

## ФІЛЬМ НУАР У ФРАНЦУЗЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ І НАРАТИВИ

*У статті розглянуті національні особливості фільму нуар у французькому кінематографі. Його екранна стилістика, коло фільмів, створених не лише знаними режисерами, а й найбільш характерних для цього напрямку. Аналізуються інтертекстуальні зв'язки як з німецьким експресіоністським кінематографом, так і з американським фільмом нуар.*

**Ключові слова:** фільм нуар, «поетичний реалізм», полар, метажанр, «нова хвиля», Ж.-П. Мельвіль, національний стиль.

*В статье рассмотрены национальные особенности фильма нуар во французском кинематографе, его экранная стилистика, круг фильмов, созданных не только выдающимися режиссерами, но и наиболее характерных для данного направления. Анализируются интертекстуальные связи как с немецким экспрессионистским кинематографом, так и с американским фильмом нуар.*

**Ключевые слова:** фильм нуар, «поэтический реализм», полар, метажанр, «новая волна», Ж.-П. Мельвилль, национальный стиль.

*The article examines the national particularities of the film noir in the French cinema, namely the screen stylistics and the films, which characterize that movement the best. The article also analyzes the intercontextual links with the German expressionist cinema and American film noir.*

**Keywords:** film of нуар, «poetic realism», polar, metajenre, «new wave», J. P. Melvill, national style.

Фільм нуар сприймається переважно як типове явище американського кіно 40-х–50-х років ХХ століття. Разом з тим, французькі кінознавці Р. Борде і Е. Шометон, чия праця «Панорама американського фільму нуар. 1941–1953» стала одним з перших ґрунтовних досліджень нуару, вказують на вихід його за межі американського кінематографа. Особливу увагу автори привертають цьому феномену в європейському кінематографі, французькому зокрема.

Пригадаймо, що знаний американський кінематографіст Пол Шредер визначав нуар як напрям, аналогічний німецькому експресіонізму або французькій «новій хвилі». Втім, на нашу думку, у випадку нуару можна говорити і про метажанр, що об'єднує в собі різноманітні піджанрові утворення, котрі можуть виходити за його межі, перетинаючись з іншими.

Генезу американського нуару часто виводили з гангстерського фільму. Навіть одне з перших його визначень було — гангстерська мелодрама. Та за короткий час він набув своїх чітких відмінностей

як від гангстерського бойовика, так і від триллера, з яким нуар мав теж чимало спільного. Поділяємо думку, що це жанрова структура містить у собі видимі ознаки національних кінематографій, що визначають середовище і постаті героїв цих стрічок. «Кам'яні джунглі» американських міст стають тим місцем дії, де так органічно сприймаються персонажі Хемфрі Богарта, Дана Ендрюса, Фреда МакМюррея.

Згодом поліжанрове утворення нуару виходить за часові рамки 1940–1959 років і продовжує своє існування, не втрачаючи власних основних ознак, але й набуваючи нових рис, найчастіше під назвою нео-нуар чи пост-нуар.

Французькі дослідники вже в сімдесятих роках зауважували на естетичні зв'язки французького «чорного» фільму з іншими знаковими кінематографічними явищами національної французької кінематографії. Тут слід говорити про інтертекстуальний взаємозв'язок творів, їх певну діалогічність. Особлива увага зверталася на перетин картин нуару зі стрічками «поетичного реалізму». Пильна ува-

га спрямовується на картини Марселя Карне, що неначе містять у собі ознаки, визначені Шредером, а саме — зображення світу темних небезпечних вулиць, світу злочину і пороків. І все ж інтонації стрічок «поетичного реалізму» примушують нас сприймати їх в дещо іншому ракурсі, ніж американські фільми. Згадаймо визначення «поетичного реалізму»: критик Мішель Горель, рецензуючи фільм П'єра Шеняля «Вулиця без імені» писав: «Я говорю реалізм, але я кажу також поетичний. Описуючи сюжет грубий, жорсткий, Шеналь не відмовляє йому в поезії» [5, 48].

Стрічки «поетичного реалізму», особливо авторства М. Карне, сповнені не лише поезії, а й високого символізму. Вони мають у собі струнку вертикаль, що відриває їх від прози повсякдення. Діалоги, написані Жаком Превєром, аж ніяк не можуть звучати в устах тих людей дна, що вони їх виголошують. Це поетичні, суто авторські тексти.

Так, вулиці Гавра теж занурені в туман, його мокра бруківка виблискує в тьмяному світлі ліхтарів. І герой стрічки «Набережна туманів», дезертир Жан, потрапляє у пастку, з якої немає виходу. Все ж таки Жаном рухають інші імпульси ніж, скажімо, персонажами «Подвійного страхування». Він прагне вирватись із задущливого підступного світу, зберегти свою людську гідність. І гине тому, що кидається на допомогу коханій, забувши про безпеку. Андре Базен, якому належить блискучий есеї про екранний міф Габена, звертає увагу на те, що герой актора гине не від руки сильного і небезпечного противника. Його вбивця — боягуз і нікчемний покидьок. Але він — знаряддя того суспільства, того середовища, що зрештою виявляється сильнішим за цілісну і мужню особистість.

Габен — трагічний герой сучасного кіно, — визначає Базен. І як аргументи цієї точки зору він наводить наявність у більшості довоєнних стрічок Габена обов'язкової сцени гніву, причому саме в цей момент він готує своє нещастя, «своєю рукою готує фатальну пастку, яка несе йому самому смертельний удар» [1, 203]. Причому гнів героїв Габена — це не якийсь певний психологічний стан, що лікується заспокійливими пігулками, а стан душі, «священна одержимість, як відкритий для богів пролом у світ людей, в який прослизне доля» [1, 204].

І французький кінознавець робить висновок: «Боги сучасності, що панують над передмістям Фів з їх Олімпом із заводів і сталевих чудовиськ, теж підстерігають Габена на повороті фатальної долі» [1, 204].

Можна сказати, що подібний конфлікт розгортається у стрічці Ж. Ренуара «Людина-звір», де ще

більш настійливо звучать ноти зневіри і фаталізму. Якщо щодо героя «Набережної туманів» діють зовнішні сили, то машиніст Жак Лантьє несе фатальне зло в собі самому. Це його страшна спадкова хвороба, що перетворює його в певній ситуації у безжального вбивцю. Але, йдучи за романом Е. Золя, Ренуар акцентує провину тих, хто підштовхує Лантьє до трагічних кроків.

Мабуть, за своєю структурою і естетикою найближче до класичного нуару можна поставити стрічку Жана Дювів'є «Пепе ле Моко». Якщо герої стрічок Карне і Ренуара далекі від злочинного світу, то Пепе (його знов-таки грає Габен) — його пряме втілення. Це гангстер, який, тікаючи від слуг закону, знаходить прихисток в Казбі, арабському кварталі Алжиру. Треба віддати належне декораторам, які зуміли відтворити цей моторошний лабіринт, де криві вулички завершуються глухими кутами, на вулиці обернені глухі стіни будинків без вікон, а темні пройми дверей таять у собі невідому небезпеку. Пепе чувається цілком безпечно в цьому середовищі, але поліцейський інспектор-алжирець упевнений, що невловимий гангстер невдовзі залишить своє надійне сховище. На запитання колег з поліції інспектор відповідає: Пепе надто сумує за паризькою бруківкою. А реальним утіленням цього суму стає прекрасна і недосяжна жінка, коханка старого багатія, що знічев'я з'явилась на вуличках Казби. І так само, як Жан з «Набережної туманів», Пепе мріє відпливти на білому кораблі. Але його мрії також залишаться нездійсненими.

Отже, ні цинізму, ні скепсису, притаманних зазвичай персонажам американського нуару, ми не знайдемо у французьких стрічках довоєнної доби. Їх герої неначе осяяні мрією, прагненням ідеалу, але фатальні обставини штовхають їх до злочину і, зрештою, роблять жертвою свого вчинку.

І все ж поміж стрічок «поетичного реалізму», чия естетика лише певною мірою перетиналася з фільмами нуар, можна назвати картину, що майже впритул підходить до цього явища.

Фільм режисера Джеффа Мюссо «Пуританин» (1938) мав досить дивну долю. Ця стрічка була дебютом постановника, який на той час був відомий як професійний музикант, але майже не мав досвіду в кіно. Проте Мюссо вдалося запросити блискучих виконавців, таких як П'єр Френе, Жан Луї Барро, Вів'єн Романс. Фільм мав успіх у глядачів, а французькі критики відзначили його премією Луї Деллюка. В основу сюжету було покладено твір ірландського письменника Лайма О'Флаєрти, автора роману «Інформатор», за яким Джон Форд у 1935 році створив свій знаний фільм. Критики тут також

вбачали очевидні впливи Достоєвського, причому інколи в плані прямої полеміки із знаменитим російським письменником. Все ж таки від Достоєвського йде те саме «сакраментальне запитання» — чи має людина право судити іншу, виносити їй вирок і цей вирок виконати. На думку французького критика, «Жефф Мюссо вибирає класичний сюжет: фільм нуар, занурений у розпусту і злочин» [6].

Молодого журналіста Феррітера грає Жан-Луї Барро. Його екзальтований герой вірить, що має очистити суспільство від пороків. З його точки зору, з цим не впоралася «Спілка охоронців моралі», до якої колись належав і сам журналіст. Феррітер шукає розради у сповіді, але не знаходить розуміння кюре. І вже після арешту він усвідомлює, що на злочин його штовхнуло не прагнення виборювання моральної чистоти, а невгамовані бажання і пристрасті.

Можна твердити, що Барро вже мав ескіз до цієї ролі в чорній комедії Карне «Смішна драма» (1937). У стрічці, що вочевидь має на собі наліт сюрреалістичної, абсурдистської естетики, він грає милого, симпатичного дивака-вегетаріанця з трохи розгубленою дитячою посмішкою. Втім, під цим виглядом криється жорстокий серійний убивця. Цей молодий чоловік своїми жертвами зробив м'ясників, здійснюючи таким чином помсту за бідних невинних тварин, що гинуть під їх ножами.

Певною мірою можна стверджувати, що Барро створив ще одну екранну постать, якою він завершував тему боротьби пристрастей і моральності в душі свого персонажа. Це фільм Жана Ренуара «Заповіт доктора Кордельє» (1959), створений ним для телебачення. Фільм був своєрідним прочитанням знаної повісті Р. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда». Але філософський твір англійського письменника про двоїсту сутність людської особистості, був прочитаний Ренуаром полемічно. Згадаймо, що доктор Джекіл іде з життя, усвідомивши, що не зможе більше скинути з себе страшну маску огидного злочинця Хайда. В стрічці Ренуара Кордельє лише тоді відчуває справжній смак життя, коли перетворюється на Опала, що існує згідно зі своїми хижими інстинктами. Барро, передусім, повною мірою завдячуючи своїй бездоганній пластиці, передає цю конфліктність раціонального та інстинктивного начал. Так і в «Пуританині» бажання героя Барро придушити свою чуттєвість, стати оборонцем моральних норм, приводить його до катастрофи, перетворює на вбивцю.

Звичайно, можна до певної міри погодитись із твердженням насамперед французьких кінознавців, які наполягали, що важливі стилістичні риси фільму нуар прийшли з французького «поетичного

реалізму». Навіть впливи німецького експресіонізму, а також каммершпілю і «фільмів вулиці», були «опосередковані» через французький кінематограф. Адже найвідоміші режисери і оператори, такі як Ф. Ланг, Р. Сьодмак, К. Куран, Р. Мате, Е. Шюфтан прибули в Голлівуд через Францію. І разом з тим, відмінність очевидна. Героям найпохмуріших стрічок «поетичного реалізму» був чужий той приземлений прагматизм, яким здебільшого керувалися персонажі американського нуару.

І все ж не варто заперечувати, що фільм нуар, як напрям, як метажанр, склався в американському кіно. Але і в довоєнні часи, й під час Другої світової війни у Франції з'явилися фільми, римейки яких охоче ставили американські режисери. Це і «Алжир», що повністю повторював сюжет Пепеле Моко, де центральну роль виконав теж француз. Але це був не Габен, а Шарль Буайє, який зробить блискучу кар'єру в Голлівуді, де його ім'я звучатиме на англійський манер — Чарльз Бойєр. Ренуарівська стрічка аж 1932 року «Сука» буде відтворена на американському екрані Фріцом Лангом. Фільм матиме назву «Вулиця гріха», а трагічну постать головного героя створить Чарльз Робінсон, який в той час набрав надзвичайної популярності, змінивши своє амплуа.

Знаковим явищем стала американська інтерпретація стрічки А. Клузо «Ворон». Проте резонанс американської версії не можна порівнювати з тим, що її мав французький оригінал.

Анрі Клузо не був на час постановки цього фільму новачком у режисурі. До війни він успішно поставив кілька оперет, що якимось дивно «монтується» з трагедійним і похмурим звучанням його кінематографічного доробку. В кінематографі він випробовує себе в різних жанрах, здебільшого адаптуючи відомі сюжети як сценарист для екрана і, нарешті, стає до камери як режисер. Він екранізує роман С.-А. Стімена «Вбивця живе в 21-му». Цей фільм мав неабиякий успіх у глядачів і отримав схвальний відгук критики. Та справжній «стиль Клузо» продемонструє його наступна стрічка «Ворон» (1943). В основу було покладено справжні події, що сталися у французькому містечку Тюлле. Задум перенести справу про анонімні листи на екран виник ще наприкінці 30-х. Але можливість його реалізації з'явилась за декілька років. Дія відбувається в невеликому провінційному місті, сонна атмосфера якого збурена появою численних анонімних листів. В них переплітаються наклепи і правдиві свідчення. Все це стає причиною самогубств, руйнування сімей, виявлення таких речей, які багато хто волів би приховати. Клузо показав себе в цьому фільмі

як зрілий майстер, відтворивши атмосферу непевності, страху, підозри. Все це дає змогу говорити про його другий в режисерській кар'єрі фільм, як твір довершений і досконалий. І саме атмосфера фільму дає можливість говорити про наявність в ньому рис «чорного фільму». Французька критика була несправедливою до цього твору. Клузо звинуватили в тому, що на догоду окупантам він показав мешканців французької провінції огидними покидьками. Серед небагатьох його підтримав Андре Базен, зауваживши, що це був «мужній виклик, кинутий в той час, коли французьке кіно ризикувало розчинитися в рожевій водичці, якою задовольнялись правовірні уми, віддані Віші» [3, 418].

«Набережна Орфевр» (1947), що з'явилася чотирма роками пізніше мала заслужений успіх і нагороду за режисуру Венеційського фестивалю. Критики відзначали прекрасний акторський ансамбль (Бернар Бліє, Луї Жуве та інш.) і бездоганну режисерську майстерність, з якою Клузо переносить на екран цей досить пересічний сюжет. Іноді здається, що «крутий детектив» ось-ось перетвориться на «комедію помилок». Дія мчить стрімголов, переміщуючись з мюзик-холу в поліцію, затим на віллу багатого бізнесмена. Але в цей вир подій Клузо вносить досить глибокий і гуманістичний підтекст: самотність маленької людини у байдужому і холодному світі.

І, нарешті, «Дияволиці» (1955) — фільм, знятий за «чорним» романом П. Буало і Т. Нарсежака, який, до речі, хотів також екранізувати Гічкок. Автори літературного першоджерела були невдоволені його екранною версією, закидаючи режисерові спрощення і конфліктів, і характерів. Втім, режисерові вдалося побудувати надзвичайно напружену фабулу, де жертва і злочинець не раз обмінюються ролями. І знову опертя на блискучу акторську роботу (Сімона Сіньйоре, Вера Клузо, Поль Мерісс) і той бездоганий стиль, з яким відтворюється атмосфера дії. Це відзначав і Базен, жалкуючи разом з тим, що Клузо не вдалося вийти за рамки жанру.

Однак з певністю можна твердити, що в 1940–1950-ті роки Клузо створив фільми нуар виразного національного звучання. Їх «французькість» проявляється і у вишуканому стилі, і в тій легкій іронічності, якими буквально просякнуті ці стрічки.

Втім, не можна не визнати, що в той же період з'являється чимало фільмів, котрі відкрито і безхитрісно наслідують взірці американського нуару. Щоправда, як зазначають дослідники цього напрямку Р. Борде і Е. Шометон, більшість із цих фільмів є пародією. І французькі глядачі готові були сприймати їх як комедії за участю Фернанделя.

Початок «французьких серій» ознаменував фільм тоді ще маловідомого режисера Андре Юнебеля «Місія у Танжер» (1948). Актор Раймонд Рульо грає журналіста-розслідувача, що не боїться зануритись у саме пекло злочинного світу. У цьому йому допомагають, мабуть, його іронічність і легковажність, його захоплення чарівними жінками та чималими порціями віскі. Втім Рульо також мав свій взірець на американському екрані, а саме Майкла Пауела, який створив образ злочинця, що, попри все, лишається вишуканим джентельменом.

В одній з наступних картин Юнебеля «Стережіться блондинок» («Не довіряйте блондинкам») з'являється образ найманого вбивці, котрий у повсякденні веде спосіб життя добропорядного буржуа. Та коли минає час, він знімає свої домашні капці і, прихопивши зброю у футлярі скрипки, йде виконувати своє завдання. Цей фільм, як і стрічка «Різанина у мереживах», дія якої відбувається у Венеції, користувалися незаперечним глядацьким успіхом. Втім, справжньою сенсацією стане фільм-пародія Юнебеля «Фантомас» аж у 3 серіях, поставлений в 1960-х рр.

В тому ж ключі працював і Бернар Бордері. Його відомим дебютом був шпигунський бойовик «Вовки полюють вночі» (1952). Але справжній успіх йому принесла стрічка «Отруйний плющ» (1953), де на екрані з'являється приватний детектив Леммі Коушен, якого зіграв Едді Константен. Про цього актора, мало відомого у нас, варто сказати окремо. Народжений у Лос-Анджелесі в акторській сім'ї, він, звісно, теж мріяв про артистичну кар'єру. Та маленька роль в мюзиклі «Народжена танцювати» (1936) залишилася непоміченою. Вже в післявоєнні роки Константен їде до Франції, намагаючись продовжити кар'єру як співак. Його помічає сама Едіт Піаф і запрошує у свій мюзикл «Крихітка Лілі». А в 1953 році він з'являється у стрічці «Отруйний плющ», яка приносить йому приголомшливий успіх. Його приватного детектива Коушена глядачі побачать ще у численних фільмах. В цьому образі він з'явиться на екрані востаннє в 1991 році («Німеччина, рік 90: Самотності»).

Актор, що прийшов у кінематограф і здобув славу у ролі «крутого хлопця» Леммі Коушена впродовж своєї тривалої кар'єри виявиться необхідним таким митцям, як Ж.-Л. Годар, Р.-В. Фассбіндер, Л. фон Трієр, М. Каурісмякі.

Цей персонаж, американський детектив, вигаданий британським письменником П. Чейні і став героєм Едді Константена на довгі роки. До речі, французькі автори Борде і Шометон досить нещадні до цього виконавця. Вони рішуче відмовляють

йому у найменшій відповідності літературному герою і вважають цю постать на екрані суто пародійною.

Так, Константен відверто наслідує американські взірці. Але робить це абсолютно органічно. В цьому йому не можуть відмовити навіть його суворі критики. В грі Константена навіть є елемент споглядання з боку свого героя. Актор добре дає собі раду з того, до якої категорії належать стрічки, в яких він грає, і повною мірою приймає рівень їх умовності. Тому, мабуть, і запрошує його Годар в свою дивну антиутопію «Альфавіль». Адже режисер, звертаючись до теми тоталітаризму у майбутньому, натуру для фантастичного «Альфавіля» знаходить у нічному Парижі, й для пригод у цьому просторі йому і потрібна була особистість, що належала цьому середовищу. Але, звісно, не реальному, а побаченому на екранах у фільмах масової продукції.

Нагадаємо, що Константен знімався в той період, коли у повному розквіті розкрився талант таких блискучих акторів, як Жан Габен і Ліно Вентура.

У п'ятдесяті — першій половині шістдесятих років вони теж з'являються у фільмах, які можна віднести до нуару. Знову згадаймо французьких авторів «Панорами американського фільму нуар», які досить суворо ставились до фільмів вітчизняного доробку, твердячи, що жоден з них не піднімався до рівня «Гільди» або «Леді з Шанхаю», залишаючись здебільшого пародією на заокеанські взірці.

На той час (середина п'ятдесятих) Борде і Шометон виділяють три таких основних напрями у французькому нуарі: «Кримінальна психологія, що базувалась на саспенсі, поліцейський документальний фільм, фільми про злочинний світ» [4, 130].

До перших віднесено «Одержимість» А. Декуена і «Дияволиці» А. Клузо.

Поліцейські фільми будувалися часто на аутентичних документах про злочини і уникали тих ускладнень сюжету, які мали місце в таких класичних американських стрічках, як «Мальтійський сокіл» або «Глибокий сон». І, нарешті, була категорія стрічок, що мали відкрити перед глядачем «підпілля» злочинного світу, його жорстокі закони і своєрідний «кодекс честі».

В багатьох цих картинах постаті як злочинців, так і агентів поліції відтворив Жан Габен. Не треба навіть зайвий раз повторювати, якою харизмою був наділений актор. Коли він з'являвся на екрані, дія завжди фокусувалася на ньому, він немовби стягував на себе невидимі силові лінії. Це ж можна сказати про Ліно Вентуру, що спочатку знімався поруч із Габеном, перебуваючи в його тіні, а потім упевнено розпочав на екрані свою власну «партію».

Уже згадувався «міф Габена», який так точно і глибоко визначив Андре Базен. Та післявоєнні часи докорінно змінюють його звучання, про що ми теж читаємо у Базена. «Звідтоді Габен змінився, постарів, біляве волосся посивіло, а обличчя забрезкло. Проте в кіно, як ми говорили, не доля приймає те чи інше обличчя, а обличчя розкриває ту чи іншу долю. Обличчя Габена не могло лишитися схожим на самого себе, але йому не дано втекти від настільки усталеної міфології» [1, 204].

Далі Базен говорить про персонажів Габена, які, на відміну від його трагічних героїв 30-х рр. навіть залишаються живими, але їх благополуччя зовсім не означає, що ця людина стала щасливою. Матеріальний успіх «являє собою, зрештою, лише визнання поразки, сміховинну плату за зречення: боги милосердні до тих, хто перестає бути героєм» [1, 205].

Частим для фільмів Габена стає сюжет, де його герой втрачає дорогу йому людину, переживаючи свою поразку у боротьбі за неї. Це і фільми Ж. Деланнуа «Загублені собаки без нашихників» (1955), «В разі нещастя» (1958) або «Двоє в місті» (1973) Х. Джованні. Прозвучить вона і у фільмі Ж. Беккера «Не торкайся здобичі» (1955). Цей фільм став класикою жанру й підтвердженням того, що талант Габена, навіть трансформуючись, не втратив своєї внутрішньої сили.

Стрічка Жака Беккера «Не торкайся здобичі» побудована на досить банальній фабулі: вдале пограбування, здійснене двома приятелями-гангстерами, далі боротьба за здобич, де і проявляються вже суто людські якості тих, хто живе поза законом. Фабула фільму — екранізація-адаптація роману «чорної серії» Альбера Симонена — весь час тримає глядача в напрузі. Проте Беккер поступово переводить сюжет в іншу, майже екзистенціальну площину, це йому вдається передусім і завдячуючи присутності у фільмі Жана Габена. Актор, на перший погляд, не вносить чогось принципово нового в цю постать. «...Габен грає старіючого важковика у бездоганній сорочці. Він має ті самі жести, що й завжди» [4, 134]. Але за цією зовнішньою звичайністю, навіть банальністю, проглядає почуття безкінечної втоми, бажання людини «вийти з гри». «Істинний сюжет "Здобичі", — скаже Трюффо, — наближення старості і дружба. Тема ця мерехтить у книжці Симонена, та небагато знайшлось би сценаристів, які зуміли б так відцідити її від фабули і висунути на перший план, залишивши на другому, — грубу і живописну дію» [2, 28]. І внутрішня драма героя Габена, гангстера Макса, навіть не в тому, що він втрачає Рікона, людину, яка, власне, і не варта його

дружби. Він не може відступити, не може зрадити, бо таким чином зрадить самого себе. Підсумок сумний, Макса чекає лише самотність, і ніхто цьому не може зарадити.

Автори «Панорами» досить високо оцінюють достоїнства стрічки Беккера, звертають особливу увагу на її вишукану і стриману стилістику, що примушують їх згадати фільми Брессона, зокрема «Дами Булонського лісу» [4, 134].

І все ж Борде і Шометон віддають пальму першості Жюлеві Дассену, який на той час з'являється у Франції. Сполучені Штати режисер покинув через обвинувачення в антиамериканській діяльності, але на той час він уже був автором нуарів, що стали незаперечною класикою, зокрема, це фільм «Ніч і місто».

В одному зі своїх інтерв'ю режисер говорив, які це тортури для митців — п'ять років не підходити до кінокамери. І нарешті він отримує можливість зняти фільм за твором Огюста ле Бретона «Бійка серед чоловіків». Треба сказати, письменник був досить колоритною особистістю, бо перш ніж принести свої твори у видавництво, чимало часу провів за ґратами за пограбування та інші злочини. Він, так би мовити, знав це життя зсередини. Сам Дассен дуже високо ставився до достовірності матеріалу, документальності його основи.

«Що мене цікавить, то це правда. І я думаю, що я її знаходжу в рамках документального фільму. Мої фільми — це суміш документального і поетичного, це моє скромне розслідування, виявлення істини, навіть коли воно обмежене трилером чи детективною історією» [4, 136].

Американському режисерові вдалось показати нічний Париж, але не Париж розваг, а «велике вороже місто, оповите туманом». Оцінюючи мистецькі достоїнства фільму, Борде і Шометон наголошують, що «таке відчуття деталей вдається лише великим кінематографістам. Завдяки йому діалоги, жести та декорації отримують значимість. Наприклад: убивство наркомана в Сен-Ремі-де-Шеврез; похорон Маріо на Сені, з кортежем порожніх авто, вкритих квітами; китайські тіньові силуети в кабаре “L'Age d'or”, манекени в підвалі... Дассен використовує швидкий монтаж і незвичайно мобільну камеру. Кращої формули немає» [4, 137].

Наступний фільм Габена — «Облава на торговців наркотиками» (1955, реж. А. Декуен) являв собою поліцейський фільм, що майже повністю йшов за «сюжетами» автентичних кримінальних справ. І знову постать Габена надавала подіям вагомості та змісту. Спираючись на свій перевірений акторський арсенал, він з притаманною йому ор-

ганікою передає подвійну гру свого героя. Власне, персонаж Габена «свій серед чужих, чужий серед своїх». Він з'являється на екрані як мес'є Ферре на прізвисько «Нантець» — «спеціаліст» кримінального світу, якого боси мафії запрошують до Франції із США, щоб налагодити мережу торгівлі наркотиками. Глядачі бачать його таким упевненим у собі ділком, для якого злочин став просто бізнесом. Він встановлює тісні зв'язки в своєму середовищі, дає насправді цінні поради. Та згодом виявляється, що це — агент під прикриттям, він досконально вивчає всі дії мафії, щоб здати всю мережу в руки поліції. І тут Габенові теж вдається передати драматизм такого існування. Адже і у злочинному середовищі є люди, до яких він відчуває хоч і не симпатію, то певне співчуття.

Зауважимо, що критика оцінила майстерність Декуена у відтворенні атмосфери кримінального середовища. В цьому йому серйозно допоміг той таки О. ле Бретон, який, як уже зазначалося, добре знав кримінальний світ.

Слід сказати, що «Облава» Декуена в певному сенсі типовий полар, це поліжанрове утворення, характерне для французького кінематографа. У детективах, гангстерських фільмах і, звичайно, у нуарі постать поліцейського набувала певної умовності, він з'являвся на екрані скоріш як функція. Французьке кіно надало цим персонажам певної багатомірності, наділила їх непростими характерами, ввела в поліжанрову систему. Є полари-комедії, полари-мелодрами і, звичайно ж такі, що засновані на міцній детективній фабулі. Так само, як зірки Голлівуду охоче з'являлись у вестернах, так і французькі актори виходили на екранах в образі захисників закону. Такі ролі є й у Габена, і в Бельмондо, і у Делона та Вентури.

Саме полари були часто наділені інтонаціями фаталізму і безнадії, що давало можливість їх ставити в ряд фільмів нуар. Згадаймо «Набережну Орфевр» Клузо. Там була створена надзвичайно неординарна постать вартового закону, людини розчарованої, скептичної і разом з тим не позбавленої привабливих людських рис. Саме так трактує свого героя один з найвитонченіших акторів французького кіно — Луї Жуве.

Звичайно, не всі полари можна визначити як нуар, але в багатьох фільмах відбувається цей перетин жанрів. Серед численного потоку кінотворів, що з'явилися на екрані впродовж двох десятиліть — у 50-ті і 60-ті роки — слід виділити режисера, який зберігав вірність жанру. Більшість його фільмів можна визначити як полари, але майже всі вони мають забарвлення нуару.

Жан-П'єр Мельвілль особлива постать у французькому кіно. Про нього можна сказати, що він пройшов свій шлях, не включаючись в жодний напрямок чи течію. Деякі критики пов'язували його з «новою хвилею». Так, цей зв'язок існував, але мав досить своєрідний характер. Провідні митці «нової хвилі», серед яких і Годар, і Шаброль, і Трюффо, високо цінували творчий доробок Мельвілля, який водночас виступав як їх послідовний опонент. Режисер зовсім не вітав прагнення митців «нової хвилі» цілковито зануритись у потік дійсності. Взірцем для Мельвілля був голлівудський кінематограф, що відтворював на екрані свій суто кінематографічний світ. І в цьому кінематографі режисера понад усе привертав фільм нуар. Перші три фільми, серед яких перенесення на екран п'єси Кокто «Жахливі діти» (1950) були досить далекі від кримінальної тематики. Та вже в двох наступних — «Боб-марнотратник» (1955) і «Двоє в Манхеттені» (1959) вже відчуваються як тематичні, так і естетичні орієнтири Мельвілля. Особливо це стосується стрічки «Двоє в Манхеттені», з якої стає абсолютно зрозумілим, що режисер щиро закоханий в класичні американські «павільйонні» фільми. Критики вважали, що в цій стрічці ще були певні впливи поезики нуару, а це насамперед відтворення нічного мегаполіса, сповненого таємничості і небезпеки. Фільм, незважаючи на детективну інтригу, провалився в прокаті, тому продюсери поставили умову: на головні ролі він мусить запросити кінозірок. Мельвілль погодився, але то були дві зірки, відкриті митцями «нової хвилі»: Еманюель Ріва, яка зіграла героїню фільма Алена Рене «Хіросіма, моя любов», і Жан-Поль Бельмондо, «обличчя» годарівської стрічки «На останньому подиху». Це був свого роду виклик колегам з «нової хвилі». Людину «не від світу цього», священика, щиро віруючу людину, яка намагається наставити на істинний шлях закохану в нього жінку, мав зіграти актор, що закарбувався в очах глядачів кривою усмішкою, вічно затиснутим у куточку рота недопалком і розгвинченою неначе у безповітряному просторі ходою. Побачивши свого партнера на зйомках, Ріва прошепотіла: він скоріше схожий на бандита.

Що ж, Бельмондо спробував свої акторські можливості, свою здатність до цілковитого перетворення. Проте це його не перша спроба. Та й Мельвілль запросив його вже не так випадково, адже він познайомився з Бельмондо на зйомках «Чочари» В. де Сіка, де той грав розгубленого, слабого інтелектуала в окулярах, який у критичний момент виявить неабияку духовну стійкість і силу. Втім, у наступних фільмах Мельвілля «Донощик» (1962)

і «Фершо-старший» (1964), актор повернеться до свого звичайного амплуа.

У 1960-х остаточно склався класичний авторський стиль Мельвілля, майстра полару, який нерозривно пов'язаний з естетикою нуару. Це стосується і вище згаданих фільмів, і стрічок, відзнятих у наступні роки.

Втім, зупинімося на тих, котрі тематично і стилістично склалися у певну тріаду — «Самурай» (1967), «Червоне коло» (1970) і «Поліцейський» (1972). Назва останнього дається як арготизм: «флік»—«мент». Варто згадати, що до двох цих фільмів, до «Самурая» і до «Червоного кола» Мельвілль ставить епіграфи — один з кодексу Бусідо, а другий із вчення Будди. Вони звучать так: «немає більш глибокої самотності, ніж у самурая. Окрім, можливо, самотності тигра в джунглях». Авторство епіграфа до «Червоного кола» віддається Рама Крішні: «Будда взяв червону крейду, накреслив коло і промовив: Якщо людям судилося зустрітися, то певний час вони не знатимуть про це, вони будуть слідувати своїми життєвими шляхами. Але настане день, коли відбудеться їх зустріч у червоному колі». Та, виявляється, що обидва ці тексти придумав сам режисер. Мабуть, він відчув потребу, звертаючись до східної філософії, знайти підтвердження своїм поглядам на самотність і фатум.

Риси, що характеризують персонажів нуару, — це втаємничене минуле, про яке ми майже нічого не дізнаємось, але яке завжди тяжіє над їх долею. Майбутнього вони не мають, всі надії на нього химерні й нездійсненні, тому і живуть вони швидкоплинною миттю, яка єдина дає їм шанс до самореалізації. Таким самоутвердженням може бути і масштабне пограбування, замовне вбивство, і вдала поліцейська операція.

Мотив самотності прозвучить у різних тональностях в «Самураї». Самотність — своєрідний щит найманого вбивці, Джефа Кастелло. Здається, поки він позбавлений будь-яких почуттів, емоційних зв'язків, він невразливий. Навіть канарка в клітці — аж ніяк не знак його сентиментальності. Просто її неспокій сигналізує, що в квартирі хтось є або щойно побував. Професіонал, він не може і не повинен схибити. Це проявляється не лише в тому, як він майстерно влаштовує своє алібі. Коли він підбирає ключі до машини, ретельно перевіряючи кожний варіант, не можна не згадати фільм Брессона «Приречений до смерті втік», де кожен жест, кожен рух має надзвичайне і смислове, і мистецьке навантаження. Але варто було героєві відчути найменше співчуття до своєї наступної жертви, як йому за це доведеться заплатити власним життям.

Уже в цьому фільмі проявляється певною мірою вишуканий мінімалізм Мельвілля. Кадр максимально вільний від речей. Вся увага зосереджена на кожному русі, кожному жесті головного героя. І для режисера, і для актора важлива кожна деталь. Згадаймо, як ретельно підправляє персонаж Делона капелюха. Це майже ритуальний жест. Слід додати, що хоч герої фільмів Мельвілля вдягнені цілком сучасно, їх одяг все-таки відсилає до моди 40-х, так вдягалися персонажі Хемфрі Богарта. Втім, манера Делона носити капелюх, плащ, піднімаючи його комір (він має якнайретельніше приховати своє обличчя), зробила цей одяг знову надзвичайно модним. Продаж чоловічих плащів зріс у рази.

Аленові Делону важко тут дорікнути в його «фірмовій» холодності, бо в цьому сутність його персонажа.

У ФРН фільм «Самурай» ішов під назвою «Холодний янгол». Бо своєю майже містичною красою, герой Делона асоціюється з біблійною постаттю янгола-винищувача, котрий віщує прихід Апокаліпсису.

І все ж, мабуть, справедливо критики вважають вінцем творчості Мельвілля «Червоне коло». Тут максимально гармонізовані всі елементи фільму. Вражає колористична гама, що витримана у холодних тонах, де синій колір неначе створює атмосферу простору, позбавленого ознак життя. Сюжет класичний — ідеально задумане пограбування, яке зірветься як через зусилля професіонала — інспектора Маттеї, так і завдяки тому ж «червоному колу», що стягне в одну точку долі дійових осіб кримінальної драми.

Цікаво, що в задумі режисера акторський склад у фільмі мав бути дещо іншим. У ролі інспектора Маттеї мав з'явитися надзвичайно популярний тоді Ліно Вентура, який вдало зіграв у двох попередніх фільмах Мельвілля — «Друге дихання» (1962) і «Армія тіней» (1969). Його могутня статура колишнього боксера, незворушне і разом з тим харизматичне обличчя робило його достойним партнером і наступником Габена в кримінальних драмах.

Одного з гангстерів, Вожеля, мав грати Бельмондо, який успішно з'являвся поруч з Делоном у фільмах, найбільш знаменитим з яких стане кримінальний бойовик «Борсалино».

Та доля розпорядилась інакше, і тепер важко собі уявити інших виконавців, ніж ті, кого бачимо на екрані. Особливою удачею, хоч як це дивно, стала заміна Вентури на Андре Бурвіля. Здавалось би, ніхто інший, як Вентура, підходив до ролі інспектора Маттеї. Але на екрані з'являється саме Бурвіль, із зовсім іншими психофізичними даними, та й ще

з цілим шлейфом комедійних образів, що власне, і принесли славу акторові. І актор, і режисер неначе викреслюють цю попередню «біографію». Перед нами стримана, немолода людина, здається геть позбавлена емоцій. Він неначе бачить перед собою якусь невидиму мету, до якої йде одному йому відомим шляхом. В усіх найдраматичніших ситуаціях Маттеї залишається незворушним. І ще — це абсолютно самотня людина, яка ніби втратила зв'язки зі світом. Як промовиста деталь читається жіночий портрет на його столі — єдине, що в нього залишилося з минулого. Свою ніжність цей суворий страж порядку віддає своїм улюбленим — трьом котам, кожного з яких він називає на ім'я і вибачається за те, що прийшов їх погодувати із запізненням.

Постаті злочинців, які готують, здавалось би, ідеальне пограбування, окреслені досить скупко, але надзвичайно виразно. Це навіть не характеру, а темпераменти: холодний стриманий Корей (А. Делон), запальний Вожель (Д.-М. Волонте) і Жансен (І. Монтан) — люди, які перебувають на грані психологічної прірви. Їх минуле теж окреслюється скупими штрихами і натяками. Викинутий рукою Корея до сміттевого кошика портрет красивої жінки, страшні галюцинації Жансена — як результат алкоголізму. Він, колишній поліцейський, колись найкращий стрілець свого підрозділу, пристає до авантюри з пограбуванням лише тому, що вірить, коли він відновить свої стрілецькі навички, до його душі і розуму повернуться колишня ясність і рівновага. До речі, він відмовиться брати участь у розподілі здобичі.

Слід зауважити, що тему екзистенційно самотньої людини, поліцейського, який потрапляє у вміло розставлену пастку, Монтан продовжить у фільмі Алена Корно «Поліцейський пістолет "пітон 357"» (1967). У цій картині герой Монтана, самотній відлюдник може розраховувати лише на «вірність» своєї зброї, що стає немовби частиною його самого.

Весь сюжет фільму — то невимовне «звуження» червоного кола, що змусить усіх персонажів фільму зустрітися віч-на-віч.

У своєму наступному і, на жаль, останньому фільмі «Поліцейський» (1972) Мельвілля зробить спробу звести мотиви самотності та фатуму, зробивши на цей раз головним героєм поліцейського — свого роду віддзеркалення постаті кілера із «Самурая». Інспектора Кольмана знов-таки грає Ален Делон з його «фірмовою» холодністю і жорсткістю, що ніби застигла в його «крижаних» синіх очах. Згадаймо трагічний фінал «Самурая». Кастелло приходить до дівчини-піаністки і каже, що цього разу саме вона має стати жертвою. Він витягає пістолет,



і поліцейські, що вже чекали на нього, стріляють. Та інспектор, взявши до рук зброю Кастелло, переконується, що там не було жодного набою. Так і в останніх кадрах «Поліцейського», бандит, з яким Кольмана пов'язувала колишня дружба, тягне руку до кишені, інспектор стріляє на випередження, але потім виявляється, що ніякої зброї там не було.

В останньому фільмі Мельвілля знайдемо всі його улюблені сюжетні ходи, всі ознаки його авторського стилю. Це і стриманий сіро-блакитний колорит, і мінімалізм композиції кадру, і доцільність, і точність кожного руху на екрані. Кадри порожніх вулиць і замських шосе несподівано перебиваються епізодами шаленої перестрілки або танцями в кабаре. До речі, ці кадри із запальними «герлс» обов'язково наявні у згаданих фільмах Мельвілля як певний дисонанс до загальної стриманої і холодної атмосфери.

Сюжетні ходи теж вивірені в попередніх фільмах: це й ідеальний план пограбування, і фатальний випадок, який і визначить долю нападників, і все те ж червоне коло, в якому перетнуться долі персонажів. До речі, що не характерно для майже всіх попередніх стрічок, та й узагалі для «чоловічого» кінематографа Мельвілля, в «Поліцейському» з'явиться знана кінозірка Катрін Денюв. Але, напевно, лише для того, щоб уразити своєю холодною, блискучою красою і розкішним білявим волоссям.

Та в «Поліцейському» вочевидь щось пішло не так. Порівняно з Кастелло інспектор Кольман у Делона вийшов дещо штучною постаттю. Не склався і акторський ансамбль, такий злагоджений і гармонійний у попередніх стрічках. Тому, мабуть, критики досить прискіпливо поставились до певних деталей сюжету, дорікаючи Мельвіллу в надуманості та неправдоподібності.

Взагалі французька критика, особливо рупор «нової хвилі» — «Кінематографічні зошити» вбачали в режисерів свого роду «зрадника», який з позиції артхауза переметнувся в масовий кінематограф. Адже перші екранні роботи режисера досить тісно пов'язували з «новою хвилею». Сам Мельвілл вже після комерційного провалу «Двох у Манхеттені» вирішив для себе, що більше не створюватиме фільмів «для Парижа і його околиць». І справді, більшість його наступних робіт, не втрачаючи свого мистецького гатунку, мали успіх у глядача.

Щодо критичної позиції майстрів «нової хвилі», зрештою виявилось, що вони, щиро захоплюючись творчістю А. Гічкока і Г. Гоукса зокрема, також охоче орієнтувалися на взірці популярного кіно.

Дослідники готові поставити в ряд нуарів «На подвійний поворот» К. Шаброля (1959), «Стріляйте

в піаніста» Ф. Трюффо (1960), «Ліфт на ешафот» Л. Маля (1958) і навіть «На останньому подиху» (1960) Ж.-Л. Годара (1960). У своїй стрічці великий бунтівник, безперечно, використав схему гангстерського бойовика. Герой Бельмондо звершує впродовж фільму не один злочин. Але від американських прототипів його рішуче відрізняють імпульсивність, абсолютна незапланованість дій. Навіть його пластика нагадує рух людини в безповітряному просторі. Тому і трактується Мішель Пуаккар–Бельмондо як екзистенціальний герой, який не знаходить свого місця в соціумі. Сама атмосфера дії теж відтворена полемічно щодо класичного нуара, ознакою якого стає нічне місто, занурене в туман, з блискучою мокрою бруківкою у тьмяному світлі ліхтарів. Париж у Годара — теж небезпечний мегаполіс. Але тут загроза виступає не з нічного мороку. Освітлені сонцем вулиці по-своєму небезпечні, небезпечні тим байдужим натовпом, який заповнює їх і на очах якого загине головний герой. Причому загибель ця буде показана цілком буденно.

Щодо фільму Трюффо «Стріляйте в піаніста», то тут уже в самій назві прочитується пародійність. Над місцем музиканта в салунах Дикого Заходу висів скромний напис: «Не стріляйте у піаніста, він грає, як уміє!» На жаль, досить часто такі імпровізовані концерти обривались пострілом «кольта», бо музикант не давав можливості якомусь ковбою зосередитись на картярській грі.

«Веселенька неділя» (1983), останній фільм Трюффо, став свого роду омажем на честь Гічкока, його улюбленого режисера. Проте за всієї похмурості матеріалу тут теж переважали інтонації іронічності та пародійності. Найбільш чистим взірцем нуару серед митців «нової хвилі» залишиться стрічка Луї Маля «Ліфт на ешафот» (1958). Це, напевно, найпрофесійніший дебют серед французьких кінематографістів другої половини 1950-х років. Ознаки нуару тут прочитуються з надзвичайною виразністю. Тут й ідеально сплановане вбивство в основі фабули, і трагічне, грішне, але палке кохання, що стає причиною злочину, й відчуття неминучості катастрофи, що переслідує героїв, попри скрупульозну вивіреність їхнього плану. Надзвичайно виразно подано простір на екрані. В цьому фільмі Маль започаткував візуальну тему блукання нічним містом, коли освітлені ліхтарями вулиці неначе розширюються, відбиваючись у вітринах, а відображення в їх дзеркальній поверхні лише акцентує екзистенційну самотність людини.

Так у відчаї та безнадії блукатимуть вулицями Парижа герої стрічок «Ліфт на ешафот», «Приватне життя», «Блукаючий вогник». Слід звернути увагу

ще на один момент, який ще більше підсилює оцю інтонацію приреченості. Поряд з тьмяними безкінечними нічними вулицями з'являється замкнений простір, найчастіше це ліфт, що викликає просто-таки задушливе відчуття клаустрофобії, пастки, з якої немає шансу вирватися. На нашу думку, фільм Маля «Ліфт на ешафот» без сумніву належить до шедеврів нуару, напряму, або метажанру, котрий успішно продовжує існувати і поза тими часовими рамками, що були йому окреслені.

Маючи багато спільних рис, нуар, разом з тим, у своїх найкращих взірцях має національний характер. Щодо нуару французького, то знову згадаємо його перетини як з напрямом «поетичного реалізму», так і полару. До того ж відчутні впливи філософії екзистенціалізму, котра залишила свій відбиток на творчості французьких кіномитців. У французькому фільмі нуар склалася своя естетична система, зокрема свій візуальний стиль і характер наративу, котрі вписувались у культурну ідентичність французького кінематографа. До того ж, у французькому нуарі не відчувається криза маскулінності, наявної у американському нуарі.

Нуар, особливо французький, став передвісником появи постмодерністських тенденцій, що проявились уже в таких стрічках, як «Діва» Ж.-Ж. Бенекса (1981), пізніше «Леон» (1994) Л. Бессона. Це органічне переплетення артхауза

і популярного мистецтва відбулося саме в нуарі, щоб згодом стати однією з важливих ознак постмодернізму.

---

### Джерела та література

1. Базен А. Что такое кино? Москва : Искусство, 1972. 381 с.
2. Беккер Жак. Высказывания. Фильмы. Москва : Искусство, 1969. 206 с.
3. Лепроон П. Современные французские режиссеры. Москва : Ин. лит., 1960. 840 с.
4. Borde, R., Chometon, E. Panorama of American Film Noir. 1941–1953. USA : San Francisco, 2002. 130 p.
5. Regent, R. Cinema de France. Paris : Bellefaye, 1948. 120 p.
6. Pillard, T. Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et implication transnational. URL: <http://transatlanticarevues.org/5742>

---

### References

1. Bazin, A. (1961). Qu'est-ce que le cinéma. Paris. 7-e art. 381 [in Francais].
2. Becker, Jacque. (1969). Vyskazyvania. Filmy. Moscow : Iskusstvo. 206
3. Leprohon, P. (1957). Présences contemporaines cinéma. Paris. 840 [in Francais]. (Moscow : In. Lit., 1960. 840 [in Russian]).
4. Borde, R., Chometon, E. (2002). Panorama of American Film Noir. 1941–1953. USA : San Francisco. 130 [in English].
5. Regent, R. (1948). Cinema de France. Paris : Bellefaye. 120 [in Francais].
6. Pillard, T. Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et implication transnational. Retrieved from: <http://transatlanticarevues.org/5742>
7. ISSN: 1765-2766 [in Francais].