



**ПУЛИ,
КРОВЬ
и БЛОНДИНКИ
ИСТОРИЯ НУАРА**



ПЯТЫЙ РИМ

Андрей Васильченко

**Пули, кровь и блондинки.
История нуара**

Издательство «Пятый Рим»

2019

УДК 930.85
ББК 85.374.3(3)

Васильченко А. В.

Пули, кровь и блондинки. История нуара / А. В. Васильченко —
Издательство «Пятый Рим», 2019

ISBN 978-5-9500937-6-0

Что такое — нуар? Специалисты и сейчас не могут решить — Это стиль? Жанр? Философия? Зародившись в кинематографе, нуар проник в живопись и фотографию, литературу и музыку. Сейчас он уверенно поглощает компьютерные игры. Книга, которую вы держите в руках, рассказывает о том, как родился и развивался мир, населенный роковыми красотками, продажными копами и философствующими гангстерами, его канонах, трансформации и перерождении. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 930.85
ББК 85.374.3(3)

ISBN 978-5-9500937-6-0

© Васильченко А. В., 2019
© Издательство «Пятый Рим», 2019

Содержание

Предисловие	6
Глава 1	9
Глава 2	26
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Андрей Вячеславович Васильченко
Пули, кровь и блондинки. История нуара

© Васильченко А. В., 2019

© Издательство «Пятый Рим»™, 2019

© ООО «Бестселлер», 2019

Предисловие

Нуар жил и будет жить

Нуар, нуар, нуар... Куда ни глянь, кругом это слово. Нуар в сценах кинокартин, нуар в фотоискусстве, нуар в живописи, нуар в рекламе. Черно-белые образы с глубокими тенями взлетели на пик популярности. А ведь еще каких-нибудь лет двадцать назад широкие отечественные массы и слыхом не слыхивали про нуар; теперь же употребляют этот термин где надо и где не надо. Вспоминается, как в 80-е годы XX века отечественный прокат стыдливо изменил название польской ленты «Секс-миссия» на «Новые амазонки», а некоторое время спустя для создания ажиотажа уже использовал приставку «секс» при любом удобном случае. Нечто аналогичное произошло с нуаром на российских просторах. Совсем недавно типичный кино-нуар характеризовался в аннотациях либо как «криминальная драма», либо вовсе как «ретродетектив»; нынче полюбившийся термин появляется в определении едва ли не любых жанров. В итоге можно обнаружить «детективы с элементами нуара», «драмы с элементами нуара» и даже «мюзиклы с элементами нуара».

Слово невероятно популярно, но в то же время весьма загадочно, так как никто толком не может объяснить, что же оно на самом деле означает. И в вопросе исследования сути нуара мы капитально отстаем от зарубежных коллег. Даже если не углубляться в отдельные аспекты, можно обнаружить, что западная библиография по проблеме нуара (как кинематографического явления) измеряется десятками страниц. А что же у нас? Несколько статей в «Искусстве кино» и пара научных докладов, которые, как правило, повторяют одни и те же весьма общие положения. Может даже показаться, что речь идет о каком-то малозначимом, периферийном культурном явлении. При том что даже беглое знакомство с нуаром позволяет обнаружить имена тех, кто фактически сформировал современный кинематограф в том виде, как мы его знаем: Фриц Ланг, Йозеф Штернберг, Орсон Уэллс, Луис Бунюэль, Лукино Висконти, Стэнли Кубрик, Жан-Люк Годар, Акира Куросава, Альфред Хичкок, Клод Шаброль, Бернардо Бертолуччи, Райнер Вернер Фассбиндер, Дарио Ардженто, Микеланджело Антониони, Луи Маль, Франсуа Трюффо, Ларс фон Триер, Алан Паркер, Роберт Земекис, Тим Бёртон, Джон Ву, Пол Верховен, Дэвид Финчер, Квентин Тарантино, Такеши Китано, Роман Полански, Дэвид Линч, Стивен Спилберг, Педро Альмодовар, Гай Ричи, Мартин Скорсезе, Брайан де Пальма, братья Коэны, Ридли Скотт, Кристофер Нолан. Едва ли эти без преувеличения блистательные кинотворцы стали бы тратить свое время впустую, уделять внимание чему-то проходному и недостойному. Не говоря уж о тех режиссерах, что стали символами нуара и в основном творили в рамках его канонов (Джон Хьюстон, Роберт Сьодмак, Жюль Дассен, Отто Премингер, Билли Уайлдер).



Нуар являл собой странную смесь из тревоги и эротических переживаний.
Кадр из фильма «Почтальон всегда звонит дважды» (1946 год)

Всепроникновение нуара объясняется очень легко – это явление было стилевой и сюжетной матрицей, на основании которой возникли и развились многообразные жанровые формы современного кинематографа. В частности, в свое время от нуара отпочковались уголовные драмы, гангстерские фильмы, хоррор как немистическая разновидность фильмов ужасов, триллеры о маниакальных личностях, тюремные и судебные трагедии, картины о плохих копах, «городские вестерны», черные криминальные комедии и т. д.

Еще некоторое время назад исследователи кинематографа сомневались, можно ли назвать нуар жанром – слишком уж размытыми казались его границы. Сейчас уже нет никаких сомнений в том, что нуар был не просто жанром, а обержанром, своеобразным сверхявлением, которое можно поставить рядом с комедией и трагедией в целом. Частицы нуара продолжают обнаруживаться во многих кинолентах. Казалось бы, только-только перестали обсуждать сериал «Настоящий детектив», этот концентрированный выплеск нуара с телеэкранов, как вдруг появляется новая лента или новый проект, содержащий в себе мрачное зерно. Когда завершалась работа над этой рукописью, подростковый нуар (ему будет посвящена отдельная глава) «выстрелил» суицидальными «Тринадцатью причинами почему» и рискующим превратиться в жвачный младо-«Твин-Пикс» сериалом «Ривердейл». Нуар проник даже в казавшие многие годы неприкосновенными классические английские и французские детективы. Теперь в стилистике подачи расследований комиссара Мегрэ и молодого инспектора Морса можно обнаружить нехарактерные для выдержанного детектива мрачные тона, натурализм, зловещие тени и всё то, что так долго обходили стороной поклонники чопорного жанра. В то же время наши кинокритики, столь полюбившие нуар, не смогли по достоинству оценить ленту Энди Годдарда «Ловушка» («Он написал убийство»). Это произошло как раз по причине того, что публика не слишком хорошо знакома с законами нуара, а потому не поняла, что фильм пред-

ставляет собой киноиллюстрацию, составленную из массы отсылок к наиболее известным лентам этого направления.

Задача этой книги – восполнить становящийся более чем очевидным пробел в знаниях нашего отечественного кинозрителя (а также читателя). Это не научная монография, а сборник очерков, написанных на основании заметок, делавшихся в течение нескольких лет. Пусть эта книга станет вашим проводником в коварный мир мрачных фильмов, населенных отстраненными частными детективами в мягких фетровых шляпах, злокозненными красавицами, философствующими гангстерами, невротическими убийцами и не совсем чистыми на руку полицейскими.

Приятного вам путешествия в нуар! Но помните: если долго наблюдать за нуаром, то нуар заметит вас в ответ. И если вам внезапно станет тревожно, лучше читайте книгу при свете дня!

Глава 1

Рождение после рождения

Многочисленные поклонники нуара не раз задавались вопросом, почему жанр, ассоциируемый в первую очередь с американским кинематографом, назван французским словом *noir* (черный)? Почему эти фильмы не стали называться дарком или блэком? Ведь это было бы логично.

Ответ кроется не столько в создании нуаровских¹ фильмов, сколько в истории их «обнаружения» и «имянаречения» – процессов, благодаря которым несколько кинолент были идентифицированы как в некоторой степени родственные, несмотря на то что они снимались разными режиссерами, на разных киностудиях, с разными актерами.

«Имянаречение» произошло летом 1946 года во Франции. Тогда местная публика открыла для себя новый вид американских фильмов. За короткий период времени, длившийся приблизительно с середины июля по начало августа, французский кинозритель был ошеломлен, шокирован, заинтригован пятью лентами, каждая из которых была окрашена в мрачные тона эротизма, таинственности и фатализма. Это были «Двойная страховка» Билли Уайлдера, «Женщина в окне» Фрица Ланга, «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, «Лора» Отто Премингера, «Убийство, моя милочка» Эдварда Дмित्रика.

В годы войны и немецкой оккупации Франция на долгое время лишилась возможности следить за новинками Голливуда. Послевоенный европейский зритель все еще жил воспоминаниями о «Грозном перевале» Уильяма Уайлера, «Платиновой блондинке» Франка Капры, «Дилижансе» Джона Форда, «Бродвейской мелодии» Роя Рута. Незнакомые с последними тенденциями американского кино французские критики некоторое время пребывали в растерянности. «Новый» кинематограф был абсолютно иным, нежели они ожидали.

¹ При работе над книгой было решено отказаться от получившего в России хождения прилагательного «нуарный», так как оно не слишком точно передает эмоциональную и психологическую суть явления, заметно его смягчая. «Нуаровский» означает не только внешние, но и внутренние характеристики, включая специфику кинопроизводства этих кинолент.



Кадр из фильма «Убийство, моя милочка» (1944 год)

Первым о «черном кино» (*film noir*) заговорил французский кинообозреватель Нино Франк. Именно он увидел в разрозненных кинолентах общие черты и предположил наличие общего нуар-стиля. О самостоятельном жанре Франк еще не говорил, более того, он пытался охарактеризовать новое кино старыми терминами. В своих отзывах на «Двойную страховку» и «Мальтийского сокола» он заявлял: «Эти фильмы принадлежат к тому, что ранее мы называли полицейским жанром, однако в настоящее время было бы правильнее использовать слова „криминальная авантюра“, а еще лучше „преступная психология“». Именно такой была первая (во многом поверхностная) реакция критиков. Ожидая от американских фильмов сугубо положительных эмоций, полностью оценить значение упомянутых выше лент они не смогли.

Джеймс Нэрмор в своей работе, посвященной американскому нуару, сделал смелое предположение: возникновение термина на французской почве было отнюдь не случайным. В частности, указывая на людей, причастных к появлению «мрачного стиля», он называл имя Бориса Виана, французского писателя, дружившего с сюрреалистом Реймоном Кено и экзистенциалистом Жаном-Полем Сартром. Виан писал остроумные авангардистские романы, абсурдистские пьесы, вел сатирическую колонку в журнале «Тан Модерн» («Новые времена»), играл на трубе, выступал в джазовых клубах. Однако в истории литературы он остался прежде всего как создатель «нуар-романов» – явления, которое долгое время никак не ассоциировали с именем его творца.

Эта история началась следующим образом. Летом 1946 года к Виану обратился представитель одного из издательств, которое планировало начать выпуск криминальных повестей, способных конкурировать с «Черной серией» («Серия нуар» – может считаться отправной точкой для критиков) издательского дома «Галлимар». Воодушевившись этой задумкой, Виан буквально за две недели написал роман «Я приду плюнуть на ваши могилы». Это свое творение он издал под псевдонимом Вернон Салливан. Чтобы придать вымыслу правдоподобия, автор наградил свой псевдоним выдуманной биографией. Салливан якобы был темнокожим автором

из США, которого запрещали печатать в Америке. Более того, Салливан был провозглашен преступником, ненавидящим белых, даже подозреваемым в убийствах. Для пушей убедительности Виан, который будто бы выступал всего лишь как переводчик, сообщал в предисловии к роману, что книга никогда не будет напечатана в США, так как она могла бы спровоцировать расовые беспорядки и поднять волну насилия.

Судьба произведения во Франции складывалась не слишком гладко. «Я приду плюнуть...» вызвал немалый фурор и впервые после «Мадам Бовари» рисковал попасть под судебный запрет «за непристойное содержание». Еще больше скандалов возникло вокруг романа, когда книгу обнаружили на месте преступления. В гостиничном номере некий торговец средних лет задушил свою молодую любовницу, после чего покончил с собой. Полиция нашла рядом с телами раскрытый томик с подчеркнутыми описаниями наиболее кровавых сцен. Виан на некоторое время попал в тюрьму, откуда освободился, заплатив немалый штраф. Всю оставшуюся жизнь писатель страдал за свое детище. Например, он был категорически против экранизации романа. Однако к его мнению решили не прислушиваться. Фильм был снят, и Виана пригласили на его премьеру, состоявшуюся 23 июня 1959 года в парижском кинозале «Пети Марбеф». Во время просмотра у Бориса Виана остановилось сердце.

Жизнь Бориса Виана (убийство его отца грабителями, прокуренные джаз-клубы, перевод американских детективов, самоизоляция) напоминает бытие героя нуаровского фильма и объясняет особенности романов «Вернона Салливана». «Я приду плюнуть...» был вовсе не единственной книгой за этим выдуманном авторством. Вскоре последовали «У всех мертвых кожа одинакового цвета», «Женщинам не понять», «Сердцедёр», «Уничтожим всех уродов», рассказ «Собаки, желание, смерть». Общими в этих творениях являются две темы: межрасовые конфликты и сексуальное насилие. Последнее являлось реакцией на психоаналитический феминизм, а первое – метафорой самого явления: «нуар – черный».

Если допустить, что мода на нуар выросла на фундаменте европейского восхищения «мужскими инстинктами», то можно объяснить, почему в свое время французы так восторгались кинолентами, в которых «белый герой», являя суровый характер, пересекал границы, уплывал в Южную или Латинскую Америку, был завсегдаем чайнатауна или «порочных» городских кварталов. Когда же термин «нуар» был импортирован в Америку, в Голливуде это слово восприняли как «нечто французское» и не стали его адаптировать, переводить или делать «кальку», превращая в «черное кино» (блэк муви). В результате буквальное значение этого слова – «черный» – оказалось в тени и не вызвало тех ассоциаций, что у Виана.

В итоге изобретение термина «нуар» послужило инструментом для того, чтобы рассматривать Голливуд исключительно через французскую призму. Бёртон Палмер в одной из своих работ отмечал: «Франция обладала высокоразвитой кинокультурой, включавшей в себя театры, журналы, синемаклубы, в которых фильмы воспринимались как искусство, а не как коммерческие проекты». Увлечение американским кино вовсе не означало всплеска «американизма». Просто-напросто французские режиссеры и кинопроизводители стремились заново «вылепить» французское киноискусство, опираясь на успешные образцы, но при этом пытаясь их превзойти, в том числе посредством детального анализа. Французская кинокритика утверждала, что американский нуар был сводным братом европейского модернизма, а кинематограф «Новой волны» вырос из диалога Европы и Америки. Французы изо всех сил пытались приписать нуар себе, так как он отсылал к «Золотому веку» их собственного кино. Они поспешно провозглашали, что голливудские ленты ориентировались на такие французские фильмы, как «Пепе ле Моко» Жюльена Дювивье, «Северный отель» и «День начинается» Марселя Карне. В свое время эти картины были названы «мелодрамами в стиле поэтического реализма», однако их герои обитали в криминальных районах, носили мягкие фетровые шляпы, вели себя хладнокровно, хотя по замыслу создателей и были обречены. Отнюдь не случайно, когда в 1944 году на экраны вышла «Двойная страховка», американский журналист в «Гол-

ливудском репортере» отметил, что «лента невольно напоминала превосходную французскую технику, об утрате которой мы крайне сожалеем». При этом французские обозреватели упорно не хотели замечать вклад других стран в создание нуара. А именно: игнорировалась взаимосвязь между немецким киноэкспрессионизмом и американскими криминальными лентами (в качестве «мостика», вне всякого сомнения, выступал Фриц Ланг, о чем мы поговорим позже). Вдобавок оставалось незамеченным влияние британских триллеров, в частности творений Хичкока 30-х годов, а также «Ночного поезда на Мюнхен» Кэрола Рида, снятого в 1940 году. Именно эти картины американские кинокритики относили к предшественникам легендарного «Мальтийского сокола». Едва ли может быть случайным, что по завершении съемок «Двойной страховки» Билли Уайлдер сказал в интервью «Лос-Анджелес Таймс», что «пытался снять Хичкока для Хичкока».



Погруженный в темноту город хранит в себе массу соблазнов.
Кадр из фильма «Женщина в окне» (1944 год)

Вернемся во Францию лета 1946 года. Некоторое время спустя в Европу прибыли новые голливудские картины: «Оружие для найма» («Наемник») Фрэнка Таттла, «Убийцы» Роберта Сьодмака, «Леди в озере» Роберта Монтомери, «Гильда» Чарльза Видора и «Глубокий сон» («Большой сон») Говарда Хоукса. После этого термин нуар окончательно закрепился в лексиконе французских кинокритиков, склонных идентифицировать все эти фильмы как «стилистическую серию».

В данном случае под «серией» в кинематографе подразумевается несколько фильмов, как правило, снятых в одной стране, обладающих общих чертами (стиль, атмосфера, предмет повествования и т. д.). Кроме этого фильмы должны выходить на экраны продолжительное время, дабы их «серийность» можно было определить без проблем. Впрочем, в одном случае это может продолжаться пару лет, в другом – пару десятилетий. Рано или поздно подобные киносерию достигают своего пика, то есть находят идеальное выражение в эталонных кинолен-

тах. Затем «серии» затухают, постепенно сходя на нет, но не исчезают полностью, а оказывают влияние («оставляют следы») на смежные жанры либо же порождают стилизованные под эталон новые «серии».

Конечно же, в истории кинематографа есть творения, которые весьма затруднительно классифицировать. В качестве примера можно привести «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса или «Только одинокое сердце» Клиффорда Одетса. Чаще всего гениальные киноленты сложно втиснуть в узкие типологические рамки. Причина этого в том, что гениальные фильмы дают начало новому явлению, приводят в движение творческие силы, поднимают волну. У современника же нет возможности заглянуть в будущее, моментально оценив ленту как базис для кодификации. На это требуется время – годы или даже десятилетия. «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине не поддавался описанию, а потому не представлялось возможным его систематизировать. Он виделся современникам уникальным явлением, выходящим за границы привычного. Однако в перспективе этот шедевр дал начало такому явлению, как «калигаризм», в отечественной литературе чаще обозначаемый как «немецкий киноэкспрессионизм» периода Веймарской республики.

В качестве примера можно привести множество «национальных серий», возникших фактически одновременно со звуковым кинематографом: гангстерские фильмы из США, кинофарсы начала 30-х годов из Германии, фильмы про революцию и Гражданскую войну из СССР, французский реализм, опиравшийся на творения Жана Ренуара, Жюльена Дювивье и Марселя Карне. Позже на свет появились британские комедии, французские метафизические драмы («Вечное возвращение» Жана Деланнуа и «Сингоалла» Кристиана-Жака). СССР дал начало производственным фильмам, США прославились псевдодокументальными триллерами – каждая из этих «серий» обладала собственной традицией и спецификой действия происходившего на киноэкране.

Сейчас уже никто не сомневается в том, что нуаровские фильмы, рожденные Голливудом в 40–50-е годы, обладали общими признаками и схожими чертами. Если говорить о том, какими качествами обладают классические кинонуары, то получится следующий лексический ряд: они пугающие, странные, эротичные, жестокие и двусмысленные. Весь ранний и зрелый нуар умещается в четкую «серию». Но в одном фильме могут превалировать мечтательность и экзотика – в итоге на свет появляется «Жестокий Шанхай» Йозефа фон Штернберга, – а в другом – плохо скрытый эротизм, и в результате на экраны вышла «Гильда» Чарльза Видора. Во всех фильмах присутствует жестокое и странное поведение некоторых героев. По большей части нуаровские картины построены на взаимосвязи характера и обстановки. Вышедшую в 1949 году на экраны «Подставу» Роберта Уайза можно было бы считать спортивной драмой, если бы не сцена жесточайшего избиения на заднем дворе спортивного клуба. Именно сведение счетов гангстеров с упрямым боксером позволило отнести «Подставу» к нуару. В то же самое время «Веревка» Альфреда Хичкока по своему духу близка к психологической драме, в некоторых моментах отсылающей к драме Родиона Раскольников в «Преступлении и наказании». Однако садизм главных героев, их беспринципность и проповедь собственной исключительности стали моментами, по которым фильм зачислили в число нуаровских. При этом всё «Глубокий сон», «Оружие для найма» и «Леди в озере» формально являются классическими триллерами. И ведь это мы пока ведем речь лишь о фильмах, которые относятся к образцовому нуару!

Раймон Борде и Этьен Шаметон в своей легендарной «Панораме американского кинонуара» отмечали, что фильмы этого стиля (они еще не говорили о жанре) формировались как культурное явление не столько режиссером и даже не актерами, а продюсером как доверенным лицом кинокомпании, осуществляющим идейно-художественный контроль. Специфика голливудского производства такова, что нельзя однозначно сказать, насколько продюсер действительно ответственен за стилистические особенности киноленты, равно как затруднительно

заявить, можно ли его называть подлинным автором фильма. Йозеф фон Штернберг как-то заметил по этому поводу: «Я работаю по заказу, то есть являюсь сделщиком. Я получаю заказ на работу, подобно тому как краснодеревщику, переплетчику или сапожнику дают справить определенную деталь». Едва ли может быть случайным, что такой продюсер, как Марк Хеллингер, контролировал работы над тремя выдающимися нуарами: «Убийцами», «Грубой силой» и «Обнаженным городом» (для съемок последних двух он пригласил Жюля Дассена). Вполне можно допустить, что Хеллингер, дав свободу действий Дассену и Съодмаку, сделал нуар своей визитной карточкой. Впрочем, надо учитывать, что Хеллингер не был классическим управленцем от киноиндустрии, он был весьма талантливым сценаристом. Именно в таком качестве он работал над прославленными «Ревущими двадцатыми» – фильмом, которые некоторые исследователи относят к прото-нуару. И ведь именно этот фильм возвел как звезд нуара Джеймса Кэгни и Хамфри Богарта.



Кадр из фильма «Ревущие двадцатые» (1939 год)

Понимание нуаровских лент как самостоятельного жанра можно было зафиксировать лишь в 50-е годы. Собственно, именно тогда предпринимаются первые научные и культурологические попытки найти истоки этого «стиля». Предполагалось, что нуар был всего лишь психологической реакцией на определенный исторический этап. Стремление найти общий знаменатель в итоге свелось к акцентированию мрачных эмоций. При их многообразии, несомненно, лидировало созерцание преступления «с расстояния вытянутой руки». Зритель фактически пребывал внутри преступления, становился сопричастным ему. Именно это и можно обозначить как неизменный признак нуара, его отличительную черту. Нино Франк в одном из своих отзывов характеризовал данный аспект американских фильмов как «динамизм насилия и убийства». Шантаж, воровство, вымогательство, торговля наркотиками – всё это всего лишь трамплин, с которого стартует повествование. Каким бы ни было начало этого рассказа, персонажи будут балансировать между жизнью и смертью, и вопреки всем правилам и ожиданиям зрителя смерть всегда находит своего героя. С этой точки зрения, нуар – не просто мрачный

фильм, а фильм о мрачной и нередко извращенно-причудливой смерти. Впрочем, у создателей кинонуара никогда не было монополии на смерть.

В 40-е годы в США снимались криминальные ленты, которые, якобы или действительно, опирались на происшествия, случившиеся в реальности. В самом начале фильма титры или закадровый голос сообщали зрителю, что фильм «основан на действительных событиях». Далее следовала импровизированная сцена преступления, недоступный взору преступник стрелял в свою жертву. Потом наступало время «криминального процесса» – тело обнаружено, в отделе убийств раздается телефонный звонок. Иногда дело запускалось после незначительного инцидента или случайно обнаруженного документа (чаще всего – дежурный полицейский отчет). После этого за работу берутся копы-«топтуны», они неутомимо ведут поиск преступника, но их усилия тщетны. Бесплодные поиски, бессмысленная слежка, ошибочные версии и ложные подозрения – вот удел этих действующих лиц. Но вот, наконец-то, благодаря стараниям «самого хорошего копа» мелькает огонек надежды – на горизонте появляется упущенный ранее из вида свидетель, который дает показания, после чего силы правопорядка накрывают с поличным головорезов прямо в их логове.



Кадр из фильма «Звонить: Нортсайд 777» (1948 год)

Подобная схема вовсе не примитивна, как может показаться на первый взгляд, – на ее основе было снято несколько в высшей мере интересных фильмов: «Звонить: Нортсайд 777» и «Дом на 92-й улице» Генри Хэтгуэя, «Бумеранг» и «Паника на улицах» Элиа Казана, «Порт Нью-Йорка» Ласло Бенедекка, а также формально относимые к нуару «Обнаженный город» Дассена и «Насаждающий закон» Британа Виндаста. Криминальное кино имеет очень много общего с нуаром: реалистичная обстановка, детально разработанные характеры, большое внимание к деталям, сцены насилия, захватывающая погоня. По большому счету во всех уголовных лентах можно было бы найти нуаровские элементы. Достаточно вспомнить отвратительного шефа корпорации убийц из «Насаждающего закон» или немногословного гангстера из «Паники на улицах». Иногда продюсеры чередовали в своей работе нуар и криминальные кар-

тины. Это видно на примере фильмов Жюль Дассена. Также в качестве примера можно привести Джозефа Льюиса, который в 1950 году снял нуар «Без ума от оружия», а до этого – полудокументальный фильм об агентах федерального казначейства «Человек под прикрытием».

Однако между этими двумя «сериями» есть заметные различия. Самые главные из них касаются объекта повествования. Криминальные фильмы исследуют и показывают преступление (чаще всего – убийство) с точки зрения служащих сил правопорядка; в нуаровских лентах преступление изучается изнутри, зритель видит его глазами преступников. В фильмах, подобных «Обнаженному городу», игровое действие начинается только после свершения преступления – подготовка к нему не показывается. Убийцы, их пособники и сообщники появляются в кадре лишь для того, чтобы быть арестованными, допрошенными, преследоваться либо быть застреленными полицейскими. Если в фильме и появляется кадр, где гангстеры готовятся к вылазке, то это – ретроспектива, являющаяся иллюстрацией к показаниям, уже находящимся в уголовном деле. Полиция же почти всегда присутствует в кадре. Совершенно иначе происходит в классическом нуаре. В этих фильмах преступная повседневность может быть изображена в общих чертах («Глубокий сон» или «Черная полоса»), но иногда она подается в поражающих точностью описания деталях («Асфальтовые джунгли» Джона Хьюстона). Нуар строится на попытках анализа психологии преступника, что вполне объяснимо в связи с тогдашней модой, а именно небывалым спросом на популярную психологию – в обоих случаях люди пытались заглянуть за грань дозволенного.

Вторым различием между криминальным и нуаровским фильмом являются моральные установки действующих лиц и главных героев. Это, наверное, самый важный момент. В полицейских лентах копы традиционно изображаются как доблестные стражи закона, хорошие парни, храбрые и неподкупные борцы с преступностью. Военный медик из «Паники на улицах» подан зрителю как истинный герой. В «Обнаженном городе» этот типаж представлен в образе малорослого ирландского детектива, добропорядочного христианина и усердного полицейского, посвящающего все свободное время наведению порядка и торжеству правосудия. «Полицейская документалистика», имеющая своей целью прославление правоохранителей, присуща не только США. Во Франции был фильм «Криминалистический учет» Эрве Бромбергера, а в Британии – «Синяя лампа» Бэзила Дирдена.

Что же происходило в «серии» нуаров? Если в этих фильмах и появляются полицейские, то они, как правило, продажны и насквозь коррумпированны, подобно инспектору из «Асфальтовых джунглей» или покрывающему убийц лейтенанту Де-Гармо («Леди из озера»). В некоторых лентах полицейские сами могут являться убийцами, как в фильмах Отто Премингера «Падший ангел» и «Там, где заканчивается тротуар». По меньшей мере, они могут проявлять преступное бездействие или быть вовлеченными в криминальные схемы – судебный поверенный из «Дела Тельмы Джордан» (Роберт Сьодмак). По этой причине нет ничего удивительного в том, что сценаристы нуара не раз обращались к фигуре частного детектива. Это промежуточная персона, маргинал, вольности поведения которого никак не могли бросить тень на американских копов. Частный детектив в силу специфики своей профессии находится между законопослушными гражданами и миром криминала. Он привык балансировать на грани, нередко прибегая к не самым честным приемам, но при этом подвергая себя смертельной опасности во имя выполнения своего контракта, – подобная добросовестность продиктована не только кодексом поведения героя, но и канонами жанра. Чтобы уравновесить эту в высшей мере шаткую



«Сражаться до последнего патрона!» Кадр из фильма «Лицо со шрамом» (1932)

конструкцию, реальные преступники изображались как вызывающие хотя бы минимальное сочувствие люди. Конечно, киностудии свято придерживались принципа, что «возмездие необратимо», но ткань киноповествования в нуаре сотворена так, что зритель не просто сочувствует, но даже соотносит себя со злоумышленниками. Достаточно вспомнить волнующую сцену кражи драгоценных камней из сейфа, столь живописно поданную в «Асфальтовых джунглях». Немалые симпатии зрителей вызвала пустившаяся во все тяжкие парочка из фильма «Без ума от оружия».

Непостоянство отношений внутри криминальных сообществ позволяли себе показывать лишь отдельные режиссеры и только в немногих фильмах. Конечно же, тон задавал «Глубокий сон», который породил несколько схожих картин, а также «Насаждающий закон». Блуждая по бесконечной галерее жуликов, проходимцев, взяточников и убийц, сложно определить действительные настроения и помыслы. Если не знать заранее сюжета фильма, то сложно угадать, кто будет убийцей, а кто убитым. Обстановка в мире криминала подается как зыбкая реальность, которая в любой момент может измениться самым кардинальным образом. Подобная неуверенность оставляет отпечаток и на характерах героев, даже злодеи могут выглядеть растерянными. В нуаре нет примитивных, однозначно негативных фигур, как, например, в «Лице со шрамом» Говарда Хоукса (1932), или подручных наемных убийц в «Насаждающем закон», изображенных как пьяные, никчемные, подобные личинкам прихвостни. На смену заурядному бандиту приходят набожные убийцы, невротичные гангстеры, одержимые манией величия мафиозные боссы, рефлексирующие грабители и философствующие душегубы. В качестве примера можно привести академичного серийного убийцу из «Он бродил по ночам» Альфреда Веркера, затюканного жизнью разводилу из фильма «Ночь и город» Жюля Дассена или патологически агрессивного, но трогательно любящего свою мать главаря банды из «Белого каления» Рауля Уолша.



Кадр из фильма «Из прошлого» (1947 год)

Недосказанность и двусмысленность присущи также историям представленных в нуаре жертв – нередко пострадавшие сами вызывают неоднозначные эмоции и даже некоторые подозрения. Они попадают в поле зрения своих убийц именно по причине сомнительных связей и причастности к темным делишкам. Зачастую они становятся жертвами только лишь из-за того, что сами не решаются быть убийцами. Таков персонаж «Леди из Шанхая» – проходимец, который гибнет, так как пытался инсценировать смерть одного из действующих лиц, наивный обманщик, которого перехитрили. Или в качестве примера можно привести хитроумную Кэти Моффат из фильма Жака Турнёра «Из прошлого». Кажется, что она просто создана для того, чтобы после всех уловок и хитроумных схем ее все-таки убили в финале фильма. Она хлад-

нокровно расправляется со своим приятелем, который как раз формально и должен был быть убийцей. Однако у этого парня (Джеффа Бейли в исполнении Роберта Митчема) не имелось шансов на спасение, с самого начала он оказался втянут в смертельную игру, из которой не было выхода.

Что касается весьма неоднозначного, но все-таки положительного главного героя, он немолод, не обладает ни красотой, ни манерами. Символом этого персонажа был Хамфри Богарт. Работая частным детективом, такой герой сам может попасть в список жертв, подвергаясь суровейшим испытаниям буквально накануне более-менее счастливой развязки. Он склонен к самопожертвованию, и эта жертвенность граничит с мазохизмом. Герой а-ля Хамфри Богарт окунается с головой в чужие проблемы, рискует жизнью – и все это отнюдь не ради денег и даже не ради торжества справедливости, а по большому счету из-за болезненного любопытства. Подчас такой герой является вызывающе безучастным, не решаясь выбрать сторону и балансируя между преступлением и законностью. Таков, например, Майк О'Хара в исполнении Орсона Уэллса в «Леди из Шанхая». Подобные герои мало похожи на «суперменов» и «красавцев» из классических приключенческих фильмов.

И уж совсем неоднозначной фигурой – точнее говоря, фигурами – являются женщины, окружающие главного героя. Роковые красотки, *femme fatale*, они губят не столько мужчин, сколько самих себя. Гремучая смесь из наивности и коварства, наполовину хищница, наполовину добыча, подобная девушка попадает в собственную же ловушку, становясь жертвой своей хитрости. В «Глубоком сне» Вивиан Ратлидж в исполнении Лорен Бэкол рискует жизнью, ввязываясь в многообразные интриги и авантюры. В «Деле Тельмы Джордан» главная героиня может оказаться на электрическом стуле из-за каверз и неразборчивости в связях. Подобно новому типу киногероя, в нуаре зрителю явлен новый тип женщины. Она – порождение порочной среды, и любительница манипуляций, и их жертва. Она – воплощение эротизма, в то время как в целом нуар пропитан тем, что принято назвать «эротизированным насилием». В роковой красотке из нуара нет совершенно ничего от целомудренных героинь вестернов или исторических драм.

Создатели нуаровских фильмов эстетизировали насилие как таковое, тем самым реабилитировав эту сомнительную тему. Ранее она была ограничена установками на демонстрацию «справедливой борьбы», что нашло отражение в многочисленных приключенческих фильмах. В нуаре избиения и хладнокровные убийства совершаются со спортивным интересом, с позволения сказать, из любви к искусству. Головорезы избивают до полусмерти свою жертву, пиная его как футбольный мяч, после чего окровавленное либо тело выбрасывают на проезд («Покайтесь на розовой лошадке» Роберта Монтгомери) либо оставляют в глухом переулке, на заднем дворе («Подстава»), либо же выкидывают в мусор («Я всегда одинок» Байрона Хэскина). Если же совершается убийство, это делается хладнокровно, расчетливо. Убийца – профессионал-наемник, исполняющий заказ «без гнева и ненависти». В качестве примера можно привести первую сцену из «Убийц» Роберта Сьодмака, действие которой происходит в придорожной закуской. Это воистину легендарные кадры – двое киллеров, ищущие свою жертву, спокойно и черство рассуждают об этом в присутствии до смерти перепуганных провинциалов, которым не посчастливилось оказаться в заведении. Шокированные и ужаснувшиеся добропорядочные американцы узрели новую породу людей. Убийца перестал быть стандартным злодеем. Он может быть скромным и даже смущенным малым, как герой Алана Лэдда в «Оружии для найма», или форменной скотиной – исполнением таких ролей прославился Уильям Бендикс («Стеклянный ключ», «Синий георгина», «Темный угол»), – или же пронизательным и рассудительным организатором злодеяний (Эверетт Слоун в качестве предводителя корпорации убийств в «Насаждающем закон»). Убийцы бывают скособоченными, толстыми, обильно потеющими. Над ними потешаются вышедшие из-под контроля криминальные приятели. В

этом амплу преуспели Лейрд Крегар («Оружие для найма») и Рэймонд Бёрр («Красный свет», «Грязная сделка»).



Одна из самых знаменитых нуар-пар А. Лейд и В. Лейк.
Кадр из фильма «Синий георгин» (1946 год)

Что касается технологии убийства, то нуар довел этот вид преступлений до уровня черной мессы, жестокого обряда. Случайных свидетелей сбрасывают в шахту лифта, как пугающе показано в «Высокой стене» Кёртиса Бернхардта. Не в меру разговорчивый свидетель стоит на табурете во время починки лифтового механизма, убийца выбивает ножку ручкой от зонта – лифтер разбивается. В «Насаждающем закон» убийца может зверски орудовать бритвой, в «Красном свете» неугодных давят автомобилем. В «Поцелуе смерти» Генри Хэтгуэя есть и вовсе шокирующая сцена – парализованную пожилую женщину из мести привязывают электрическим шнуром к инвалидному креслу и сталкивают с крутой лестницы, дабы она сломала себе шею. В фильме «Люди-Т» (Энтони Манн) полицейского осведомителя запирают в сауне, открыв на полную мощь паровой клапан; а еще до отечественных «Воров в законе» были попытки раскаленным утюгом («Грубая сила»), переезды трактором и утопление в грязной жиже («Случай на границе» Энтони Манна). Одним словом, нуар демонстрирует беспримерную жесткость и небывалый диапазон способов насилия.

Впрочем, непрекращающаяся тревога и чувство спонтанного беспокойства в нуаровских картинах базируются более на конспирологических моделях, нежели на криминальном насилии. Приблизительная схема выглядит следующим образом: частный детектив берется за выполнение сомнительного, но на первый взгляд безобидного задания. Это могут быть поиски женщины, устранение шантажиста, создание мистификации, розыски пропавшей вещи. Внезапно на пути главного героя возникает труп. При этом сам детектив попадает в неприятную ситуацию: его либо избивают, либо преследуют, либо он попадет под арест (в некоторых случаях всё вместе взятое). Хранящий важную для преступников информацию частный детек-

тив обнаруживает себя связанным и избитым либо в подвале, либо на заброшенном этаже таинственного дома. Далее следует сцена побега, сопровождающаяся перестрелкой. В этой параноидальной атмосфере насилия есть нечто от кошмарного сна – это еще одна особенность нуара. Подобные «сны наяву» мы могли бы обнаружить в «Глубоком сне», «Чикагском переделе» (Льюис Аллен), «Леди в озере», «Убийстве, моя милочка», «Покатайся на розовой лошадке» и т. д.



Кадр из фильма «Убийство, моя милочка» (1944 год)

Французский теоретик и критик кино Жорж Садуль заметил по этому поводу: «Заговор мрачен подобно кошмару или хаотическому похмелью алкоголика». В пародии на нуар «Моя любимая брюнетка» (режиссер Эллиотт Наджент) незадачливый фотограф Ронни Дженксон, мечтающий о карьере детектива, берется за поручение, которое ему дала роковая темноволосая баронесса Карлотта Монтей. Она вручает ему внушительный гонорар, чтобы тот занялся делом, связанным с таинственной картой земельного участка (все равно, что найти неизвестного брата или пропавшую сестру). Немедленно все несчастья мира обрушиваются на фотографа-детектива, неудачи того гляди приведут его на электрический стул, однако все-таки герой Боба Хоупа раскрывает заговор и изобличает больничное заведение как прибежище международного преступного синдиката. Камнем преткновения были залежи урана, имевшиеся на земельном участке.

Однако в большинстве нуаров истинная тайна оказывается более прозаичной и приземленной. Например, страдающий амнезией главный герой пытается узнать свое прошлое, а также очиститься от подозрения в совершении преступления. Эта тема звучала в «Преступном пути» Роберта Флори и «Где-то в ночи» Джозефа Манкевича. Причудливое в нуаре совершенно неотделимо от того, что можно было бы назвать недостаточной мотивацией, а сюжет таков, что зритель пребывает в растерянности. Чего хотят в действительности добиться Эльза Баннистер (Рита Хэйворт – «Леди из Шанхая») и ее партнер? Их запутанные интриги всё

только усложняют. Мрачное очарование нуара во многом основано на нелогичности поведения и непостижимости поступков. Незнакомец, заговоривший с главным героем в ночном клубе, может оказаться как союзником, так и кровным врагом. Загадочный убийца сам может стать жертвой. Проходимцы способны проявить истинную честь, вымогательство продиктовано спонтанными побуждениями. Всё это снова приближает зрителя к грани безумия.

По мнению ранних французских исследователей нуара, эти фильмы имели в своей основе психопатическое ядро – «сновидения наяву». В фильме Фрица Ланга «Женщина в окне» грезам придается большое значение, сон превращается в осознанное действие. Впрочем, не исключено, что Фриц Ланг прибег к этому приему, чтобы избежать обвинений в нарушении «кодекса Хейса», запрета на симпатии к преступникам. В некоторых случаях фантазией, отраженной на экране, могут стать целые города, как произошло с «Жестоким Шанхаем». При этом в преобладающем большинстве своем, нуар – все-таки реалистичное кино. Каждая сцена из образцовых нуар-лент могла бы использоваться как фрагмент документального фильма (нередко на современном телевидении так и делается). Реалистичность происходящего и соседство с неизведанным еще более усиливают чувство тревоги, паранойю и кошмары.

В суммарном воздействии компоненты нуара приводят зрителя в состояние дезориентации, ему очень сложно найти знакомые ориентиры – в мрачном кино всё является совершенно не тем, чем кажется на первый взгляд. Зритель сороковых пребывал в легком шоке, так как был приучен к некоторым условностям: сюжет должен развиваться логично, между добром и злом пролегает четкая граница, характеры выписаны предельно ясно, героиня должна быть красивой, а главный герой – честным. По крайней мере, подобного рода условности были присущи американским приключенческим фильмам довоенного периода. Нуар явил зрителю мир, в котором жили очаровательные убийцы, продажные полицейские, а добро со злом шли буквально рука об руку, в некоторых случаях будучи совершенно неразделимыми и неразличимыми. В нуаровских фильмах грабители – вовсе не исчадия ада, а обычные парни, у которых есть любимые дети и молодые жены, которые хотят вернуться домой, к семьям («Асфальтовые джунгли»).

Жертва преступления подчас виновна в той же самой степени, что и сам преступник, вовсе не получающий удовольствия от насилия, а всего лишь исполняющий свою работу. Нравственные ориентиры прошлого, моральные ценности оказались полностью извращены. Главная героиня нуара нередко пьяна, распутна и коварна; главный герой носит оружие, но при этом не всегда в состоянии постоять за себя. В нуаре ставится крест на «супермене» и его непорочной невесте. По этой причине нуар воспринимается как жанр отчуждения.



Страх и отчуждение – главные чувства нуара. Кадр из фильма «Синий георгин» (1946 год)

Джеймс Нэрмор в своем исследовании, посвященном американскому нуару, писал: «Вынужден признать, что всегда было проще опознать нуаровский фильм, нежели дать четкое определение термину „нуар“. Можно себе легко вообразить магазин с дисками или видеопрокат, где подобные фильмы нашли себе место где-то между готическими ужасами и фантастическими антиутопиями. В центре данной композиции красуется „Двойная страховка“, обрамляемая с разных краев „Людьми-кошками“ и „Вторжением похитителей тел“. Однако всё это не учитывает в высшей мере важные названия кинофильмов. Более того, фактически нет никакой реальной возможности типологизировать нечто, когда нет четкой уверенности в том, является ли нуар периодом в творчестве, жанром, серией, стилем или просто уникальным „явлением“».

Итак, общепринятая версия гласит, что нуар появился в Америке, как производная от гангстерских фильмов и «крутых детективов», помноженных на французское влияние и традиции немецкого киноэкспрессионизма. То есть нуар был зачат в Германии 20-х, рожден в США 40-х, а имянаречен во Франции 50-х. Некоторые из критиков пытались утверждать, что нуаром можно назвать ленты со специфическими визуальными особенностями и некоторыми характеристиками повествования, снятые строго в период между 1941 и 1958 годами. Другие утверждают, что нуар родился много раньше и никогда не заканчивался, продолжая жить по сей день, и не только в сфере кинематографа. Авторы одной из самых обстоятельных книг по этой теме «Нуар: энциклопедия американского стиля» Алайн Сильвер и Элизабет Уорд привели в качестве нуара более полутысячи кинолент, начав отсчет с 1927 года и закончив едва ли не нашими днями. В этом безграничном описании деталей, стилистических особенностей, сценарных и режиссерских ходов кроется одна маленькая уловка. Энциклопедия Сильвера и Уорд во многом напоминает работу Хорхе Луиса Борхеса «Учебник по фантастической зоологии» (русскому читателю более известна ее поздняя версия – «Книга вымышленных

существ»). Гениальный аргентинский литератор играл в энциклопедию, нередко переиначивая текст упоминаемых источников, а то и поддельвая их, меняя контекст и смысл.

При описании василисков, гарпий и русалок он использовал выдуманную библиографию, так как полагал, что для описания того, чего нет, нужны ссылки на аналогичным образом несуществующую литературу.



Самая знаменитая сцена из нуара. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941 год)

Нуар объединяет творения вовсе не темой преступления, отнюдь не кинематографической техникой и даже не отрицанием аристотелевской логики и учения о добродетели, которое в свое время вызвало моду на хеппи-энды. Ни один из исследователей и критиков не смог дать ясного и четкого определения, найти постижимые категории, которые бы могли определить суть нуара. Нуар продолжает оставаться легко узнаваемым, но все-таки культурно-художественным феноменом. Самой большой загадкой является то, что термин *нуар* вообще не был известен широкой публике до 70-х годов XX века, а создатели «зрелых» нуар-фильмов вовсе не подозревали, что творят нуар.

Появление неонуара не было каким-то маргинальным и периферийным явлением. Достаточно взглянуть на обладателей каннской «ветви»: «Дикие сердцем» Дэвида Линча, «Бартон Финк» братьев Коэнов, «Криминальное чтиво» Тарантино. Под очарование неонуара попали даже такие выдающиеся телевизионные проекты, как «Твин Пикс» и «Дикие пальмы». А вышедшие на экраны в 1994–1995 годах «Падшие ангелы» и вовсе характеризовались как ТВ-нуар. Впрочем, некоторые критики оценивают всю современную нуар-волну как «подделку». И опять возникает вопрос: если есть подделка, то каков же должен быть эталонный образец, обладающий несомненными и очевидными для своего создателя характеристиками? Однако «нуар» – это вовсе не режиссерский термин, это слово из лексикона кинокритиков, более того, введенное в широкий обиход уже после того, когда классический нуар поспешно «похоронили».



Невозмутимый герой из нуара, стал прототипом множества «кино-агентов ФБР». Кадр из фильма «Стеклянный ключ» (1942)

Впрочем, он несколько раз «воскресал», став к настоящему времени буквально всеобщим явлением, появляясь в публикациях и материалах, имеющих отношение не только к кинематографу, но и к культуре в целом. Исходя из этого, можно предположить, что для постижения нуара как жанра, стиля и художественной категории надо признать, что он (нуар) является идеей в целом и не принадлежит сугубо миру кино. Анализ кинематографа сделал нуар очевидным, помогая сформировать категорийный аппарат. Если же говорить о первых несостоявшихся похоронах нуара, то они пришлись на вторую половину 50-х годов. Именно тогда французская кинокритика взяла на себя смелость «умертвить» обнаруженное ею же культурно-стилистическое явление. Однако нуар не умер. В 1958 году он подал признаки перерождения и в том же году вернулся с мощнейшей лентой «Печать зла», созданной не кем иным, как самим Орсоном Уэллсом (с собой же в главной роли). Тьма вовсе не ушла с экранов; найдя прибежище в ночи, она превратилась из простого французского словечка *noir* в особую категорию – субстанцию, питавшую и символизировавшую собой нуар.

Глава 2

«Темной-темной ночью...»

Закон сохранения энергии учит нас, что «ничто не возникает из ничего». Эта истина в полной мере применима к сфере кинематографа, в частности к анализируемому нами нуару. Это направление в киноискусстве и его визуальные особенности возникли не на пустом месте – им предшествовали театр, фотография и, в конечном итоге, живопись. Западноевропейское искусство знало такие блестящие явления, как кьяроскуро (буквально «светотень»), караваджизм (от Микеланджело Меризи да Караваджо) и теневризм (от итальянского *tenebre* – «тьма»).



Картина Геррита ван Хонтхорста «Сваха» (1625 год)

В основе каждой из этих живописных манер лежало резкое противопоставление света и тени, когда густой свет моделирует объемы и производит контрастные световые эффекты с массивными неосвещенными участками. Влияние этой живописи отразилось на технике съемок, присущей немецкому киноэкспрессионизму 20-х годов XX века. Для него были характерны мрачные мистические сюжеты, пронизанные ощущением фатальной обреченности человека, враждебности мира, противостоящего всему живому, а также жесткое противопоставление света и тьмы. Революционным в этом отношении стал фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920).

Декорации «Калигари» изобиловали зубцеобразными, остроконечными формами, живо напоминающими готические архитектурные каноны, и лишь намекали зрителю на то, что перед ним находились дома, стены, ландшафты. Орнаментальная система «Калигари» подчиняла себе пространство, делала его условным, для чего использовались жирно нарисованные тени. Нелепые коридоры, изогнутые стены и полная дисгармония света и тени буквально рушили все

привычные законы перспективы. Чуть позже к этим приемам прибегнул Фриц Ланг, в частности в фильме «Доктор Мабузе – игрок» (нарисованные глубокие тени в помещении, которое должно было изображать притон). В фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур» при помощи контрастных теней и странных декораций у зрителя вызывалось ощущение беспокойства, постепенно переходящего в панику. В американских нуар-лентах подобная техника была доведена до абсолютного совершенства.



Искажение пространства. Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920 год)

В классическом нуаре не просто противопоставлялись свет и тень, неизменным атрибутом этого стиля была глубокая ночь. Большинство историй, рассказанных в нуаровских фильмах, происходят преимущественно в ночное время суток. Местом действия в сценах, весьма напоминающих «сон наяву», оказываются ночные улицы или погруженные во мрак помещения. Любая темнота провоцирует в человеке страхи. В фильме она является символом растущей напряженности, подавленных желаний, видений-галлюцинаций, что в итоге неизменно приводит к насилию и убийствам. Элизабет Бронфер в своей книге «Глубже, чем кажется днем», а именно в главе, посвященной кинонуару, исследовала суть и культурно-социальный символизм ночи. Она писала следующее: «Герои нуаровских фильмов не только нарушают моральные законы дня как светлого времени суток, но и восстают против будничного разума. Они не хотят жить по дневному распорядку». В итоге в этих фильмах ночь – не столько время суток (для большинства людей не слишком-то заметное), а пространство, живущее и функционирующее по своим собственным законам. Сцены, в которых случаются преступления и напоминающие сновидения происшествия, не имеют ничего общего с расчетливой логикой и благопристойными правилами светлого времени суток.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.