важным для «нуара» пластическим феноменом, поскольку ни в одном другом направлении кинематографа главные герои не погибают от насильственной смерти так часто, как в «нуаре». Данная традиция очевидным образом тянется от гангстерского кино 1920–1930-х годов, где изрешеченные пулями бандиты исполняют некий 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 закона, то в «нуаре» она выступает в более тонком облиции — в виде закона 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, преступное, эпи-

⁸ Подорога В.
Феноменология тела.
М.: Ad Marginem,
1995. С. 56.

лептическое, садо-мазохистическое, тело, захваченное в момент своего движения с наивысшей быстротой, предельно интенсивное, экстатическое»⁸. При этом смерть для героя «нуара» редко становится неожиданностью. Даже пытающийся сбежать, преследуемый полицией или бандитами (структурно это одно и то же) герой в конце концов смиряется со своей участью. Пораженный пулей, он на мгновение застывает, его взгляд в этот момент рассеян и беспомощен, затем он резко хватается рукой за место ранения, как будто затыкая дыру в собственном теле, 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.

Тело героини

Насилие и сексуальность — исключительно важные для «нуара» составляющие. Если мужские персонажи ответственны только за насилие, то образ томной, роковой женщины, *femme fatale*, транслирует оба этих явления⁹. В целом «фильм нуар» выражает сугубо мужской взгляд на мир, и потому естественно, что одним из главных объектов восприятия героя становится женщина, точнее ее тело. В частности, Джейн Плейс в статье «Женщина в фильме нуар» отмечает: «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»¹⁰.

В роковой женщине сексуально буквально все: тело, прическа, макияж, одежда, обувь, голос, даже имя. Сексуальность женщины в «нуаре» абсолютизируется, отрываясь от своей естественной природной цели. Ни о каком физическом контакте между частным детективом и роковой женщиной речь не идет. Роковая женщина, безусловно, сексуальна, но недоступна в принципе. 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...»¹¹, — пишет Томас Эльзессер, анализируя роль телесности в мировом кинематографе. Концептуально важным в этом плане является фильм «Леди в озере» (Роберт Монтгомери, 1947), полностью снятый субъективной камерой. На протяжении всего фильма зритель видит мир глазами типичного «нуарного» героя, и мир этот по большей части сводится к героине Одри Тоттер.

⁹ Подр.: Farber S.
Violence and the Bitch
Goddess // Film Noir
Reader 2. New York.
Limelight Editions, 1999.
P. 45.

¹⁰ Women in Film Noir.
British Film Institute
Publishing, 1998. P. 47.

¹¹ Эльзессер Т.,
Хагенер М. Теория
кино. Глаз, эмоции,
тело. СПб.: Сеанс,
2016. С. 242.

Лишь один раз герой фильма, которого играет режиссер Роберт Монтгомери, видит свое отражение в зеркале. Таким образом, в фильме «Леди в озере» режиссер обобщает сам принцип существования этого мира, мира ночных проулков и исчезающих в них роковых красавиц.

Соблазняющее тело, будучи носителем рока, воплощает в «нуаре» такой тип женщин, которые способны соблазнить любого мужчину. Тонкие струи сигаретного дыма, выпускаемые героиней за стойкой ночного бара, легко пленяют и успешного банкира, и незатейливого карманного вора, и боксера. В результате главный герой готов без конца предпринимать тщетные попытки, чтобы добиться ее внимания, или хотя бы *взгляда* незнакомки. Поначалу она может одаривать героя смущенной улыбкой, пожиманием плеч, робкими кивками головы. Но по мере развития событий ее пластика становится более свободной и раскованной. Смущение сменяется на жесткость, требование полного подчинения. Говоря о резкой смене пластики, нельзя не упомянуть фильм Жака Турнера «Люди-кошки» (1942), где женщины в прямом смысле превращаются в кошек — черных пантер. Используя классическую для хорроров фабулу превращения людей в животных, Турнер выявляет пластическую суть «фильма нуар». В пиковый момент роковая женщина, будучи не 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 здесь отдельно выделяется свечение женских глаз, достигаемое параметрами освещения. Новейшие разработки в области кино- и светотехники, появившиеся в середине

Кадр из фильма
«Гильда»
(Чарльз Видор, 1946)



1940-х годов, позволили операторам запечатлеть ранее недоступные из-за низкой чувствительности киноплёнки блики глаз. На феноменологическом уровне это свечение женских очей считается как источающаяся, разрушительная энергия. Роковая женщина «стреляет глазами» гораздо более прицельно и результативно, нежели герой делает это с помощью револьвера.



Кадр из фильма
«Без ума от оружия»
(Джозеф Льюис, 1950)

Подводя итог рассмотрению характерных телесных состояний мужских и женских персонажей в «фильмах нуар», следует подчеркнуть, что они указывают на глубокий сущностный характер телесности в этих кинолентах. Посредством тела (не только человеческого, ведь окружающий материальный мир также представляет собой форму тела, поверхности, формы) в «нуаре» манифестируется стилистика в различных видах ее проявления: пластика (движения человеческих тел), визуальность (глубокие, экспрессивные тени; вписанность человеческого тела в материальный контекст), психофизика (обольщение, одержимость, гнев, отчаяние, сексуальное влечение), нарративные и смысловые конструкции (фигура одиночки, потерявшего в мире; фатализм и безысходность). Необходимо отметить и то, что однообразие и серийный характер нарративного и смыслового содержания «нуара» выдвигают на первый план внешне формальные проявления этого стиля, где одним из ключевых понятий является телесность. Говоря в терминах Антонена Арто, «нуар» можно назвать «телом без органов». Это, скорее, экспрессивная и избыточная оболочка, лишенная какого-либо внутреннего наполнения (в случае с «нуар» противопоставление сложной и изысканной визуальности тривиальному «внутреннему», смысловому наполнению более, чем очевидно).

Таким образом, телесность является одним из важнейших способов репрезентации стиля «нуар». Тем более, что данный стиль отличается своей лаконичностью и оперирует ограниченным набором визуальных и структурных приемов, используя которые современные авторы фильмов наследуют традиции «нуара». Например, в таких картинах, принадлежащих к новейшей истории кинематографа и снятых в «нео-нуарной» стилистике, как «Побудь в моей шкуре» (Джонатан Глэйзер, 2014), «Затерянная река» (Райан Гослинг, 2014), «Неоновый демон» (Николас Виндинг Рефн, 2016) и «Каньоны» (Пол Шредер, 2013), центральное место отводится именно телесности. В частности, данные фильмы исследуют человеческое тело и способы его изменения, трансформации и взаимодействия с окружающим миром, а в

случае с фильмом Глэйзера и вовсе речь идет об отношениях тела со всей Вселенной. То есть, трансляция нарратива, мифологии и заложенных в сценарии идей посредством телесности, характерная для классического «нуара», актуальна и по сей день. ■

 ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. — М.: Rosebud Publishing, 2010. — 240 с.
2. Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Издательство Гуманитарный Центр, Харьков, 2014. — 272 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — Санкт-Петербург: Наука, 1999. — 604 с.
4. Подорога В. Феноменология тела. — М.: Ad Marginem, 1995. — 339 с.
5. Савельев К.Н. Исторические портреты английского декаданта. — Магнитогорск: МаГУ, 2008. — 254 с.
6. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. — СПб.: Сеанс, 2016. — 440 с.
7. *Film Noir Reader*. New York. Limelight Editions, 1996. — 343 p.
8. *Film Noir Reader 2*. New York. Limelight Editions, 1999. — 346 p.
9. *Women in Film Noir*. British Film Institute Publishing, 1998. — 238 p.

REFERENCES

1. Aisner L. *Demonicheskii ekran* [The Haunted Screen]. — M.: Rosebud Publishing, 2010. — 240 p.
2. Kviatkovskaia P. *Somatografiia. Telo v kinoobrazе* [Somatography. The Body in the Film Image]. — Kharkov, Izdatelstvo Gumanitarnyi Centr, 2014. — 272 p.
3. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriiatiia* [Phenomenology of Perception]. — Sankt-Peterburg, Nauka, 1999. — 604 p.
4. Podoroga V. *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of the body]. — M.: Ad Marginem, 1995. — 339 p.
5. Saveliev K.N. *Istoricheskie portrety angliiskogo dekadansa* [Historical portraits of English decadence]. — Magnitogorsk: MaGU, 2008. — 254 p.
6. Elzesser T., Hagenер M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. — SPb.: Seans, 2016. — 440 p.
7. *Film Noir Reader*. New York. Limelight Editions, 1996. — 343 p.
8. *Film Noir Reader 2*. New York. Limelight Editions, 1999. — 346 p.
9. *Women in Film Noir*. British Film Institute Publishing, 1998. — 238 p.

The Aspects of Body in American Film Noir (1941–1955)

Kasym N. Orozbaev

Post-Graduate student (VGIK)

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The author analyzes the body in classical American film noir: its role and meanings are being investigated. In this respect body cultural studies take into consideration not only human body as a subject of research, but a body of material world at large. Thus the author investigates body in the whole of film noir specimen.

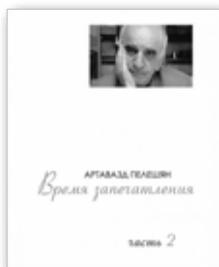
Technical evolution which took a place in 1940's made directors and cinematographers able to use such shooting techniques as low-key lighting, greater depth of field and close-ups. All these techniques certainly influenced the way human body was represented in film noir. Due to greater field of depth noir heroes are being inserted into the world around them. As a result, noir heroes aren't emphasized by the lighting and composition in distinction from classical cinema where this emphasizing is a routine one. This sort of objectivity and materialism underlines the similarity of film noir and the tradition of European decadence and romanticism. One can find this similarity on the level of meanings and thoughts also — alienation and fatalism could be found either in film noir or in European decadence and romanticism. Unstable composition and close-ups are the other important noir cinematographic techniques. Both of the two are also important ones since they underline the unique noir visual style and create the proper meanings.

The author also strives to define different types of human body in film noir: dressed body, naked body, dying body, killing body and seducing body. All these types of human body (and their functional, structural, visual and narrative roles) are being described. Various noir movies containing ideas and characteristics mentioned are used as examples.

Thus the author underlines the paramount role of body in film noir and its visual component, reasoning that future research on body in film noir will be very useful and beneficial to whole film noir studies.

KEY WORDS: film noir, film history, film theory, style, body

[библиотека ВГИК]



Пелешян Артавазд Ашотович. *Время запечатления: сб. материалов из двух частей / Артавазд Ашотович Пелешян; Мин. культ. республики Армения, фонд «Луис». — ЕРЕВАН: Изд. «Тигран Мец», 2016.* В сборник вошли воспоминания советских, российских и зарубежных авторов о встречах с известным режиссером-документалистом Артаваздом Ашотовичем Пелешяном, а также размышления о его творчестве, анализ его фильмов. В книге представлены интервью с мастером, его встречи со зрителями, теоретические высказывания режиссера о документальном кино и исследования о монтаже. Для кинематографистов и всех поклонников творчества и последователей А.А. Пелешяна.



Фирсова-Микоша Джемма. *Из творческого наследия: в 3-х выпусках / Джемма Фирсова-Микоша; СК РФ, Ком. по творческому наследию Д. Фирсовой и В. Микоши, Московский клуб док. кино «Окно в Европу. Связь времен». — М. Бьорк, 2014–2016.* Эпиграф к изданию наследия режиссера-документалиста Джеммы Фирсовой-Микоши: «Гражданская позиция всегда документальна». Жанр написанного ею — гражданская поэтическая публицистика. Автор оставила большое литературное наследие: теоретические тексты, проблемные эссе, рецензии, портреты. Первый выпуск состоит из материалов, посвященных эстетике, поэтике, истории документального кино. Эти тексты позволяют глубже понять и почувствовать Джемму Фирсову как документалиста. Следующие выпуски представляют ее как социолога, политика, искусствоведа, эколога. Написанная образно и просто, издание интересно и любителям кино, и профессионалам.



Седита Скотт. *Восемь комедийных характеров: руководство для сценаристов и актеров / С. Седита; пер. М. Деятова. — М.: Альпина нон-фикшн / Moscow film school, 2015. — 340 с.* Секрет хорошей комедии заключается не только в удачном сюжете и шутках, но и в ярких запоминающихся персонажах. В своей книге, опираясь на более чем 30-летний опыт режиссера кастинга, сценариста и преподавателя актерского мастерства, Скотт Седита выделяет восемь типичных комедийных характеров и их главные черты. Созданные им психологические портреты помогут как сценаристам, так и актерам, стремящимся создать незабываемый образ. Книга «Восемь комедийных характеров» используется как учебное пособие в колледжах и университетах всего мира, это «библия» сценаристов и продюсеров, работающих в жанре комедии.