



Стиль «нуар» в классическом и современном искусствоведении

К.Н. Орозбаев

В статье рассматриваются ключевые особенности классического «фильма нуар»: периодизация, критерии, фильмография. Разбираются стилевая и жанровая принадлежности этой категории фильмов. Приводится также сжатый анализ новейших исследований по данной теме с опорой как на классические труды по исследованию «фильма нуар», так и на более поздние академические работы. Большинство разбираемых в статье текстов впервые анализируется в русскоязычном академическом поле.

УДК: УДК:791.43.03

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм нуар,
история кино,
теория авторства,
стиль, жанр,
Раймон Борд,
Этьен Шомтон,
Раймонд
Дюргнат,
Пол Шредер

Стиль «нуар» как актуальная проблема

В течение последних семи-десяти лет наблюдается заметный интерес кинематографистов к стилю «нуар». Это касается как полнометражных фильмов, среди которых можно выделить картины «Драйв», «Только Бог простит» (Николас Виндинг Рефн), «Самый опасный человек» (Антон Корбайн) и «Убийца» (Дени Вильнев), так и популярных ныне сериалов — «Настоящий детектив», «Мост» и два сериала (американский и скандинавский) с одноименным русским названием «Убийство». Во всех этих работах прослеживаются криминальная составляющая и меланхоличная, отстраненная манера повествования, выверенный и продуманный визуальный стиль.

Успех такого рода фильмов, сериалов у публики незамедлительно возвращает понятие «нуар» в лексикон массового зрителя. И именно массовость, частота использования понятия «нуар» создают ложное представление об этом направлении в кинематографе как ясной и унифицированной модели экранной репрезентации. Набор клише (мужчина в шляпе и плаще, женщина с сигаретой, непрекращающийся дождь за окном и т. д.) превращают «нуар» в стилизацию или, в лучшем случае, в жанр. То, чем во второй половине XX века намеренно занимались представители поп-арта, сегодня происходит само собой — этот процесс

продиктован медиаполем. Повсеместное использование понятия «нуар», проникновение связанных с ним атрибутов в массовую культуру зачастую воспринимаются как знак того, что «фильм нуар» является полностью исследованным и изученным феноменом кинематографа и культуры.

Вместе с тем, «фильм нуар» практически с самого его зарождения остается предметом глубокого киноведческого и культурологического анализа. Проводимые по данной теме исследования нередко вступают в противоречие друг с другом, что зависит и от позиции автора, и от общего контекста, а также от времени выхода той или иной статьи или книги. Таким образом, трудно утверждать, что дискуссия о стиле «нуар» в кинематографе как полностью исследованном феномене, имеющим строго описанные и всеми принятые характеристики, свойства, завершена окончательно. Именно в сопоставлении различных точек зрения и выявлении проблемных мест при изучении стиля «нуар» кроется возможность систематизации научных знаний по данному вопросу и обнаружения скрытых лакун.

Открытие «нуара»

Первым фундаментальным исследованием «фильма нуар» принято считать книгу «Панорама американского фильма нуар (1941–1953)», написанную французскими кинокритиками 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 них приводит американский исследователь Джеймс Нэрмор в предисловии к англоязычному изданию «Панорамы американского фильма нуар (1941–1953)»: «Это первая из когда-либо написанных книг, которая описывает тот тип кино, у которого в самом Голливуде никакого названия не было»¹. И далее: «Она выделила из общей массы и наделила идентичностью картины, которые в противном случае могли бы быть просто забыты»². И хотя сам термин «нуар» по отношению к американским лентам военного времени употребил в 1946 году другой французский критик — Нино Франк, именно Раймон Борд и Этьен Шомтон легитимировали этот термин в результате анализа вышедших в то время на французский экран американских криминальных фильмов. Особенность «Панорамы американского фильма нуар (1941–1953)» заключается в том, что ключевые идеи и тезисы данной книги рождались в то время, когда описываемые в ней фильмы снимались и выпускались в прокат. Следует подчеркнуть: в своей работе Борд и Шомтон не описывали

¹ Borde Raymond, Chaumeton Etienne. A Panorama of American Film Noir (1941–1953). San Francisco, CA. City Light Books, 2002. P. VII.

² Там же.

«фильм нуар», они создавали определение данному типу фильмов. И здесь крайне важно осознавать ретроспективный характер термина «фильм нуар».

В самом Голливуде никто и не представлял, что снимают фильмы в стиле «нуар». Считалось, что это обычные однотипные криминальные драмы. Примечательно, что одной из первых работ о «нуаре» стала статья журналиста «Нью-Йорк Таймс» Ллойда Ширера, вышедшая в 1945 году (то есть, за год до появления понятия «нуар»), озаглавленная «Преступление окупается на экране». Автор статьи, отмечая зрительский успех таких фильмов, как «Двойная страховка» (Билли Уайлдер), «Убийство, моя милая» (Эдвард Дитрих), «Леди в озере» (Роберт Монтгомери) и «Почтальон всегда звонит дважды» (Тэй Гарнетт), попытался проанализировать причины этого успеха. Прежде всего, он выделяет Вторую мировую войну и порожденный ею социальный пессимизм. «Иными словами, война психологически и эмоционально подготовила нас к такого рода фильмам. Вот почему нам нравятся эти фильмы. Вот почему мы готовы каждую неделю платить за возможность увидеть их. Вот почему Голливуд выпускает эти фильмы в таком количестве»³, — пишет Ллойд Ширер.

В статье Ширера нельзя не отметить столь свойственный для англо-американской традиции позитивизм, характеризующий стремление объяснить социальными факторами любые явления. Такой подход противостоит «французскому» подходу, для которого свойственны скорее искусствоведческие, нежели социологические категории. И тот факт, что серия (термин «series» употребляют Борд и Шомтон в своей книге) однотипных американских фильмов была локализована и обособлена в истории мирового кинематографа именно французскими исследователями, многое говорит о самом «фильме нуар», о его суггестивном, готическом, «французском» характере.

Термин «нуар» (с *франц.* — «черный»), предложенный Нино Франком в 1946 году для описания мрачных, запутанных криминальных мелодрам, имел во французской культуре того времени отношение прежде всего к готической прозе и в меньшей степени к фильмам, которые сейчас принято относить к течению французского поэтического реализма. Важность 1946 года в исследуемом вопросе связана с окончанием Второй мировой войны, во время которой европейская публика не имела доступа к американским кинолентам и смогла их увидеть лишь по окончании войны и восстановления прокатной индустрии. После ставших привычными фильмов Уайлера, Форда и Капры, представляв-

³ Film Noir Reader 2. New York. Limelight Editions, 1999. P. 10.

ших американский кинематограф в довоенный период, жесткие, мрачные, но стилистически безупречные американские картины 1941–1945-х годов стали для проницательной французской публики настоящим открытием.

Вопрос о первом «фильме нуар», на первый взгляд, кажется очевидным. Почти все авторы сходятся во мнении, что таковым следует считать «Мальтийский сокол» (Джон Хьюстон, 1941). Однако при этом упускается из виду картина Бориса Ингстера 1940 года «Незнакомец на третьем этаже», которая по всем формальным критериям (факт преступления, моральная амбивалентность героев, запутанная, онейрическая манера повествования, характерная контрастная, черно-белая визуальная часть) относится к стилю «нуар». Единственным «ненуарным» компонентом фильма Ингстера является плоский и явно излишний хэппи-энд, но и здесь следует учитывать, что хэппи-энды зачастую навязывались сценаристам и режиссерам студией, и именно по этой причине эти киноленты выглядят столь искусственно и избыточно. Таким образом, хэппи-энд в «фильме нуар» зачастую следует просто игнорировать как наивный анахронизм.

Ключевые проблемы

Проблема периодизации. Проблема периодизации касается исключительно времени окончания цикла классического «нуара». Относительно вопроса о дате появления «фильма нуар», здесь, напротив, существует общепринятый консенсус: годом зарождения «нуара» принято считать 1941-й год, так как в это время выходят на экран «Мальтийский сокол» (Джон Хьюстон), «Высокая Сьерра» (Рауль Уолш), «Жестокий Шанхай» (Джозеф фон Штернберг) — «фильм нуар» начинает формироваться как цикл, как серия. В этом случае фильм Бориса Ингстера «Незна-

Кадр из фильма
«Целуй меня
на смерть!» (Роберт
Олдрич, 1955)



комец на третьем этаже» можно считать исходной, нулевой точкой отсчета в хронологии стиля «нуар».

Менее проясненным представляется вопрос о времени заката классического «фильма нуар». Согласно наиболее распространенной

точке зрения, серия этих кинопроизведений завершилась в 1958 году вместе с фильмом Орсона Уэллса «Печать зла». Однако этот подход, продиктованный исключительно хронологией, игнорирует и материю «нуара», и сами фильмы. А точнее, весьма важный фильм, вышедший в 1955 году, — «Целуй меня насмерть» (Роберт Олдрич).

Фильм Роберта Олдрича «Целуй меня насмерть» занимает особое место и в «Панораме американского фильма нуар (1941–1953)» Борда и Шомтона, хотя фильм вышел тогда, когда Борг и Шомтон закончили свою книгу. Однако, поскольку французские авторы изначально выделили период с 1941 по 1953 год, то в первое издание 1955 года фильм Олдрича не попал. И лишь в послесловии к переизданию книги в 1979 году, то есть спустя почти 25 лет с момента ее первого выхода, авторы написали: «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»⁴. Для Борда и Шомтона, как и для многих более поздних исследователей, «Целуй меня насмерть» является фильмом «нуар» *par excellence*. Все его аспекты, начиная от названия и заканчивая визуальным и сюжетным решением, задают высокую планку стилю «нуар».

Особенно примечателен тот факт, 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 быть уже не может. Таким образом, наиболее аутентичным представляется хронологическое обособление «фильма нуар» в пределах 1941–1955-х годов,

даже несмотря на то, что после 1955 года появились такие яркие «нуары», как «Убийство» (Стэнли Кубрик), «За пределами разумного сомнения» (Фриц Ланг), «Сладкий запах успеха» (Александр Маккендрик), «Ставки на завтра» (Роберт Уайз).

⁴ Borde Raymond, Chaumeton Etienne. A Panorama of American Film Noir (1941–1953). San Francisco, CA. City Light Books, 2002. P. 155.



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

⁵ Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

Что же касается внутренней периодизации, то здесь наиболее логичным выглядит разделение «нуара» на три периода, предложенное Полом Шредером⁵: *ранний* этап (1941–1946), *зрелый* (1945–1949) и *поздний* (1949–1953). Стоит отметить, что Шредер так же, как Борд и Шомтон, проводит верхнюю хронологическую границу по 1953 году.

Ранний период Шредер описывает как «время частных детективов и одиночек»⁶. Это связано прежде всего с тем, что фильмы раннего этапа были, как правило, экранизациями романов в литературном жанре «крутого детектива», основанные, в частности, на произведениях Реймонда Чандлера, Дешилла Хэммета, Корнелла Вулрича. Именно одиночка (частный детектив, наемный убийца, представитель маргинальных социальных групп) являлся ключевой фигурой в произведениях этих авторов. Стилистически фильмы раннего периода отличаются преобладанием павильонных съемок, замедленным сюжетным ритмом, о чем пишет и Шредер как о «преобладании диалога над действием»⁷. В качестве же образцов раннего периода «нуара» он приводит следующие киноленты: «Оружие для найма» (Фрэнк Таттл), «Стеклянный ключ» (Стюарт Хейслер), «Гильда» (Чарльз Видор), «Лаура» (Отто Премингер), «Почтальон

⁶ Там же.

⁷ Там же.



Кадр из фильма «Оружие для найма» (Фрэнк Таттл, 1942)

всегда звонит дважды» (Тэй Гарнетт) и другие. При этом Шредер упоминает также фильмы, которые сегодня можно отнести скорее к «квази-нуару», поскольку в этих картинах стилистика «нуара» купируется явной жанровой (любовной, комедийной или исторической) составляющей: «Касабланка» (Майкл Кертис), «Иметь и не иметь» (Ховард Хоукс) и «Газовый свет» (Джордж Кьюкор).

Второй период развития «фильма нуар» связан с окончанием Второй мировой войны и проникновением европейского кинематографа в США. Наибольшее влияние на американских режиссеров и продюсеров оказал итальянский неореализм. Такие режиссеры, как Генри Хэтэуэй, Жюль Дассен и Элиа Казан начинают снимать социально острые криминальные истории с ак-

⁸ Элиа Казан, впрочем, избежал серьезных санкций, вступив в активное сотрудничество со сторонниками маккартизма. — *Прим. авт.*

тивным использованием натуральных съемок на улицах города. Не последнюю роль здесь играла и политика — Дассен и Казан симпатизировали социалистическим идеям с Востока, за что позже были подвергнуты гонениям в эпоху маккартизма⁸. Фильмы этого периода противопоставляют манерности и эскапизму раннего

«нуара» реализм городских улиц и вокзалов («Станция Юнион», Рудольф Мате; «Силы зла», Абрахам Полонски; «Обнаженный город», Жюль Дассен), проблемы коррупции в органах власти («Бумеранг!», Элиа Казан; «Грубая сила», Жюль Дассен; «Агенты казначейства»⁹, Энтони Манн) и истории простых обывателей, попадающих в водоворот криминальных



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

событий («Акт насилия», Фред Циннеман; «Верхом на розовой лошади», Роберт Монтгомери; «Воровское шоссе», Жюль Дассен; «Западня», Андре де Тот).

Однако следует отметить, что, обращая внимание на зарождение течения реализма в «нуаре», Пол Шредер не упоминает о фильмах, хронологически принадлежащих ко второму периоду, но стилистически близких раннему «нуару», которые продолжают мрачную, романтическую традицию начала 1940-х годов. Это, прежде всего, такие картины, как «Леди в озере» (Роберт Монтгомери), «Рожденный убивать» (Роберт Уайз), «Черная полоса» (Делмер Дэйвс), «Из прошлого» (Жак Турнер), «Восход луны» (Фрэнк Борзейги), «Аллея кошмаров» (Эдмунд Гулдинг), «Одержимая» (Кертис Бернхардт).

Третий период развития «нуара», по словам Шредера, «прошел под знаком психопатии и влечения к саморазрушению»¹⁰. И действительно, персонажи фильмов «Раскаленные добела» (Рауль Уолш), «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис), «Мертв по прибытии» (Рудольф Мате), «Пленница» (Макс Офюльс), «Там, где кончается тротуар» (Отто Премингер), «Туз в рукаве» (Билли Уайлдер) и «На опасной земле» (Николас Рей) одержимы прежде всего внутренней деструктивной силой. Попытка побега, свойственная фильмам раннего периода, оборачивается здесь не-

⁹ Имеется в виду фильм «T-men». Встречающийся дословный перевод «Люди Т» не раскрывает сути названия: T-men — это Treasury Men, сотрудники отдела расследований Министрства финансов США. — *Прим. авт.*

¹⁰ Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/poi-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

удержимой энергией разрушения. Пессимизм и цинизм превращаются в неприкрытый нигилизм. Что же касается «последнего» «фильма нуар», то здесь Шредер солидаризируется с Бордом и Шомтоном, считая таковым именно «Целуй меня насмерть!» Роберта Олдрича.

Проблема «авторства». За 60 лет, прошедшие с момента заката классического «нуара», успела родиться, развиваться и уйти в небытие идея «авторского кино». Так, в конце 1950-х годов молодые французские кинокритики, собравшиеся вокруг фигуры Андре Базена и его газеты «Кайе дю Синема», выдвинули свою известную теорию авторства. Сделали они это, в частности, на материале «фильма нуар». Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль и другие молодые французские критики выявляли внутри американской студийной системы режиссеров, которые, по их мнению, транслировали свой собственный авторский стиль и почерк. Причем, «авторами» в глазах представителей «французской новой волны» оказывались и режиссеры фильмов категории «Б» (например, Энтони Манн и Джозеф Льюис). Зачастую это, вероятно, делалось в пику общественному мнению, превознесившему таких мейнстримовых голливудских режиссеров, как Билли Уайлдер (если говорить только о «нуаре»).

И все же сегодня, когда «авторское кино» воспринимается скорее как определенный кинематографический феномен в истории мирового кинематографа второй половины XX века, более адекватным было бы говорить о «нуаре» как о стилистически едином визуальном теле, внутри которого нет никакой разницы между «Двойной страховкой» Уайлдера, получившей семь номинаций на «Оскаре», и, к примеру, фильмом Эдгара Ульмера «Объезд», снятого за шесть дней. Такие студии-майноры, как Monogram или Eagle Lion, выпускали с десятков дешевых «нуаров» в год. Очевидно, что продюсеры и режиссеры в этих случаях ориентировались не на собственную «авторскую» позицию, а на конкретный стиль, имеющий собственную тематику, манеру повествования и визуальность. Таким образом, концепция «авторского кино» едва ли применима к стилю «нуар». «Автором» в данном случае является сама стилистика «нуара», некий сформировавшийся канон, распознать который не составляет труда, будь то высокобюджетная картина с Хэмфри Богартом и Лорен Бэколл или же проходная криминальная драма с актерами, чьи имена можно найти лишь в книге Артура Лайнса «Смерть по дешевке: потерянные фильмы нуар категории Б»¹¹.

Проблема стиля и жанра. В большом количестве популярных источников можно встретить определение «нуара» как жанра.

¹¹ Lyons Arthur. Death on the Cheap: the Lost B Movies of Film Noir. Da Capo Press, 2000. 212 p.

¹² Film Noir Reader. New York. Limelight Editions, 1996. P. 38.

¹³ Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

Более того, зачастую это мнение попадает и в академические круги. В то время, как ни в одном классическом исследовании «нуар» не трактуется как жанр. Авторитетный исследователь Раймонд Дюрнгат определяет «нуар» не как жанр, а как «пространство мотивов и полутонов»¹². Действительно, ведь «нуаром» может быть и вестерн, и гангстерский фильм, и военная драма. И наоборот, криминальный фильм далеко не всегда является «фильмом нуар». Соглашаясь с мнением Дюрнгата, Пол Шредер пишет: «... нуар определяется совокупностью более неуловимых качеств тона, изображения, интонации»¹³.

В данном контексте особенно заметна наджанровая — стилистическая — сущность «нуара», представленная в стиле «нео-нуара» (прежде всего, это кинематограф нового Голливуда), где на цветном, широкоформатном и полижанровом мате-



Кадр из фильма «Большая афера» (Джезель Льюис, 1955)

риале сохраняется «нуарная» составляющая: «Бонни и Клайд» (Артур Пенн), «Полуночный ковбой» (Джон Шлезингер), «Клют» (Алан Пакула), «Маккейб и миссис Миллер» (Роберт Олтмен), «Французский связной» (Уильям Фридкин), «Китайский квартал» (Роман Полански) и другие. Таким образом, представление о «нуар» как о жанре является своего рода аберрацией, связанной с тем, что фильмы в стиле «нуар», как правило, принадлежали к одному конкретному жанру криминальной драмы. Не будет преувеличением сказать, что жанр голливудской криминальной драмы в 1940–1950-х годах был лишь содержанием, облеченным, как правило, в форму «нуара». Однако стиль «нуар» распространялся и на другие жанры американского кино того времени, в частности, на жанр вестерна: «В 3:10 на Юму» (Делмер Дэйвс), «Преследуемый» (Рауль Уолш), «Моя дорогая Клементина» (Джон Форд), «Стрелок» (Генри Кинг), «Ровно в полдень» (Фред Циннеман).

Проблема критериев. Вопрос о критериях, согласно которым тот или иной фильм должен быть отнесен к «фильму нуар», является наиболее спорным. Количество различных списков «фильмов нуар» и, как следствие, определения критериев, по

которым данные фильмы в этот список попадают, соотносятся с количеством публикаций кинокритиков и исследователей, занимающихся данной темой. Наиболее точно по этому вопросу высказался автор термина «фильм нуар» Нино Франк, определив «нуар» как «динамику насильственной смерти». Суммируя почти 120 классических «нуаров» 1940–1950-х годов, можно вычленил следующие явные критерии:

- факт преступления (как уголовного, так и морального);
- этическая амбивалентность (размытая граница между «добром и злом»);
- влияние рока (как правило, но не обязательно, носителем рока является так называемая «роковая женщина»);
- отчужденность повествования (в силу зачастую негативных, деструктивных черт характеров основных персонажей в «нуаре» не происходит столь привычного отождествления между зрителем и персонажем).

Также критерием для классического «нуара» является яркая контрастная визуальность, восходящая к традиции немецкого экспрессионизма. Однако в «нео-нуаре» визуальность становится более сдержанной и ровной, уступая место внутрикадровому соотношению статики и динамики, нарастанию напряжения (этот процесс отражен в названии фильма в стиле «нео-нуар» Алена Барона «Взрыв тишины»).

Проблема тематизации. Исследованию тем, поднимаемых в «фильмах нуар», посвящена статья англо-американского критика Раймонда Дюрзната «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар»¹⁴, с которой соотносятся почти все последующие англоязычные тексты по данной теме. Дюрзнат

выделяет 11 основных тем «фильма нуар»: преступление как социальная критика; гангстеры; побег; частные детективы; убийство в прослойке обеспеченного среднего класса; двойники и портреты; сексуальная патология; психопаты; заложники ситуации; нацисты и коммунисты; ужасы, хоррор, фэнтези. Соглашаясь, что 11 пунктов, предложен-

¹⁴ Film Noir Reader. New York. Limelight Editions, 1996. P. 37.

Кадр из фильма «В укромном месте» (Николас Рэй, 1950)



ные Дюргнатом почти полностью покрывают всю фильмографию «нуара», Пол Шредер замечает: «Дюргнат, однако, обошел одну тему, очень важную для нуара, — страстное отношение к прошлому и настоящему и страх перед будущим. Герой нуаров боится заглядывать в будущее, стремится жить одним днем, и если ему это не удастся, он возвращается в прошлое»¹⁵. Замечание Шредера становится особенно понятным, если вспомнить об огромном значении, которое придается в «нуаре» флешбэкам.

¹⁵ Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

Новейшие исследования

Тексты двух-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», 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»¹⁶. 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).

¹⁶ Women in Film Noir. London. British Film Institute Publishing, 1998. P. 47.

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»¹⁷. 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 анализ *стиля и формы* «нуара», иначе говоря, исследования скорее феноменологического толка, нежели герменевтического. Ведь «нуар», сформировавшись как самостоятельный и узнаваемый стиль, породил собственный, уникальный тип *восприятия*, где все эти бесчис-

¹⁷ The Philosophy of Film Noir. Lexington, KY. The University Press of Kentucky, 2006. 248 p.

ленные 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 адекватный 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 «нео-нуар» и «пост-нуар», существует ряд проблемных аспектов как исторических, так и концептуальных, анализировать которые необходимо не только на основе опыта предшественников, но и с учетом тех изменений, которые произошли 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»¹⁸. 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, в том числе «фильма нуар», 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 «пост-нуары» 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 кинематографиче-

¹⁸ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 27.

ским 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. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Borde R., Chaumeton E. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. San Francisco, CA. City Light Books, 2002. — 242 p.
2. *Film Noir Reader*. New York. Limelight Editions, 1996. — 343 p.
3. *Women in Film Noir*. London. British Film Institute Publishing, 1998. — 238 p.
4. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, KY. The University Press of Kentucky, 2006. — 248 p.
5. *Film Noir Reader 2*. New York. Limelight Editions, 1999. — 346 p.
6. Lyons Arthur. *Death on the Cheap: the Lost B Movies of Film Noir*. Da Capo Press, 2000. — 212 p.
7. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 352 с.
8. Шредер П. Заметки о фильме нуар // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

REFERENCES

1. Sontag S. *Protiv interpretacii i drugie esse [Against Interpretation and Other Essays]*. — М.: Ad Marginem Press, 2014. — 352 p.
2. Schrader P. *Zametki o filme nuar [Note on Film Noir]* // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения: 13.05.2016).

Style “Noir” in the Classical and Contemporary Art History

Kasym N. Orozbaev

Post-Graduate student

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The author attempts to define and underline the key problems of Film Noir studies. Thus, the subjects of such investigation are seminal critical papers on the topic: *A Panorama of American Film Noir* (1941–1953) by Raymond Borde and Etienne Chaumeton (1955), *Notes on Film Noir* by Paul Schrader (1972) and *Paint it Black: the Family Tree of Film Noir* by Raymond Durnat (1970). Also, less known articles on Film Noir are analyzed. For example, the pioneer paper *Crime Certainly Pays on the Screen* by New-York Times writer Lloyd Shearer was written in 1945, when the concept of Film Noir didn't even exist. Several contemporary academic studies, including those in the province of philosophy and gender studies are also investigated.

The key problems of Film Noir studies considered by the author are following: periodization, authorship, style and genre (the aim of the article is to emphasize the stylistic, genre busting kind of Film Noir), criterion, filmography and theme. All these points are still the disputable subjects. Certain propositions for discovering and solving these problems are put forward. Also it should be noted that some points should be reinvestigated taking into consideration the fact that much of papers analyzed here have been written about half a century ago and demand revision.

All the academic works in question, except Paul Schrader's *Notes on Film Noir*, have never been translated into Russian and have never discussed in the Russian speaking academic sphere. This fact underlines the academic novelty of this article.

The author also tries to emphasize the key problems of Film Noir studies and to define the ways of solving the problems described above. The consistent investigation of classical Film Noir is a basis for neo-noir and post-noir studies that are so popular today.

KEY WORDS: film noir, history of film, author theory, style, genre, Raymond Borde, Etienne Chaumeton, Raymond Durnat, Paul Schrader