

**Нуар после 50-х:
смерть, развитие или постмодернистское цитирование?**

И. С. Кудряшов

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МЕДИЦИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Ставится вопрос о том, является ли неонуар в кинематографе естественным развитием классического film noir. Доминирующее представление о закате «черного фильма» в конце 1950-х часто способствует попыткам изобразить последующие работы в данном стиле как род постмодернистского цитирования. Несмотря на обращение режиссеров к данному стилю в 1960–1970-е гг., существует точка зрения, что неонуар возник как качественно иное явление, чем классический film noir. Опираясь на представление о нуаре не как жанре, а как системе смыслов и конвенций, формирующих узнаваемую эстетику, мы анализируем сходства и различия нуара с чертами постмодернистского искусства. Автор статьи приходит к выводу о том, нуар имеет сложное промежуточное отношение к формальным признакам модерна и постмодерна. В качестве устойчивых черт нуара, выделяются три темы: ностальгия как основа взгляда на мир, город как особая среда и герой как расщепленный субъект. Выделив три ключевых элемента эстетики нуар, присущих и классическому периоду, и современному нуару, автор стремится показать ограниченность принципиального различия нуара, неонуара и постнуара.

Ключевые слова: нуар, модерн, постмодерн.
УДК 18 + 791.43.01/791.43.03:003

Кудряшов И. С. Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование? // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 236–252.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 1
© И. С. Кудряшов, 2016

Контактная информация: Кудряшов Иван Сергеевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии факультета социальной работы и клинической психологии НГМУ (ул. Медкадры, 6, Новосибирск, 630075, ioann1983@yandex.ru)

Сначала ты мечтаешь, потом ты умираешь.

Корнелл Вулрич

Традиционным взглядом на «черный фильм», или *film noir*, является представление о том, что он возник в США в годы Второй мировой войны и спустя 19 лет полностью сошел на нет (см., например, [Lev, 2006]). Последующие произведения, называемые «неонуар» и «постнуар», считаются не самостоятельным жанром, а постмодернистским цитированием навсегда ушедшего классического *film noir*. Данная концепция сама столько раз повторялась и цитировалась, что превратилась в некую сверкающую и законченную догму, с которой трудно не согласиться. И все-таки мы попробуем, поскольку, по нашему мнению, возрождение нуара в 1970-е гг. является подтверждением его развития, а точнее, его способности превзойти внешние условия и жанровые конвенции для более глубокой разработки собственного потенциала.

Впервые серьезный теоретический интерес к *film noir* можно отметить среди французских кинокритиков: первая монография по теме выходит в 1955 г. («Панорама фильма нуар» Борда и Шомтона). В начале 1970-х обращаются к этой теме и американские киноеды. В августе 1970 г. Рэймонд Дергнат в статье «Семейное древо фильма нуар» проводит подробный анализ сюжетных тем жанра, а в 1972 г. Пол Шрейдер описывает четыре предпосылки возникновения нуара. В этот период формируется концепция о том, что *film noir* в середине 1950-х гг. был полностью вытеснен легкими зрелищными жанрами (комедия, мюзикл, пеплум). Несложно заметить, что в то же время интерес к нуару испытывают не только кинокритики, но и сами режиссеры. В 1973–1975 гг. выходит сразу несколько картин, в связи с которыми начинают говорить о возрождении нуара, или о неонуаре. В связи с новым пониманием стиля «задним числом» в неонуаре оказываются снятые ранее «Клют» Алана Пакулы (1971) и «Выстрел в упор» Джона Бурмена (1967). Впоследствии американское кино 1960-х, казавшееся неким разрывом между классическим нуаром и неонуаром, начнет заполнять «пропущенные звенья»: первоначально обделенные вниманием, они становятся культовыми – например, «Мыс страха» Томпсона (1962) или «Убийцы» Сигела (1964) [Maue, McDonnel, 2007]. В европейском и японском кинематографе такого разрыва и вовсе не было. Первые нуары здесь выходят на рубеже 1950–1960-х, их никогда не было много, но большая часть получила признание критиков и публики. Серьезное влияние *film noir* испытали Луи Маль («Лифт на эшафот»),

Жан-Пьер Мельвилль («Двое в Манхэттане», «Стукач»), Жан-Люк Годар («На последнем дыхании»), Торуо Исиа («Черная линия»), Кэрл Рид («Третий человек», «Человек посередине»), Роман Полански («Нож в воде», «Китайский квартал») и многие другие. Как ни удивительно, но все это в малой степени повлияло на критиков. Например, в 1984 г. выходит часто цитируемый сборник эссе и аннотаций «Темный город: фильм нуар» Спенсера Селби, который повторяет все ту же идею: «нуар после 50-х мертв».

Согласно этой концепции, хорошо выраженной у Пола Шрейдера, нуар был напрямую связан с четырьмя причинами, влияние которых и определило его яркую, но краткую жизнь. Он перечисляет следующие: война и послевоенное крушение иллюзий, возрождение моды на реализм в послевоенном Голливуде, сильное влияние немецкого экспрессионизма (благодаря кинематографистам-экспатам), традиция «крутого детектива» (*hard-boiled detective*). На наш взгляд, этот во многом точный анализ все-таки не объясняет, почему возникший благодаря им нуар должен был кануть в небытие с их ослаблением.

Странности в этой концепции начинаются уже с точек отсчета. Первым истинным «черным фильмом» большинство специалистов считают работу Бориса Ингстера «Сосед с третьего этажа», вышедшую в августе 1940 г. Примечателен он тем, что к тому моменту факторы, описанные Шрейдером, либо не существуют, либо действуют крайне слабо. США вступят в войну в декабре 1941, а Ингстер как режиссер испытал влияние Сергея Эйзенштейна и французов (а не немцев или еще несуществующего запроса на реализм). Что же касается окончания, то здесь мы обнаруживаем, что еще «при жизни» нуар постоянно хоронили. Завершением жанра объявляли «Попутчика» Айды Лупино и «Сильную жару» Фритца Ланга (оба 1953), затем «Целуй меня насмерть» Роберта Олдрича (1955) [Lev, 2006.]. Однако и в последующие годы выходят фильмы Ланга, Хичкока, Орсона Уэллса и других, сохраняющие свою тесную связь с темами и стилистикой *film noir*. Следует признать, что в 1960-е запросы голливудских кинокомпаний серьезно поменялись, но и в этой ситуации режиссеры вели себя по-разному. Например, Хичкок перешел к цветному кино, но почти не изменил свой стиль, в то время как Роберт Олдрич работал в любых предлагаемых жанрах, но при возможности возвращался к темам нуара (к/ф «Что случилось с Бэби Джейн?» 1962 г.). Сами режиссеры поддерживали идею об исчезновении нуара, например, из-за перехода кинематографа к цветному фильму. Впрочем, эта версия не выдерживает критики, поскольку цвет не ограничивает возможности режиссера, а напротив, расширяет. В то же время она частично объясняет, почему *film noir* уходит в тень: новизна цветового кино на какое-то время снижает планку требований к режиссерам, плюс к этому самим режиссерам необходимо было переестроиться и привыкнуть к новым средствам.

Еще большее сомнение вызывает эта концепция, если учесть тот факт, что значительная часть исследователей нуара отмечает его крайнюю гибкость и пластичность. Сам термин «нуар» остается дискуссионным, поскольку его статус не имеет общепринятого определения. Некоторые кинокритики определяют его как субжанр драмы (Джеймс Дэмико, Фостер Хирш), но большинство считает нуар внежанровым явлением (Пол Шрейдер, Джон Белтон, Стивен Нил). По большому счету, нуар – это не жанр, а скорее стиль, целое направление в искусстве, зародившееся в кинематографе, но затем повлиявшее на визуальную и смысловую составляющие других видов искусства (живопись, графический роман, мультипликация, видеоигры и т. д.).

Действительно нуар определяется не стилистикой или постоянством сюжетов и конфликтов, а системой смыслов (идей и образов) или даже своего рода философией нуара. Как раз по этой причине нуар способен менять внешнее воплощение собственных смыслов и чутко отзываться на веяния времени. Как справедливо замечает Анжелика Артюх, неонуар не изобретал ничего нового: классический *film noir* на протяжении 1950-х гг. активно экспериментировал с нарушением собственных границ и использованием рамок других жанров¹. Фактически если неонуаром считать гибриды нуарных тем, образов и техники съемки с мюзиклом, камершпилье, готической мелодрамой, вестерном и пр., то неонуар возник в 1951–1955 гг. и никогда никуда не уходил. Нуарные гибриды мы находим в любом десятилетии, вплоть до нулевых (например, к/ф «Кирпич» Райна Джонсона, вышедший в 2006 г.). На наш взгляд, этого наблюдения достаточно, чтобы, не множа сущностей, признать *film noir* единым и продолжающим существовать направлением, которое лишь для удобства можно делить на различные подвиды. Например, в современных нуарах выделяют множество групп, но без единой классификации – скандинавский нуар, хоррор-нуар, аниме-нуар, неонуар, тек-нуар и т. д. и т. п. Причем зачастую в основе группы лежит всего два-три удачных примера.

По большому счету, если рассматривать эстетику нуара с философской точки зрения, на первый план выходит не социально-историческая обусловленность киноведческих дефиниций, а картина мира, делающая эту эстетику узнаваемой. В таком ракурсе все внешние предпосылки должны быть уже вписаны в определенный внутренний смысловой каркас. Иными словами, стиль, имеющий свое лицо, – это имплицитная мировоззренческая теория, в которой ключевую роль играет либо концепция субъекта, либо система представлений о мире.

Исходя из такого представления, нуар – пограничное явление между модерном и постмодерном. С модерном его связывают ориентация на мо-

¹ Артюх А. А. Откуда взялся неонуар? // OpenSpace.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/21698/?expand=yes#expand> (дата обращения 27.11.2014).

делирование реальности, интертекстуальность, связь с эстетикой символизма и экспрессионизма, а также неклассическими философскими концепциями (прагматизм, экзистенциализм, феноменология, психоанализ). Однако в нуаре легко обнаружить и черты постмодерна, например, в его пластичности, тенденции к смешению стилей, элементах демифологизации. Если обратиться к классификации постмодернизма Ихаба Хассана [Hassan, P. 47–56], то как минимум половина признаков легко может быть обнаружена в нуарах 1950-х, 1970-х или 2000-х: например, такие как неопределенность, фрагментарность, гибридизация, конструктивизм, необнаружение и имманентность. Но главная постмодернистская предпосылка нуара – это имплицитная концепция расколотого Я, которая изображает человека как неавтономного субъекта, расщепленного в своем сознании (в том числе в ностальгии по прошлому) или детерминированного средой (в этом исток темы города и зла в нуаре). В несколько парадоксальной манере нуар можно назвать постмодерном, ностальгирующим по модерну. Или, другими словами, нуар остается в какой-то части верен модерну, хотя по своей структуре и технике пронизан постмодернистскими приемами. Ведь в конечном счете идея ностальгии прямо противоречит постмодернистскому отказу от любых иерархий, оппозиций и ценностных приоритетов. Столь странный симбиоз нелегко объяснить, но следует помнить, что кинематограф – молодой вид искусства, который за считанные годы прошел наивно-реалистическую стадию развития и едва ли не с самого начала испытывал влияние модернизма и авангарда.

Возможно, в силу такой двойственной природы, нуар привлекает своей атмосферой, но ускользает от четких определений. И если для ряда критиков проблемой является объяснение того, почему *film noir* исчез в своей прежней форме, то наша исследовательская позиция строится на прямо противоположном ощущении. Изменчивость и внешнее влияние присутствуют всегда, подлинная загадка заключается в том, что остается постоянным. Именно по этой причине далее мы попытаемся описать три ключевые черты эстетики нуара, которые сохранили свою самобытность, несмотря на многочисленные вариации и гибриды. На наш взгляд, выделение «генетических», повторяющихся черт данного направления способно ответить на вопрос о том, превратился ли «черный фильм» после 50-х в самопародию и цитату или продолжал эволюционировать. В качестве ключевых черт мы выделили в нуаре следующие три. Во-первых, это мотив ностальгии, тщательного внимания к прошлому. Во-вторых, это акцент на изображении среды и ее влияния, воплощением которой является город как особая реальность. И, в-третьих, оригинальная трактовка героя, в образе которого преломляются первые две черты.

В некотором смысле анализ *film noir* с самого начала подталкивал исследователей отступить от привычной логики анализа социального влияния или исследования стилистики и перейти к философским обобщениям

на основе трансжанровых черт [Артюх, 2007]. Как уже было сказано, он следует линии модерна, так как переносит основную часть сообщения с фабулы на стиль и манеру изображения / повествования. Американский же кинематограф развивался на основе классического повествования с соответствующей ему социологической критикой. По этой причине мало-бюджетные «черные фильмы» критики-современники считали картинами класса В, выпуская из поля зрения визуальные изыски и новшества. Однако без понимания формальных сложностей нуара невозможно увидеть и содержательное отличие данного направления от других. Нуар, конечно, не является прямым следованием европейскому модерну, скорее формой реконструкции и ностальгии. Здесь уместно вспомнить формулировку Джеймса Нэймора: «*film noir* – это модернизм в популярном кинематографе». Она хороша парадоксальностью: популярное кино, по сути, противоположно модерну, поэтому нуар – это попытка привить атрибуты модерна современному кинематографу. Формальная сложность, отсылки к высокой культуре, эстетизм, самоопределение через внешнее, отказ от классического нарратива вполне могли быть использованы популярной культурой. Но вкупе с мрачной атмосферой и моральной амбивалентностью нуар остался чуждым среднему зрителю.

Главная причина подобной ностальгии лежит на поверхности: большинство режиссеров *film noir* начали карьеру в Европе, и простоватые запросы американского зрителя их не устраивали. Даже многочисленные выходцы из Англии и Шотландии в США считались иностранцами. К тому же в отличие от Дэвида Уорка Гриффита большинство американских режиссеров не экспериментировали с монтажом и кадром, снимая по типовому шаблону. К 1930-м гг. ситуация значительно улучшилась, но определенная напряженность в отношении иностранцев-режиссеров сохранялась. По иронии судьбы, одной из весомых причин для использования сложной манеры изображения / повествования стал известный кодекс Хейса, который как раз и был призван защитить консервативные американские ценности от тех, кто в них не верит. Жесткие ограничения спровоцировали творческий всплеск, поскольку обращение к темной стороне жизни в условиях запрета – это вызов для талантливых режиссеров. Возможно, по этой же причине в основе сюжетов *film noir* прочное место занял «крутой детектив» с темой опасности и смерти, и особенно такие авторы, как Рэймонд Чандлер и Корнелл Вулрич (Айриш Уильямс). Первый создал новый тип героя – циничного и почти лишенного сочувствия, а второй внес в «крутой детектив» отчетливое чувство беспомощности и паранойи.

Изошренность в подаче материала в нуаре достигла потрясающих высот мастерства. Нуар, пожалуй, единственный «мрачный» стиль в кино, который можно легко опознать по одному кадру. Вслед за немецким экспрессионизмом здесь уделялось много внимания технической стороне съемок. С помощью простых приемов была создана богатая палитра, по-

звоявшая тонко и точно акцентировать ситуации и переживания героев. «Черный фильм», оправдывая свое название, учит разбираться в оттенках черного и серого как в прямом, так и в переносном смысле. Главная его визуальная характеристика – это контрастные двухцветные (сначала черно-белые, затем в цвете) кадры, напоминающие графику. Однако, создавая контраст таким кадрам, использовался и обратный прием – малоконтрастные кадры, чтобы подчеркнуть растворение героя в среде. Впрочем, в ряде случаев режиссеры стремились скрыть низкое качество декораций (поскольку большинство ранних нуаров – это малобюджетные фильмы). Стремление показать столкновение и взаимодействие неоднозначных моральных решений часто воплощается в комбинации света и тени. Излюбленными приемами демонстрации такой двойственности стали полуосвещенные комнаты (вертикали или косые тени от решеток, жалюзи) и лица, разделенные тенью пополам (лицо, повернутое одной половиной к источнику света или рассеянное тенью от шляпы, вуали). Часто используется и противопоставление силуэтов и теней в кадре.

Избегая ощущения статичности, режиссеры стремились заменить привычный *action* сложной динамикой внутреннего напряжения. Достигнуть такого эффекта можно было благодаря тщательной работе над композицией, освещением и ракурсом. В композиции нередко используется асимметричная мизансцена со смещенными пропорциями или косыми линиями. Большую роль сыграла техника освещения *low-key*, которая усиливает эффект от теней героя. Суть ее в сложном перекрестном освещении: мощный резкий свет сверху, дающий сильную тень от фигуры, и рассеянный мягкий свет между камерой и героем, создающий глубину и выразительность теней на лице и одежде. Техника *low-key* создает эффект загадочности за счет того, что тени как будто бы начинали жить своей жизнью. Меняя угол и положение верхнего света можно создавать неожиданно большие, остро-вытянутые черные тени, а включение / выключение переднего света часто использовалось для иллюстрации смены эмоций, мыслей, ситуации в целом. В сочетании с городским ландшафтом эти тени могут выглядеть зловеще или крайне деформированно, графически акцентируя эмоции. Насыщенное освещение позволяет широко применять и другие приемы: глубокий фокус, голландский угол, съемка широкоугольным объективом.

Так, например, у Орсона Уэллса часто используется глубокий фокус на каком-то предмете. Этот прием хорошо пояснил Джеймисон: после эпизода с глубоким фокусом у нас остается ощущение, что все равно мы что-то пропустили и не разглядели, что нечто важное ускользает от восприятия, хотя казалось бы картинка была дана в максимально полном объеме. Съемка широкоугольным объективом тоже добавляет странности или служит для выделения фигуры персонажа в сцене. Таким объективом в фотографии обычно снимают архитектуру и пейзажи, поэтому люди вы-

глядят искусственно, словно скованы или деформированы невидимой силой. В других случаях широкий кадр позволяет показать героя один на один с миром (он словно окружен им и одновременно выделен своим одиночеством). Режиссеры в нуаре сознательно избегают слишком простых решений, например, как неоднократно замечали киноведы, в нем не так много крупных и сверхкрупных планов лиц и других частей тела. Столь сильный инструмент используется только для ключевых моментов, обычно в изображении роковых женщин (крупным планом могут быть показаны глаза, темные очки, губы, ноги).

1. Ностальгия

Прошлое героя в нуаре – одна из определяющих черт стиля. Заимствуя линию образов из романтической традиции, героев уподобляют «говорящему о себе прошлому»: руинам, готическим замкам или памятникам (конкретному событию, эпохе или добродетели). Однако ностальгия проявляется не только на содержательном, но и на формальном уровне. Обратим внимание на ностальгический взгляд, вписанный в структуру нуара. Нуар в кино обрел выражение ностальгии не только в откровенно старомодных героях, но и в самой подаче образов. Многие отмечали, что признание *film noir* произошло почти одновременно с появлением современного циничного зрителя и критика. Очарование этого жанра не может быть связано с наивным и непосредственным переживанием: условность и драматизм классических сцен нами воспринимаются с иронией. Поэтому «зачаровывает нас именно некий взгляд, взгляд “другого” гипотетического, мифического зрителя 40-х, который, как мы предполагаем, мог слиться с миром *film noir*» [Жижек, 2004]. Такая отсылка к прошлому «всегда уже» вписана в само произведение. Иными словами, даже первые зрители «Мальтийского сокола» были зачарованы двойственностью – своего отстраненного взгляда и взгляда воображаемого действительно верящего зрителя. Как замечает Жижек, иногда такой наивный взгляд вписан в сам сюжет фильма: например, в нуар-вестерне «Шейн» его воплощает мальчик, в глазах которого Шейн – не просто случайный странник, а именно мифический вестерн-герой, появившийся для спасения его семьи.

Неонуар дал этой ностальгии рефлексивное удвоение: я как зритель не только обладаю обоими взглядами, но и конструирую их, зная, каковы должны быть эти взгляды. Или, говоря проще, удачный нуар не просто вовлекает в повествование, но и подталкивает к представлению об эффекте полной захваченности фильмом. Эти значимые для классического и современного нуаров наложения и метауровни верно ухватил Джеймисон, объясняя, как работает ностальгический взгляд в кинематографе. Неонуар может располагать сюжет в прошлом, настоящем или будущем, но во всех случаях сама структура рассказа и картинка будут напоминать о духе

«ретро». Возьмем для примера три фильма разных десятилетий: «Бегущий по лезвию» (1982), «Темный город» (1998) и «Эквилибриум» (2002). Будучи по сюжету фантастикой, они выглядят, словно старая желтоватая фотография, вызывающая ностальгию. Даже визуально некоторые неонуары вызывают такое ощущение, будто воздух пропитан сепией. И во всех трех фильмах элемент ностальгии усилен сложной позицией нарратора: рассказчиком в них не являются ни главный герой, ни внешний незаинтересованный зритель, но точно определить его как одного из второстепенных персонажей тоже не удастся. Например, в фильме «Бегущий по лезвию», возможно, рассказчиком является напарник Декарда Гафф, но установить это проблематично, тем более что Ридли Скотт вырезал текст рассказчика для создания большей неопределенности. Джеймисон отмечал, что привычный ход ностальгии – это извлечение фрагмента прошлого из контекста времени и помещение его в пространство мифа, вневременное настоящее [Джеймисон, 2000]. Нуар органически связан с таким ходом, но только формально. Иными словами, его стилистика организована как создание ностальгической ауры у любого фрагмента (прошлое, настоящее, будущее), который мы рассматриваем уже как часть мифического прошлого.

Сильная и сложная (часто негативная) связь героев с прошлым, а также тревога перед будущим создают своего рода *future in the past*, или, точнее сказать, *temps perdu* («утраченное время»), которое вовлекает зрителя в ностальгические (рассказанные как ностальгические) сожаления о том, что было, что происходит и что никогда не случится. Это ощущение утраченного времени соседствует с главной тональностью нуара – ощущением рока и безысходности. Тревога, пропитывающая текущий момент, может воплощаться в непосредственной напряженности ожидания. Корнелл Вулрич одним из первых широко использовал сюжет, где герои знают, что по прошествии определенного времени случится что-то ужасное (они могут знать об этом, как в «У ночи тысяча глаз», или не знать, как в рассказе «Ровно в три часа»).

Эксперименты с ностальгическим повествованием ведут к тому, что хронология событий сильно усложняется: прошлое то само врывается в настоящее, то его с огромным усилием приходится вытягивать из памяти или реконструировать по небольшим фрагментам. Нелинейное повествование также призвано погрузить зрителя в запутанность самого мира, которая порождает у героев ощущение дезориентации. Можно сказать, что эффект ностальгической ауры выполняет главным образом две задачи. С одной стороны, аура показывает нетривиальность объектов, попадающих в сферу притяжения наших желаний и фантазий. С другой стороны, она работает смягчающим фильтром, который убеждает нас, что радикальное вторжение фантазматического как будто бы уже пережито, ассимилировано. В кино эти акценты можно увидеть в разнице нуар-фильмов о травме, с элементом трагического измерения и драматических сюжетов,

в которых конфликт имеет опосредованное (например, в качестве некоторой морали) разрешение.

2. Город

Film noir – один из наиболее ярких примеров чисто урбанистической эстетики. Визуальная составляющая нуара формировалась на основе детальной проработки привычных элементов городского ландшафта. Любой обзор данного направления обязательно упомянет о любви режиссеров к таким объектам, как фонари и вывески, струи и черная гладь воды, смог, дым и туман, кирпич, брусчатка и рельефная архитектура. Вся эта готика не только создает эффект таинственности и опасности, но и формирует пространство смысла. В каком-то смысле нуар стремится переинтерпретировать романтическую установку, противопоставляющую природу и город как реальное и иллюзорное. Страхи, смыслы и визуальные эффекты изображаются предельно материалистично и феноменологично. Теперь не только персонажи, но и некоторые вещи (от мелкой детали, части тела или даже сна до таких объектов, как город или ночь) становятся действующими лицами сюжета. Наиболее известным примером таких вещей является «макгаффин» – термин, введенный Хичкоком. Макгаффин – это фикциональный объект, используемый для вымыслообразования (термин В. Изера). В некотором смысле такого рода объект не является изобретением нуара, но именно он выразил в наиболее отчетливой форме специфические «семиотизированные вещи». Сам же генезис макгаффина можно вести вплоть до драматургии Шекспира или даже мифологии². Будучи метонимическим объектом, он также показывает нехватку Реального, лежащую в основе речи и желания (анализ термина «макгаффин» как пример лакановского objet приводит Славой Жижек в известной работе о кино «То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» [2004]). Нуар пытается придать иллюзиям объективный, действенный характер, именно поэтому ему удается очень тонко судить о страхах, желаниях, смутных воспоминаниях.

В целом же город в нуаре становится воплощением двух традиционных для эстетики идей. Первая – идея среды, социума, которые формируют индивида. Всякий герой и всякое место здесь – это ставшее, то, что несет в себе прошлое как исток своей самости. Вторая – идея объективности зла, его реальности, способной вьедаться в вещи и явления мира. Сложные связи этих идей с образом города можно найти едва ли не в Античности, хотя в нуар они приходят через экспрессионизм от символистов и декадентов fin de siècle. В истоках его мрачного урбанизма следует также упомянуть американскую сельскую готику.

² Кошин Е. Макгаффин Хичкока в фикциональном дискурсе. URL: http://www.academia.edu/4256487/Макгаффин_Хичкока_в_фикциональном_дискурсе (дата обращения 27.11. 2014).

Визуально город для нуара – это аналог моральной амбивалентности. Типичный городской ландшафт в *film noir* – это одновременно небо и гнетущие стены, дома, асфальт, ночь и множество огней, туман, облака и контрастные силуэты или рельефы кирпичных стен, пустынные улицы и толпа или напряженные фигуры людей, одновременно узнаваемость и странность (необычная тень, труп на мостовой, символичная надпись на стене или вывеске, роскошная машина в порту или нищем квартале). Собственно, особая любовь к мотиву воды, я думаю, объясняется не только фрейдистскими реминисценциями, но и визуальной пластичностью воды: дождь, лужи, гладь воды, мокрые стены при работе с освещением и углом съемки могут создавать эффект тьмы и блеска, контраста и мутной пелены (дождь). Заимствованные у экспрессионистов косые и вертикальные линии в кадре и полумрак тоже в некотором смысле намекают на город. Город с осыпанными огнями высотками прямо противопоставлен традиционной одноэтажной Америке, получившей визуальное воплощение в фильмах Гриффита и Форда (у них в кадре преобладают горизонталы). В то же время Гриффита можно считать и одним из предтеч интертекстуального киноязыка нуара [Ямпольский, 1993, с. 141–202]. Горизонталь идеально подходит, например, для вестерна, подчеркивая не только широту просторов в прерии, но и своего рода оптимизм американской нации, направленный вперед, вдаль, на покорение новых территорий. Приход вертикали очень точно обозначил тупик горизонтальной символики: Великая депрессия не только сбила тысячи людей в города, но и пронизала саму атмосферу городов жесткой конкуренцией и клаустрофобией. Вертикали и косые линии дестабилизируют кадр, внося в него напряжение и нервозность, свет в такой среде падает причудливыми формами и линиями, словно от него пытаются защититься. Особенно это заметно в темных интерьерах, где жалюзи опущены, стекла матовые или грязные, а лампы расположены низко и дают слабый свет (абажур или непрозрачная атмосфера с табачным дымом, пылью в воздухе), – все как будто против вторжения внешнего мира в убежище персонажа. Неонуар показал пластичность этой стилистики: то же настроение могли создавать и заснеженные городские пейзажи (к/ф «Макс Пейн», «Город Грехов»), и калифорнийская зелень с пустынными пространствами (к/ф «Кирпич»), и футуристические небоскребы с переизбытком световой рекламы (к/ф «Бегущий по лезвию», «Automata»).

В социальном плане город – это паранойяльный объект, который одновременно и абсолютно равнодушен к герою, и что-то хочет от него. Поэтому город в нуаре – отдельный персонаж, получивший едва ли не полную свободу действий. По крайней мере на уровне освещения герой редко выделен из городской среды, поэтому сохраняется неопределенность, сам ли он действует или строго по правилам, диктуемым средой. Город уже не декорация и подмостки, это символ того, что люди делают / готовы сделать друг с другом. Город жесток и циничен, словно Супер-Эго – этот

темный двойник Закона. Пожалуй, именно здесь складывается критика американской идеологии успеха: темная сторона города удачно рифмуется с негласным императивом к выживанию и доминированию (подобно императиву Супер-Эго «Наслаждайся!»), который оставляет след на каждом. Даже сны в нуаре становятся не сообщением о внутреннем и сокровенном, а скорее иллюстрацией истины того, что действительно происходит в обществе. Среда – это еще и инерция, материальная сила, мешающая или очаровывающая (соблазн зла), способная довести до отчаяния и безвыходности. Поэтому в нуаре город – это и те правила, что превращают людей в конформистов, трусов и пособников зла, и в то же время некая объективная сила, подобная року или закону кармы, которая гораздо быстрее любой власти приводит героев к расплате. И если первая оставляет герою момент выбора (а возможно, и борьбы), то вторая обеспечивает неустрашимый флёр безысходности.

3. Герой

Первые нуары еще не открыли собственного героя, в массе случаев это либо заимствованный персонаж (детектив), либо эклектика (хороший парень из прежнего кино минус абсолютная правота). *Film noir* достиг своего расцвета где-то в 1948–1949 гг.: именно в этот период были отброшены романтические конвенции и предпочтение отдано эстетически оформленным историям о распаде, влечении и психозе. Здесь мы видим подлинного героя нуара, в котором сочетаются болезненная совестливость и психологические проблемы. Поэтому следует оговориться: не все герои нуаров полностью соответствуют описанной ниже модели, особенно это касается ранних мелодраматических нуаров или фильмов, реалистично показывающих темную сторону жизни города (криминальная драма в документальном стиле).

Персонажи в нуаре, и особенно в неонуаре, крайне разнообразны, и все же протагонист всегда сохраняет «родимое пятно», связывающее его с детективом. В ряде случаев это детектив поневоле: либо сыщик с печатью прошлого (прежде он был полицейским или изначально был частным детективом, но занимался более серьезными делами, верил в свою работу), либо сама ситуация заставляет его расследовать и бороться. Эта трансформация (в прошлом или сейчас) делает его причастным к самой среде, в которой он ведет расследование, что в конечном счете стирает часть различий между ним и теми, кто ему противостоит. Корысть, страх, предательство, одержимость мстью или патологическим аффектом, социопатия – все эти черты могут в равной степени принадлежать и главному герою, и его антагонисту. В силу этого он не только «детектив поневоле», но и «почти преступник». «Почти», потому как, даже преступив закон или норму, герой сохраняет в себе какой-то элемент незапятнанности или готовности окончательно заплатить по счетам. А начиная с неонуара 1970-х

(после контркультуры 1960-х и отмены кодекса Хейса) усложняется и образ преступника [Карцева, 2004]. Поиски злодея нередко приводят к пониманию себя как части механизма зла, а сами основания, отличающие закон от преступления (или их представителей), все чаще воспринимаются как одно из препятствий на пути к раскрытию правды. Освободившись от этических ограничений извне, «черный фильм» все-таки продолжал испытывать давление Голливуда (требование хэппи-энда). Однако он получил возможность целиком реализовать известный принцип Хичкока, гласящий, что «фильм интересен ровно настолько, насколько интересен в нем главный злодей».

Герой – маргинал и по отношению к «белому миру» официальных институтов и норм (например, сыщик, находящийся в непримиримых отношениях с полицией и прокуратурой), и к «серому миру» криминальных структур и заговоров. Одним из ярких предтеч такой позиции является главный герой из фильма «М» Фрица Ланга. Одиночке-герою, с трудом отыскивающему место в мире, на уровне повествования соответствуют сбивчивый (по хронологии или логике событий) рассказ от первого лица и закадровый внутренний монолог. Ограниченность точки зрения рассказчика, а также сопутствующие ей субъективная логика, ошибки и акцентуации усиливают идентификацию с главным героем. При этом ощущение нуара связано с зыбкостью всякой определенности по поводу героя и его отношений с другими персонажами. Окончательно запутанными становятся даже базовые роли убийцы, жертвы и следователя. Более-менее определенным и часто общим для всех героев остается только род заброшенности в духе экзистенциализма: одиночество, чувство вины, неизживаемый страх, ранимость.

Поэтому главная особенность в том, что герой в нуаре никогда не самодостаточен, он расколот, находится в поиске себя. И именно этот мотив всегда на первом месте, а затем уже поиск истины, справедливости, выгоды. Иначе говоря, поиск не только всегда субъективно окрашенный, крайне предвзятый, но и сама субъективность с некоторым дефектом. Это герой с прошлым, в котором тайна, лагуна, провал в памяти или последствия трудного выбора, реже – травма или потеря, а часто все вместе. С этим прошлым тесно связан и облик героя: он всегда не просто старомоден, а ревностно или непринужденно выдерживает стиль. Нередкая часть этого стиля – афористичные, сильные фразы героя. Само собой, этот стиль несет в себе элемент компенсации и защиты от бессмысленности внешнего мира.

Для героя ситуация – это то, чем он схвачен, то, что пытается и принуждает его к истине / свободе. Однако цель и результат пути редко совпадают. Критик Отто Пенцлер пишет: «...нуар – повествование о проигравших. Герои в этих экзистенциальных, нигилистических сказках обречены. Может быть, некоторые из них не умрут, но они, вероятно, сами возжелали бы себе могилу, ибо жизнь, которая их ждет в дальнейшем, несомненно, будет столь уродливой, столь потерянной и одинокой, что им будет проще,

свернувшись калачиком, покончить с ней. И, будем откровенны, они этого заслуживают»³. Такой герой не аутсайдер, причина его бесконечных неудач в упорстве, с которым он привержен своему поиску, порождающему субъективизм и непостоянство. Внимание к не сложившимся или нарушенным отношениям героя с обществом тоже прочитываются как критика устройства общества. И хотя поиск или восстановление своей идентичности – это трудно, больно и страшно, особое очарование можно найти в героях нуара, которые, несмотря на хрупкость их мира, упорствуют в своем выборе. Исключить этот элемент трагического можно только ценой потери атмосферы нуара, поэтому данный аспект не выносит слишком большой дозы иронии, свойственной постмодерну.

За конфликтом с миром или обществом у героя лежит внутренний конфликт, направленный против части себя, части, отмеченной злом (неуловимо присутствующим в мире). Отсюда такие внешние проявления конфликта, как интуиция против фактов или вина против недостатка улик. Причем борьбу героя сложно признать эффективной. Неуловимость и действенность зла, своей тенью покрывающего город или общество, как будто бы инспирирована теорией миазмов. В завязке конфликта можно опознать и идею неотвратимого и безразличного фатума. Поэтому главный выбор героя – либо следовать внутреннему побуждению (будь то верность желанию, совести или даже своей паранойе), либо принять свою судьбу. «Черный мир» дает шанс лишь на временную передышку: добро, любовь и доверие – непомерная роскошь там, где среда постепенно разъедает любые отношения.

В силу этого нуар питается ощущением этической стороны жизни, т. е. каких-то границ и правил в отношении к себе и другим, стоящих по ту сторону моральных конвенций социума и циничной прагматики индивидов. Это обстоятельство делает подлинный выбор одновременно и невозможным, и фатальным. Последствия выбора всегда радикальны и не терпят никаких отговорок или нейтралитета. Как сказано в к/ф «Убийцы на замену», «стоять в стороне – это то же, что нажимать на курок». И даже верное решение или правильный поступок не освобождают от памяти прежних ошибок и осознания своего бессилия. Герой нуара навсегда остается один на один со своим прошлым, даже выиграв очередную схватку.

Нуар использует в сюжете схему треугольника взаимоотношений, где связи совершенно не очевидны и стремятся к усложнению. Любопытно, что, несмотря на все имеющиеся социальные и культурологические объяснения причин возникновения образа *femme fatale*, в том, почему этот образ стал структурообразующим для целого жанра или даже стилистики, остается какая-то загадка. Ни послевоенная эмансипация, ни эксперименты

³ Penzler O. Noir Fiction Is About Losers, Not Private Eyes. URL: http://www.huffington-post.com/otto-penzler/noir-fiction-is-about-los_b_676200.html (дата обращения 27.11.2014).

немецкого экспрессионизма (например, фильм Георга Пабста «Ящик Пандоры»), ни популярность психоанализа не дают окончательного ответа на вопрос: почему именно в 1940–1950-е гг. воля и сексуальность женщины становятся некой материализованной угрозой и ловушкой для мужской идентичности?

Если взглянуть в суть отношений героя с роковой женщиной, то можно увидеть, что это прежде всего вопрос этики. Персонажи треугольника разрываются между зачарованностью другим и использованием его как средства для достижения своих целей. И если в первом случае что-то есть от кантовского долга (женщина, что подобна наваждению, управляет нашим внутренним миром, как кантовский моральный закон внутри нас), то во втором – строго противоположный утилитарный подход, исчисляющий полученные или ожидаемые блага. В этом смысле роковая женщина символизирует своего рода тупик, с которым мы сталкиваемся в желании или в поиске себя. Герой должен выбрать, следует ли ему идти до предела, зная, что на этом пути платить придется теми самыми благами (вплоть до собственной жизни). В отношении образа роковой женщины неонуар последовательно расширял конвенции классики. Первоначально режиссеры не могли себе позволить показать откровенно циничную и наслаждающуюся собой женщину, поэтому это женщины, скрывающие и боящиеся своего преступного прошлого или своих подлинных мотивов. Героини Риты Хейворт, Ким Новак, Авы Гарднер, Вероники Лэйк и других – рациональные субъекты, вынужденные по воле обстоятельств добиваться своего всеми средствами. Позже в неонуаре мы можем видеть роковых женщин, отдающих себе отчет и принимающих себя целиком (героиня фильма «Роковая женщина» 2002 г.) или даже уверенных в правильности своего выбора (героиня фильма «Транс» 2013 г.). И это еще одно свидетельство того, что нуар способен и сохранять верность себе, и в то же время меняться.

Выделив три черты эстетики нуара, мы теперь можем отчетливо обнаружить линию расхождения фильмов данного стиля с постмодернистским пастишем. Как было показано, ряд элементов нуара, такие как ностальгия или элемент трагического в описании героя, вступают в конфликт с принципом тотальной иронии и отказа от ценностных приоритетов. По большому счету, было бы неверным утверждать, что нуар противостоит постмодернистскому искусству, скорее, он содержит ряд более строгих ограничений. Неонуар и постнуар могут позволить себе элементы пародии, гипертекстовые отсылки в содержании, но на уровне формы отказ от канонов приведет лишь к неудаче сообщения. Попытки буквально цитировать приемы и образный ряд предшественников заканчиваются тем, что фильм попросту не воспринимается как нуар (например, «Роковое число 23» Джозла Шумахера 2007 г.). Обращаясь вновь к критериям Хассана, следует заметить, что фрагментарность и неопределенность не всегда при-

водят к отказу от канона, а гибридизация и конструктивизм могут существовать при отсутствии карнализации или переноса акцентов на участие и фигуру автора. Развиваясь на протяжении последних 70 лет, нуар гибко отзывался на мироощущение современного человека, но при этом не пошел по пути выхолащивания содержания или прямолинейной стилизации. Особенно это заметно в том, что многие современные режиссеры неонуара, будучи признанными новаторами, сами огромное внимание уделяют сохранению техники и стиля (составляющие канона) своих предшественников.

В целом же можно сделать следующий вывод. Нуар стал проводником барочно-романтико-экспрессионистской эстетики, позволив перенести ряд европейских эстетико-философских идей в рамки американского кинематографа. Значительная часть тем и персонажей до нуара была непривычной для американской культуры: например, распад сознания, двойники, роковая женщина, тщательный и терпеливый мститель. Интерес к героям, включенным в ситуацию, позволил сделать акцент на драме активного, но при этом частично ослепленного (в силу своей вовлеченности) субъекта. Для американской культуры с доминирующим в ней прагматизмом это было радикально ново. Нуар пошел по пути развития своих истоков: если в раннем film noir можно найти упрощенный перенос декадентской символики в рамки американского синемаатографа, то в поздний период и в неонуаре отказ от сюжетных трафаретов и развитие техники съемки создают сложный и причудливый мир с самыми неожиданными сюжетами и отсылками. Нео-нуар подтверждает, что эстетика нуара смогла адаптироваться в усложняющемся мире. Нуар нашел себе место не только в кинематографе после 1950-х, но и в литературе (антиутопии, киберпанк), в иллюстрациях, графике и комиксе (например, серия Noir от Marvel), в аниме и мультипликации, в модной фотографии, в компьютерных играх (BladeRunner, LA Noire, Max Payne, AlanWake и др.). Страсть к ностальгии не закрыла собой изменчивость и непредсказуемость жизни. Ведь именно эту парадоксальную и тревожащую жизнь хочет показать нуар. Распад и жесткость, тоска и горечь – это тоже элементы, создающие эффект прекрасного или возвышенного. Нуар позволяет увидеть мир тем чересчур живым и до рези в глазах отчетливым взглядом, в котором соседствуют зачарованность и отчаяние. В этом и заключается неумирающая философия нуара.

Список литературы

- Артюх А.* Нуар: голос из прошлого // Искусство кино. 2007. № 5.
Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004. С. 43–66.
Карцева Е. Н. Легенды и реалии. История американского уголовного фильма. М.: Материк, 2004.

Ямпольский М. Память Тиресия. М.: Культура, 1993.

Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne. Diskussion. Berlin, 1994.

Lev P. The Fifties: Transforming the Screen. 1950–1959 (History of the American Cinema). University of California Press, 2006.

Maye J., McDonnell B. Encyclopedia on Film Noir. London: Greenwood Press, 2007.

Article metadata

Title: Film noir after 50s: dissolution, extension or postmodern citation

Author: I. S. Kudryashov

Author's e-mail: ioann1983@yandex.ru

Author affiliation: Novosibirsk State Medical University

Abstract: This article makes a question about neo-noir as a proper extension of classic film noir. Common view on decline of film noir in the end of 1950s often promotes an idea that later noir-films are kind of postmodern citation. Despite producing noir films in 1960s and 1970s there is position that neo-noir is a qualitatively differs from classic noir film. By the description of film noir as a system of esthetic conventions we analyze similarities and differences of noir with postmodern art. We consider that noir takes an intermediate position between formal features of modern and postmodern art. As a permanent features of noir we bring out three main theme – nostalgia as a base worldview, city as a special medium, and hero as a split subject. Declare three main features of noir's esthetic we insist on the point of view that there is no valid ground to strict divide between film noir, neo-noir and post-noir.

Key terms: noir, modern art, postmodern art.

Reference literature (in translation):

Artukh A. A. Nuar: golos iz proshlogo. *Iskusstvo kino [Art of cinema]*, 2007, no. 5, p. 93–101.

Dzhejmison F. Postmodernizm i obshchestvo potreblenija. *Logos*, 2000, no. 4, p. 63–77.

Hassan I. Postmoderne heute. *Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Post-moderne. Diskussion*. Berlin, 1994.

Kartseva E. N. *Legendi i realii. Istoria amerikanskogo ugolovnogogo filma [Legends and reality. History of American criminal film]*. Moscow, Materik Publ., 2004.

Lev P. *The Fifties: Transforming the Screen. 1950–1959 (History of the American Cinema)*. University of California Press, 2006.

Maye J., McDonnell B. *Encyclopedia on Film Noir*. London, Greenwood Press, 2007.

To chto vi hoteli znat o Lakane, no boyalis sprositi u Hichkoka. S. Zhizhek (ed.). Moscow, Logos Publ., 2004.

Yampolskiy M. *Pamyat Tiresiya [Tiresias's memory]*. Moscow, Kultura Publ., 1993.