

ФІЛЬМ НУАР: ВИТОКИ, ТЕНДЕНЦІЇ, СТИЛІСТИКА

У статті розглядається один з найважливіших напрямів у світовому кіно — фільм нуар, його теми, герої, структура, стилістичні особливості. Аналізуються фільми, що стали визнаною класикою нуару, твори визначних митців: режисерів, акторів, операторів.

Ключові слова: нуар, експресіонізм, освітлення, ностальгія, місто.

В статье рассматривается одно из наиболее важных направлений в мировом кино — фильм нуар, его темы, герои, структура, стилистические особенности. Анализируются фильмы, которые стали выдающейся классикой нуара, а также произведения известных авторов: режиссёров, актеров, операторов.

Ключевые слова: нуар, экспрессионизм, освещение, ностальгия, город.

The article studies one of the most important trends in the world cinema such as the film noir; its topics, heroes, structure and stylistic particularities. It analyzes the films, which became a renown classics; and the works of the prominent directors, actors and cameramen.

Key words: noir, expressionism, lighting, nostalgia, city.

У післявоєнні 1940-ві часи, після перерви, пов'язаної з німецькою окупацією, на французьких екранах почали з'являтися американські фільми, позначені печаттю зневіри, фаталізму, цинізму, що в цілому було не характерним для голлівудської продукції 30-х років. Це дало змогу французькому кінознавцеві Ніно Франко в 1946 році ввести термін «фільм нуар» (film noir), який об'єднав цілий ряд стрічок, переважно американських, за фаталістичним настроєм, похмурою атмосферою дії, відтвореною на екрані.

І досі кінознавча думка не має єдиного визначення — що то є фільм нуар. Тим, хто готовий прийняти нуар як певний жанр, заперечують, що це кінематографічне явище неможливо визначити, скажімо, як вестерн або гангстерський фільм, через конфлікт чи місце дії. До того ж нуар може мати чимало піджанрів від мелодрами до того ж таки вестерну або навіть мюзиклу.

Є точка зору, зокрема вона належить американському сценаристові й кінорежисеру, авторові сценарію фільму «Таксист» Полу Шредеру, що нуар — це певний напрям, який можна зіставити з німецьким експресіонізмом, або французькою новою хвилею. За його визначенням «поняття “фільм нуар” стосується тих голлівудських картин сорокових і п'ятдесятих

років, в яких зображується світ темних, блискучих вулиць, світ злочинів і пороків» [5].

Звичайно, в кінознавчій думці постало питання, які суспільно-політичні і соціокультурні процеси стимулювали появу цього кінематографічного напрямку. Чому саме на початку сорокових з'явилися фільми, які несуть на собі виразну «печатю зла». До речі, «Печать зла» — це назва стрічки Орсона Веллса 1959 року, якою завершується період класичного нуару.

Простежуючи генезу нуару, можна переконатися, що коріння цього явища йдуть у глибокі шари як мистецького, так і суспільного життя. Не слід забувати, що відгомін настроїв великої депресії 1930-х знайшов свої втілення і в літературі, і на екрані.

Були ще інші об'єктивні підстави для появи безнадійно похмурих, песимістичних стрічок.

«Вражаюча за своїми наслідками руйнівна війна, атомна бомба, безпричинна загибель людей. Все це могло зробити кожного песимістом» [7, 11].

Слід пам'ятати про те жорстоке розчарування, що його пережило американське суспільство у повоєнний час. Це була епоха ілюзій, що розвіялись, надій, що не збулися. Це хвилююче і переконливо показав В. Вайлер у своєму кіноромані «Кращі роки нашого життя».

Фільми нуар теж повнилися цими мотивами («Синій георгін», «Рожевий кінь» та інші).

Щодо мистецьких джерел, то тут, мабуть, потрібно розпочати з німецького експресіонізму, чий вплив на стилістику світового кінематографа незаперечний. Щодо американського кіно, то ця взаємодія була ще більш виразною, що пов'язано з імміграцією кіномитців з нацистської Німеччини до США. Такі кінематографісти, як Фріц Ланг, Біллі Вайлдер, Роберт Сьодмак не лише продовжили в своїй творчості за океаном традиції експресіонізму, а й принесли ті настрої, що охопили творчу інтелігенцію в темні часи нацистської диктатури, того несподіваного ірраціонального зла, котре насувалося на людину.

Окремо слід зупинитися на постатях операторів, які доклалися до творення шедеврів експресіонізму, а потім емігрували до США. Це і Карл Фройнд, і Ойген Шюфтан, Курт Куран і Рудольф Мате. До речі, на шляху до Голлівуду дехто з них встиг попрацювати у Франції, залишивши свій виразний слід у течії «поетичного реалізму». Це, зокрема, Шюфтан, якого справедливо буде вважати співавтором Марселя Карне у постановці «Набережної туманів», або Куран, який теж співпрацював з Карне над іншим шедевром «поетичного реалізму» — «День починається». Майстри, кожен з яких мав свою неповторну творчу манеру, в своїх зображальних рішеннях вочевидь були пов'язані з експресіоністськими традиціями.

Втім, слід звернути особливу увагу на жанр, який посідає одне з чільних місць в американському кінематографі 30-х років. Маємо на увазі гангстерський фільм, що набув своїх класичних рис саме в цей період. Звернімо увагу на коротке, але надзвичайно змістовне есе Роберта Вершбоу «Гангстер як трагічний герой» [3]. Автор розглядає цю постать як зосередження тих проблем і комплексів, що характерні для пересічного американця. Він теж проходить шлях, на якому будь-що повинен досягти успіху, але плата за цей успіх неймовірно висока. І це не лише майже гарантована загибель. Це — самотність. Гангстер як трагічний герой, досягнувши вершини, опиняється в розрідженій атмосфері абсолютної самотності, він — майже ізгой, йому ні на кого і ні на що розраховувати. Весь трагізм його ситуації не в тому, що він зобов'язаний добитися успіху, а в тому, що йде до нього незаконним шляхом. Це, власне, його і поєднує з пересічним глядачем, що перебуває в залі перед екраном. «Це наша болюча дилема: провал близький смерті, а успіх — пагубний і небезпечний, і зрештою недосяжний. Мета гангстерського фільму — втілити цю дилему в особистості гангстера і вирішити її, скаравши його на смерть» [3].

Варто звернути увагу ще на одну думку Вершбоу. Гангстер — людина великого міста. Він його породження. Він існує лише в ньому — знає його досконало і визначає його похмурість і небезпечність. Разом з тим місто стає плодом уяви як глядача, так і митця. І відрізняється від реального міста так само, як екранні злочинці відрізняються від своїх реальних прототипів.

Поетика гангстерського фільму живила «нуар», що теж зробив своїм звичним середовищем нічні вулиці, занурені в туман, сповнені непевності і небезпеки, і самотню постать приреченого героя, який прямує своїм шляхом, відчуваючи його безнадійність.

Говорячи про витоки «нуару», не можна не звернути увагу на зв'язок «нуару» й американського *hard-boiled* (круто звареного) детективу Дешила Хеммета, Реймонда Чандлера, Міккі Спіллейна.

У центрі цієї прози з'являється постать, що стала теж знаковою в американській міфології. Це сищик, який стоїть поза системою, ні з ким не пов'язаний ізгой і цинік, що береться до виконання іноді безнадійного завдання, керуючись лише своїми моральними настановами, які, попри все, в нього залишаються. Вся тяжка ноша лягала на нього, бо офіційні органи правосуддя вже не могли вершити його. Вони самі були занурені в корупцію і беззаконня.

Як точно зауважував Пол Шредер, постать сищика стала продовженням героїв американської міфології — вестерну, які самі вершили і суд, і покарання злочинців.

Погодимось з думкою, що ці сищики — персонажі крутих детективів — мають також риси екзистенціальних героїв, які теж сповідували своєрідний «кодекс поразки».

Історики кіно ведуть відлік класичного «нуару» від дебютної стрічки Джона Хьюстона «Мальтійський сокіл» (1940). Втім інколи називають першим нуаром фільм «Незнайомец на третьому поверсі» Б. Інгстера (1940). Це була вже третя екранізація твору Д. Хеммета, що вийшов у 1931 році, тобто у розпал кризи, що потрясла американське суспільство на рубежі 30-х років. Отже, її безнадійні, похмурі інтонації були для цієї прози цілком природними. В «Мальтійському соколі» вперше з'являється приватний детектив Сем Спейд, який продовжить своє існування ще в кількох оповіданнях. Критика відзначала, що діяльність детективів у творах Хеммета була завжди відтворена зі скрупульозною точністю. Адже сам автор чимало часу пропрацював у детективному агентстві Пінкертон і лише тяжка хвороба змусила його відійти від справ і взятися за

перо. Та, звісно, не лише глибоке знання професії сищика зробило його прозу такою популярною. Його «hard-boiled» детектив містив у собі цілком певні настрої, які можна визначити формулою — «переможець не отримує нічого».

Перші екранізації «Мальтійського сокола» пройшли досить непоміченими. Потрібна була перфекціоністська режисура Г'юстона і, мабуть, головне — акторська особистість Хемфрі Богарта, який і започаткував постаті героїв таких характерних для фільмів, що потім набули визначення «нуар».

Аналізуючи естетику і структуру фільмів нуар, кінознавча думка робить особливий акцент на трактуванні постаті героя, трансформації його характеру.

Тому здається важливим простежити його втілення у фільмах цього напрямку. І, звичайно ж, зосередити увагу на найбільш визначних акторських роботах тих митців, чия яскрава індивідуальність додавала виразних, неповторних рис екранним героям. Саме таким актором був Хемфрі Богарт.

Цей актор у тридцятих роках зіграв кілька ролей, які й дали можливість критикам визначити його амплу як «гангстера-невростеніка».

Серед його екранних робіт були найбільш помітними ролі у фільмах «Скам'янілий ліс» (реж. Арчі Майо, 1936 р.), «Глухий кут» (1937) В. Вайлера, «Буремні двадцять» (1939) Р. Волша.

У фільмі Волша його персонаж Браун, абсолютний негідник і головний герой, спокутує свою провину, пристреливши його. І раптом Г'юстон пропонує Богарту відтворити постать героя далеко неоднозначного, але такого, що не може не викликати співчуття і співпереживання.

В цьому фільмі з'ясувалося, наскільки сильною харизмою наділений цей актор, такий далекий від тогочасних голлівудських стандартів привабливості. Недарма Американський інститут кіномистецтва визначив його як кращого актора за всю історію американського кіно.

Акцентувати на цьому увагу варто, бо саме особистісні риси актора надають екранній постаті забарвлення, що збагачують літературний образ. Звичайно, можна додати, що інколи і збіднюють, але не у випадку Богарта.

За Семом Спейдом пішли інші неординарні постаті, серед яких були знов-таки сищики (Філ Марлоу в «Глибокому сні» (1946), Гаррі Морган у «Мати і не мати» (1944 за Гемінгвеем). Рік у антифашистській мелодрамі «Касабланка» (1942) М. Кертіца, п'яничка, який стає героєм в «Африканській королеві» (1951) того ж таки Г'юстона. Партнерками актора стають найуспішніші зірки Голлівуду, котрі починали свою кар'єру як Лорен

Беколл або вже перебували в zenіті слави — як Кетрін Хепберн або Інгрід Бергман.

Цей побіжний погляд на акторську кар'єру Богарта потрібен для того, щоб ще раз визначити те підґрунтя, на якому виростили образи героїв «нуару». Дедалі виразніше вимальовуються й ті суто індивідуальні характеристики, що йшли від прози Хеммета і так точно лягали на акторські можливості Хемфрі Богарта. Його герой — насамперед професіонал. І ця позиція лежить в основі його кодексу честі, який він досить точно сформулює під час фінального діалогу з жінкою, в яку встиг закохатися і яку змушений заарештувати. Спейд зовсім не в захваті від свого ділового партнера, він вважає, що той загинув через свій непрофесіоналізм, але його смерть він не подарує нікому. Інакше справа, якій він присвятив життя, нічого не варта.

Персонаж Богарта надто далекий від ідеального героя, що досить часто з'являвся на американському екрані 30–50-х років. Так, він цинік, він міг закрутити інтрижку з дружиною свого напарника, міг боротися з пройдисвітами їх же методами — шантажем, підкупом, схилиючи їх до взаємної зради. Але крізь панцир іронії і цинізму пробивається почуття болю, коли він робить свій нелегкий вибір — віддати в руки правосуддя авантюристку, яку він покохав.

Риси Сема Спейда прочитуються в інших його героях — і в Рікові в «Касабланці», який під напускним цинізмом та іронічністю приховує своє розбите серце, і ще в одному сищику — Філові Марлоу зі стрічки «Глибокий сон» (1947). Фільм поставив Говард Гоукс, якого Трюффо назвав «суто чоловічим режисером». У його стрічці Марлоу у виконанні Богарта, розслідуючи замовлену йому справу, йде до кінця, незважаючи на смертельну небезпеку. Саме на неї наражають його люди, яким він має допомогти. Своєму персонажу Богарт надає чималу дозу самоіронії, його Марлоу досить тверезо дивиться на себе і своє оточення, зовсім не вважає себе героєм.

Андре Базен бачив екранного героя Богарта як стоїка, повного недовіри і втоми, мудрості і скептицизму [1, 209].

Зауважимо, що це далеко не перше екранне втілення цієї постаті з оповідань Чандлера. Популярного детектива ще в 1944 р. відтворив на екрані актор Дік Пауелл у стрічці Едварда Дмитрика «Це вбивство, моя люба». Незважаючи на драматизм подій, що розгортаються на екрані, тут образ Марлоу іноді набуває майже комедійного забарвлення.

Ще однією спробою втілити на екрані чандлерівського героя була стрічка «Леді в озері» (1947). Цією картиною дебютував як режисер популярний

голлівудський актор 30-х років Роберт Монтгомері. Він зажив собі слави в ролях елегантних джентльменів, що з легкістю розбивають жіночі серця. Режисер сам вирішив зіграти головну роль у фільмі, хоч його психофізичні дані мало відповідали образу брутального і цинічного детектива.

Та фільм зацікавив в основному кінокритичну спільноту оригінальним використанням суб'єктивної камери. Всі події подаються з точки зору самого Марлоу. А його самого глядач може побачити в кадрі лише коли сищик безпосередньо звертається до публіки з екрана, ведучи розповідь про події, що відбуваються. Або ж коли розглядає в дзеркалі синці на обличчі, які він отримав від своїх супротивників. Цей прийом не лише імпонував своєю оригінальністю, а й дав можливість режисерові певним чином закамуюфлювати його акторську невідповідність образу Марлоу.

Загалом герої-детективи нуару мало були схожі на лицарів без страху і докору, діючи жорстоко і цинічно, вони іноді перебирали на себе риси своїх антиподів-злочинців.

Втім, галерея «сищиків нуару» буде неповною без ще однієї постаті. Це Майк Хаммер, герой серії романів Міккі Спіллейна. Щодо цього автора, свого часу не прочитавши жодного його твору, ми твердо були впевнені, що це втілення всіх можливих пороків.

Сам Чандлер назвав прозу свого колеги сумішшю насильства і відвертої порнографії.

В той же час гостре око Шаброля помітило, що хоч фільм «Цілуй мене до смерті» (1955) народився в момент розкладу жанру, він має безперечні художні чесноти. «Ця виношена, замусолена тканина дивно перешита в багату парчу із загадковими арабесками» [4].

Водночас популярність Спіллейна перевищувала всі можливі межі, його книжки виходили колосальними накладками.

Не менше діставалось і його улюбленому персонажу — Майкові Хаммеру (прізвище означає — молот). Він буцімто нічим не відрізняється від своїх супротивників-злочинців, діє їхніми методами. Він садист з інтелектом амеби. Саме так його трактували критики, аналізуючи фільм Р. Олдріча «Цілуй мене до смерті».

Все ж слід простежити хід екранних подій, які перетворюються на цілий шерех катастрофічних епізодів. Ще до титрів на екрані виникають босі ноги жінки, що мчить по шосе.

Замість музичного супроводу — переривчасте дихання нещасної, що намагається зупинити хоч якусь машину. Нарешті вона у відчаї мало не кида-

ється під розкішний білий «Ягуар», який зіскакує з шосе на узбіччя.

Звісно ж, за кермом герой стрічки. Попри те, що через незнайомку він мало не розбив свою дорогу машину, Хаммер погоджується на її прохання довести до найближчої автобусної станції.

Це експозиція фільму: двоє в автівці ведуть свій непростий діалог, жінка дає досить точну характеристику герою, зауважуючи, що єдина любов у його житті — це він сам, його шикарні костюми і його машини.

Актор Ральф Мікер наділений прекрасними фізичними даними, але він, звісно ж, не має тієї харизми, що Хемфрі Богарт. Втім, він запам'ятовується виконанням ролей у фільмах різних жанрів, де все ж переважали стрічки напруженої дії. Мікер грав «крутих хлопців» по ту чи іншу сторону закону. До речі, і на театральній сцені він мав неабиякий успіх «перегравши» в ролі Стенлі Ковальського в спектаклі «Трамвай бажання» самого Марлона Брандо.

Свою характеристику Хаммер сприймає досить поблажливо, і коли їх зупиняє поліція, він видає супутницю за свою дружину. В подальшому діалозі зав'язується тугий вузол таємниці, яку жінка так і не встигає розкрити.

Далі дія справді мчить зі швидкістю машини Хаммера, петляючи і заносючи глядача в черговий глухий кут. Які ж мотиви керують героєм фільму, чи так вони відрізняються від тих, за якими діють Сем Спейд чи Філ Марлоу? Коли гине його супутниця, детектив чудом залишається живим і намагається з'ясувати, хто ж полює на нього. Ні, він не хоче вплутуватись в якісь чужі справи, але коли виникає перспектива добряче заробити, він не може від цього відмовитись.

Власне, так само як і Спейд, і Марлоу, він не хоче мати справи з офіційними правоохоронцями, хоч у фіналі віддає свою знахідку ФБР. Критики, що писали про фільм, закидали зайву жорстокість, з якою розправляється Хаммер з ворогами, чи то помстившись за свого друга — механіка Ніка, чи то завдаючи ударів типові, який накинувся на нього з ножом.

Зрештою Хаммер, коли дізнається, що дорога йому жінка в небезпеці, припиняє гонитву за таємничою валізкою і робить усе, щоб урятувати її.

Ця валізка — типовий гічкоківський «макгафін», тобто предмет, навколо якого зав'язується вузол інтриги. І водночас нам невідомо, що він собою являє, а це, власне, і неважливо для подальшого розвитку подій.

Що це було у фільмі Олдріча? Якась таємна вибухонебезпечна речовина, якою цікавляться і уряд,

і якісь підозрілі злочинці. Є навіть натяк на атомну зброю. В розв'язці валізка відіграє вирішальну роль. Причому інтрига зав'яжеться з випадкової зустрічі з жінкою, яка потребує його захисту. В ролі «блондинки в розпачі» — Крістіни — з'явилася актриса Клоріс Лічман, яка в кінематографі найповніше проявила себе в ролях другого плану. Одна з них, в «Останньому кіносеансі» П. Богдановича принесла їй Оскар. Поряд з блондинкою-жертвою з'явиться інша блондинка, підступна і небезпечна. Лілі-Габріель (актриса Гебі Роджер) видає себе за подружку загиблої Крістіни. Габріель (таке її справжнє ім'я) переграє навіть своїх спільників-чоловіків. Але вона не встоїть перед спокусою і, як Пандора, відкриє пекельну валізку. Недарма спостережливі критики відчули у фіналі фільму страх ядерного всеспалення, помножений на страх перед фатальною жінкою.

Ще один жіночий персонаж — Велда (Максін Купер — дебютантка в кіно). Вона не просто секретарка, можна сказати, вона компаньйонка свого шефа, яка майстерно допомагає йому ловити на гачок зрадливих чоловіків. Велда щиро закохана в Хаммера. Втім, коли він недбало кидає, що йому її не вистачало, Велда із сумом констатує, що, коли вона поруч, він зовсім нею не цікавиться. І от, щоб урятувати цю жінку, Хаммер ризикує життям. Але ситуація розгортається таким чином, що саме Велда врятує тяжкопораненого детектива, витягнувши його з палаючого будинку і кинувшись у хвилі океанського прибою.

У фільмі вочевидь прочитується міфологічне і психоаналітичне трактування стихій, що вирішать долі героїв. Лілі-Габріель, відкривши таємничу скриньку, випустить назовні вогонь, стихію, що її поєднують з чоловічим началом, і вона безжально поглине новоявлену Пандору. Водночас Велда, рятуючи коханого, кинеється з ним у океанські хвилі, де вода — життєдайна жіноча стихія.

Отже, жінка з'являється тут у трьох іпостасях — жертви, втілення злого начала і як рятівниця.

Фільм Олдріча, його зображальне рішення за-слуговує на уважний розгляд. Критики звертали також увагу на звуковий ряд фільму, що наче розсував рамки дії, підсилюючи її емоційний «градус». Відповідно до класичного нуару відтворено атмосферу дії. Навіть у Лос-Анджелесі знаходяться квартали, що доживають останні дні і на них чекає знесення. Колишня розкіш перетворюється на нетрі. Серед них і розгортаються події, що об'єднують у собі випадковість, швидкість і насильство.

Справді, стає зрозумілим той уважний погляд кінознавця, який зосередив на цьому фільмі Ален

Сільвер в есеї «Цілуй мене до смерті: дослідження стилю» [2]. Автор вважає, що стрічка Олдріча — це приклад того рідкісного фільму, який не вміщується в рамках якогось єдиного критичного підходу. Формалісти, марксистки і феміністи, прибічники структуралізму і авторської теорії знаходили в цій картині щось гідне захоплення.

Та, незважаючи на все різнобарв'я критичних екскурсів, зрозумілим лишається одне — фільм «Цілуй мене до смерті» не досліджений до кінця.

Без найменшого сумніву він стає одним з найважливіших взірців фільму нуар.

В «Цілуй мене до смерті» є загроза “Ночі і міста” (1950), безжальний фаталізм “З минулого” (1947), цинізм “Подвійного страхування” (1944), безрозсудність “Без ума від зброї” (1950) і зображальна пишність “Печаті зла” (1958)» [2].

Фільм нуар виводить на екран ще один якісно новий персонаж — злочинця. Ні, це не професійний гангстер чи таємний агент іншої держави. Він — один з тих пересічних громадян, в якому кожен може впізнати свого колегу по роботі або сусіда по скромному будинку в передмісті.

У фільмі Р. Сьодмака «Гвинтові сходи» один з персонажів розпитує поліцейського, кого той підозрює у скоєнні жаклих убивств у їхньому тихому містечку. І отримує відповідь — це можете бути і ви, і я, і якийсь ваш знайомий.

Одна з класичних постатей цього плану — страховий агент Волтер Нефф у фільмі Біллі Вайлдера «Подвійне страхування» — у виконанні Фреда МакМюррея. Цей актор після невдалого дебюту 1929 року в Голлівуді деякий час досить успішно виступав на Бродвеї, але в 1935 році повернувся на екран, де був партнером найуспішніших зірок, таких як Клодетт Кольбер або Вероніка Лейк. Можна стверджувати, що на екрані він являв собою постать ідеального американця — високого, імпазантного, прекрасного спортсмена (яким і насправді був МакМюррей). Та цього разу його образ розгортається у зовсім іншій площині. Його героєві несила протистояти спокуси чарівної жінки. Крок за кроком його обплутують тенета її облесливої краси, і він потрапляє в пастку.

До речі, «Подвійне страхування» і репрезентується як ідеальна структура «фільму-пастки» у серії нуарів. Втім, хоч критики і поділяють нуари на «фільми-пастки» і «фільми розслідування», в останніх, однак, завжди наявні елементи першого.

Хіба ж не в пастку потрапляє сам Спейд, коли погоджується вести справу невідомої красуні, яка виявляється небезпечною авантюристкою. Кодекс честі детектива допомагає Спейдові протистояти

своїм почуттям, та не всі герої нуару наділені таким «запобіжником».

У стрічці Отто Преміджера «Лора» з'являється дуже своєрідна постать людини, котра скоює злочин — інтелектуала Валдо Лайдеккера. Та і його не врятує ні високий інтелект, ні вишуканий смак, ні іронічність, коли він відчує, що йому несила протистояти своїй пристрасті. Виконавець цієї ролі Кліфтон Вебб розпочав свою успішну кінокар'єру в 52 роки. До того він був відомий як співак і виконавець бальних танців. Саме «Лора» Премінджера стала його кінодебютом. Режисер відстояв виконавця перед продюсером Д. Селзніком, який рішуче не хотів бачити Вебба у фільмі.

Акторові вдалося створити постать надзвичайно оригінальну, далеку від голлівудських стандартів. Його герой, сповнений скепсису і цинізму, відчуває себе аристократом духу, таким собі римським патрицієм серед «сірого» плебсу. Успішний і впливовий журналіст, законодавець моди, він веде на радіо програму, що користується шаленим успіхом. Саме його радіопрограма, де йдеться про римських патриціїв, котрі, потрапивши у безвихідь, кінчали життя самогубством разом із своїми коханими, дає зрозуміти детективу, яка смертельна небезпека загрожує Лорі. Разом з тим цього самовпевненого циніка терзають комплекси неповноцінності. На рівні позасвідомого він відчуває: ця жінка, предмет його пристрасті, віддасть перевагу звичайному юнакові, а зовсім не йому, витонченому інтелектуалові.

Постать злочинця-інтелектуала і в центрі оповіді у фільмі Фріца Ланга «Жінка у вікні». Класик німецького кінематографа, що створив свого часу на екрані класичний образ злочинця, доктора Мабузе, ще раз розкриває у своєму американському нуарі амбівалентну сутність людської природи. Чарльз Робінсон, актор надзвичайно широкого діапазону, що з однаковим успіхом грав і гангстерів («Маленький Цезар») і людей, які успішно розкривають злочини («Подвійне страхування»), у фільмі Ланга дає точний психологічний портрет людини, що теж стає жертвою своєї пристрасті. Його герой, професор психології, здавалось би, може знайти раціональний ключ до будь-якого людського почуття. Та, зрештою, він потрапляє в пастку, з якої не бачить виходу, крім самогубства. Щодо цієї картини, то автори, зокрема Ланг, зробили неочікуваний сюжетний хід у фіналі, щоб не стати жертвою Кодексу Хейса.

Протягом кількох десятиліть увагу кінематографістів привертав роман Джеймса Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі». За ним зняв свій дебютний фільм Лукіно Вісконті («Одержимість», 1943). Серед американських нуарів успіхом кори-

стувалася стрічка Тея Гарнетта, відзнята за цим твором, з Ланою Тернер у ролі фатальної блондинки. Глядач дізнається про подробиці вбивства зі сповіді злочинця перед стратою.

Цей прийом стає одним з найпомітніших елементів драматургії нуару. Вона несподівано наближує його до глядача, розкриває мотиви його вчинків, що виривають десь із глибин позасвідомого. Так, цілком самодостатня людина робить кроки, котрих вона сама від себе не очікує. Блискуче використано цей прийом у «Подвійному страхуванні» Вайлдера. Тяжко поранений своєю коханкою Нефф уночі приходить до офісу і на магнітофон записує свої зізнання колезі і другові, що майже впритул підійшов до розкриття таємниці загибелі багатого бізнесмена. Сповідь Неффа ставить всі крапки над «і».

Так само зі сповіді вбивці починається і фільм «Лора». Валдо Лайдеккер веде розповідь про першу зустріч із жінкою своєї мрії, про те, як він потрапляє у повну залежність від її краси і чарівності.

Поштовхом для всіх цих безумних вчинків найчастіше стає фатальна жінка. Інколи вона вміло розставляє злочинні тенета, в які й потрапляє її здобич, а інколи їй просто досить бути, існувати, щоб стати причиною катастрофи.

Аналізуючи зображальне рішення фільмів нуар, критики зазначають, що творці нуару нечасто вдаються до крупних планів, як це спостерігається у традиційних мелодрамах.

Це можна пояснити тим, що в нуарі надзвичайно важливим є загальне враження, що його справляє героїня. Особливо її перша поява і перед героєм, і перед глядачем. Так Сем Спейд у «Мальтійському соколі» бачить перед собою вишукану пані в коштовних хутрах, яка зі сльозами благає його про допомогу.

Не менш ефектно подається героїня фільму «Подвійне страхування» (актриса Барбара Стенвік). Глядач побачить її зачарованими очима страхового агента Неффа, що застиг у напівтемній вітальні зі спущеними жалюзі. Жінка поволі, як небожителька, спускається сходами з другого поверху. У своїй «сповіді» Нефф пригадає, що його найбільше вразив золотий ланцюжок на її оголеній нозі. В напівза-темненій кімнаті вона здається чимсь нереальним, плодом уяви в спекотний каліфорнійський полудень.

Ефемерність, нереальність жінок-спокусниць прочитується і в «Лорі», і в «Жінці у вікні», де глядач спочатку побачить їх на портретах зачарованими поглядами чоловіків.

Спочатку здається, що цим жінкам досить просто існувати, щоб скорити чоловіче серце. Та це не так, з'являється ще один надзвичайно важливий

мотив: вони звертаються до чоловіка по допомогу. Вже згадувалася експозиція «Мальтійського сокола». У «Подвійному страхуванні», відчувши зацікавленість випадкового відвідувача, жінка розповідає йому про своє нестерпне життя зі старим скнарою. Красуня Лора теж просить про підтримку у зарозумілого і черствого Лайдеккера. Потрапляє на гачок і герой Чарльза Робінсона у фільмі «Жінка у вікні», коли погоджується приховати злочин. Навіть жорстокий і цинічний Хаммер («Цілуй мене до смерті») потрапляє у вир небезпечних пригод, врятувавши незнайому жінку.

У середині сорокових секс-символом Голлівуду стає танцівниця і співачка Кармен Касіно, що бере псевдонім Рита Хейворд. Вона вражає бездоганною пластикою, виразним, пристрастним обличчям. Фільм «Гільда» (1946) реж. Ч. Відора робить її суперзіркою. Знаменитий епізод її танцю у високих чорних рукавичках став хрестоматійним прикладом того, як стягнувши їх з рук, можна перевершити всі найеротичніші стриптизи.

Рита Хейворд грає жінку, яка справді стає жертвою, хоч її і використовують як пастку. Це один з нуарів, де герой виходить переможцем у протистоянні з силами зла. Його зіграв Гленн Форд, актор, який за свою кар'єру створив такий собі ідеальний образ пересічного американця. Ні в його поведінці, ні в його зовнішності немає нічого героїчного. Але в критичний момент він завжди знаходить в собі сили, щоб протистояти сильним і підступним ворогам. Саме цим його герой імпонував глядачеві, що волів бачити актора на екрані протягом кількох десятиліть.

У кар'єрі Рити Хейворд буде ще один гучний нуар. Фільм «Леді з Шанхаю» (1947) поставив Орсон Веллс, уславлений автор стрічки «Громадянин Кейн». Як відомо, цей шедевр, що через десятиліття очолюватиме рейтинг найкращих фільмів усіх часів, не мав успіху в глядачів, котрий був чи не найголовнішим критерієм для продюсерів Голлівуду. Затим послідував ще цілий шерек фінансових провалів, і режисер змушений був взятися до сюжету роману Шервуда Кінга «Якщо я помру до того, коли прокинусь».

Сам Веллс з'явився в головній ролі простодушного моряка Майкла О'Хара, який рятує на нічній алеї Сентрал-парку таємничу красуню і, звичайно ж, потрапляє під владу її чар. Рита Хейворд у цій ролі дещо змінила свій імідж. Розлучившись зі своїм розкішним рудим волоссям, вона перетворилась на «платинову блондинку», що стала в ті роки еталоном фатальної спокусниці.

Веллс, чий фільм «Громадянин Кейн» вразив збагаченням кіномови, не відступився від своїх

естетичних принципів, працюючи над стрічкою, яку він навіть не збирався ставити. До роботи над «Леді з Шанхаю» його змусили скрутні фінансові обставини. Та неочікувані екранні метафори, шокуючі за своєю красою й жорстокістю епізоди тут теж визначають стиль митця.

Оскільки чимала частина дії відбувається на яхті, раз по раз у кадрі з'являються морські хижаки, що терзають і пожирають один одного, так само, як і персонажі цього фільму. Нещадним режисер був навіть до красуні леді Банністер (Рита Хейворд) подаючи її постать на тлі акваріума, в якому звиваються щупальці спрута.

Хрестоматійним став епізод трагічної розв'язки фільму, що відбувається поміж кривих дзеркал кімнати розваг, де головні персонажі, прагнучи вразити один одного пострілами, бачать себе жахливими і огидними чудовиськами серед дзеркальних уламків.

У сюжеті фільму «Леді з Шанхаю» бачимо нарративну структуру, яку уважні дослідники визначили як «чорну вдову». Класичним взірцем цього сюжету критики вважають стрічку Вайлдера «Сансет-бульвар». До речі, в цьому фільмі теж звучить сповідь головного героя, але подається вона досить своєрідно. Глядач чує її з екрана, коли його мертве тіло вже гоїдається на поверхні басейну.

Повертаючись до фільму Веллса, зазначимо, що у постаті Майка О'Хара можна знайти риси, які вирізняють його з шерехи подібних персонажів нуару. Він — людина довірлива, позбавлена будь-якої внутрішньої фальші й тому досить легко стає об'єктом маніпуляцій. І все ж знаходить у собі сили протистояти злу, вирізняючись цим поміж фаталістично налаштованих героїв нуару.

Натомість у фільмі Сьодмака «Вбивці» (1946) превалюють інші інтонації. В основу покладене однойменне оповідання Гемінгвея. Щоправда, у розвитку сюжетних ліній сценаристи далеко відійшли від першоджерела. Фільм Сьодмака став дебютом для двох молодих акторів. Це були Берт Ланкастер і Ава Гарднер. Зауважимо, що Ланкастер створив образ, дещо нехарактерний для нуару. Його Олле Андерсон, на прізвисько «Швед», скоріш типовий романтичний герой мелодрами. Він для порятунку коханої бере її провини на себе і йде до в'язниці. Переконавшись у її зрадливості, втрачає інтерес до життя і навіть не встане з ліжка, почувши за дверима кроки кілерів. Натомість Ава Гарднер увійшла в кінематограф з ампула «вамп», в якому успішно виступала протягом всієї своєї кар'єри. Її героїня, Кітті Коллінз, з'являється як дивне видіння перед очима враженого Шведа.

І вона ж, як типова «фам фаталь», стане причиною його загибелі.

У фільмі Сьодмака є ще одна постать, теж характерна для нуару. Це персонаж, що розплутує клубок злочину, підкреслено прозаїчний, позбавлений будь-яких романтичних рис. Та акторові Едмонду О'Брайєну вдалось дуже цікаво розвинути характер подібного пересічного персонажа в картині Рудольфа Мате «Мертвий по прибутті» (1949). За назву фільму взято сухий рядок з поліцейського протоколу, в якому констатується дещо запізніле прибуття поліції на місце злочину.

Рудольф Мате уславився як оператор ще в 20-х, відзнявши шедевр К.-Т. Дрейєра «Страждання Жанни д'Арк». Емігрувавши в США, він продовжив плідно працювати, відзначившись високою зображальною культурою в роботі над такими фільмами, як «Гільда» Ч. Відора і «Леді з Шанхаю» О. Веллса. І нарешті виступив як режисер. Сама зав'язка стрічки відсилає до експресіоністської класики, картини Карла Грюне «Вулиця». У фільмі Мате теж пересічний обиватель Френк Бігелоу (акт. О'Брайєн), вирішує відволіктись від свого сірого повсякдення і провести кілька днів у великому місті. Його не зупиняють навіть сльози і прохання щиро закоханої жінки.

Її передчуття справдились. Френк насолоджується веселим нічним життям Сан-Франциско, не підозрюючи про смертельну небезпеку, що чатує на нього. Колись він як нотаріус завізував документ, що його можна було використати для розкриття злочинної афери. І таємничий убивця непомітно підливає у келих легковажного провінціала смертельну отруту.

Та «маленька людина», попри те, що дізнається про свою долю, починає своє розслідування цієї справи. Крок за кроком вона іде слідами злочинців, потрапляючи в розставлені пастки і збиваючись на манівці. Для авторів фільму була важливою моральна перемога героя, який, попри безнадійність свого становища, доводить справу до кінця. Едмонд О'Брайєн, вийшовши у фільмі Мате на перший план, з максимальною психологічною достовірністю демонструє здатність пересічної людини до вчинків, на які вона, здається, не була спроможна. Бігелоу–О'Брайєн ще один з варіантів героя нуару, що втягнутий проти своєї волі у розслідування злочину.

З нуаром пов'язані імена видатних режисерів золоті епохи Голлівуду. На думку Шредера «деякі режисери зняли кращі свої фільми саме в стилістиці нуар» (Стюарт Хейслер, Роберт Сьодмак, Гордон Дуглас, Едвард Дмитрик, Джон Брам, Джон Кром-

велл, Рауль Волш, Генрі Гетевей), інші починали з нуару і, як мені здається, надалі так і не досягли колишніх висот (Отто Премінджер, Рудольф Мате, Ніколас Рей, Роберт Вайз, Жюль Дассен, Річард Флейшер, Джон Хьюстон, Андре де Тот і Роберт Олдріч); а ряд режисерів, які створили великі картини в інших жанрах, зняли також і великі «чорні» фільми (Орсон Веллс, Макс Офюлс, Фріц Ланг, Елія Казан, Говард Гоукс, Роберт Россен, Ентоні Ман, Джозеф Лоузі, Альфред Гічкок і Стенлі Кубрик)... І далі Шредер додає, що фільм нуар пішов на користь всім режисерам [5].

Для нас важливо, що в цьому досить детальному переліку Шредер називає і Альфреда Гічкока — визнаного класика трилера. Далеко не у всіх його стрічках критики готові побачити риси нуару. Втім, загальна думка сходиться на тому, що найбільш помітні риси цього напрямку має фільм «Тінь сумніву» (1942). Картина ця вважається першим власне американським фільмом режисера.

Дебютував Гічкок у США стрічкою «Ребекка» (1940), що була відзначена Оскаром. Однак то була типова британська «готична» історія з усією відповідною атрибутикою. В Англії відбуваються події фільму «Підозра», який ще раз підтвердив майстерність митця у грі з глядацькою уявою, у вибудовуванні сюжетних ходів, які часто виявляються пастками для глядача.

В «Тіні сумніву» дія переноситься в Каліфорнію, в невелике містечко Санта-Роза, що живе своїм тихим, одноманітним життям. Одним з авторів сценарію став письменник Торнтон Вайлдер, чиему перу належить п'єса «Наше містечко», надавши максимальної правдоподібності відтворенню американської провінції. Режисер, відійшовши від звичних студійних зйомок, вибрав місцем дії особняк, що справді належав одному з банкових службовців.

Гічкок прагнув надати максимальної достовірності атмосфері дії, твердячи, що, саме працюючи над цією картиною, він відкрив для себе Америку. Важко не погодитись з думкою, що від цієї стрічки ведуть свій родовід такі фільми, як «Синій оксамит» Д. Лінча або «Фарго» братів Коен.

Гічкок говорив, що він вважає «Тінь сумніву» чи не найкращим своїм фільмом, хоч згодом був готовий це заперечувати.

У центрі екранної оповіді юна мрійлива дівчина з трохи дивним «нежіночим» ім'ям Чарлі. Її так названо на честь її дядечка, який покинув рідне місто і вже давно не дає про себе знати. Фантазія дівчини надає братові матері рис романтичного героя, уявляє небезпечні пригоди, які він переживає десь у невідомих краях. Юна Чарлі щиро вірить,

що між нею і дядечком існує телепатичний зв'язок і він обов'язково відгукнеться і з'явиться в їх скромній оселі.

Гічкок лишається, можна сказати, одним з найбільш «акторських» режисерів у кінематографі, якщо мати на увазі його дивовижну точність у виборі виконавців, хоч він інколи зізнавався, що не любить акторів. Чарлі зіграла Тереза Райт, молода актриса, яка розпочинала свою кар'єру на театральній сцені. До речі, одна з її перших помітних ролей була саме в спектаклі за п'єсою Т. Вайлдера «Наше містечко».

Невдовзі юною акторкою зацікавився Голлівуд, і в 1940 році вона з'являється у фільмі Вайлдера «Лисички» поряд з Бетт Девіс і Гербертом Маршалом. Постать її героїні не загубилась поруч із знаменитостями. Вайлдер продовжить знімати актрису у своїх наступних фільмах «Міссіс Мінівер» (1944), «Кращі роки нашого життя» (1946). Можна твердити, що саме у фільмах Вайлдера склалося амплу Терези Райт — милої, щирої, простої дівчини з американської провінції. Такою вона постає і в перших епізодах фільму Гічкока. Та режисер і актриса подають характер героїні в динамічному розвитку. Чарлі має схильності до фантазування і замріяності. Вона неймовірно щаслива, коли дізнається, що дядечко Чарлі повертається додому, захоплено слухає розповіді про його подорожі й пригоди. Та поступово на чистій прозорій картині її бачення світу з'являються темні плями. Гострий розум дівчини дає їй можливість простежити якийсь зв'язок між новоприбулим родичем і серійним убивцею багатих удовиць, якого розшукує поліція Східного узбережжя. Дядечка Чарлі грає Джо-зеф Коттен, актор, який вже до того встиг знятися в «Громадянинові Кейні», «Блискучих Амберсонах» Веллса. Протягом трьох десятиліть він був одним з найзатребуваніших акторів Голлівуду, втілюючи образ такого собі простого, але чесного і сміливого американського хлопця. Запрошуючи його на роль серійного вбивці і авантюриста, Гічкок відчув можливість передати амбівалентність цього характеру, показати, які темні безодні можуть критися за привабливою зовнішністю.

Подаючи впродовж фільму стосунки двох Чарлі, що починаються взаємною симпатією, а завершуються смертельним протистоянням, режисер не змальовує своїх персонажів у лише світлих або темних тонах. Цинізм і антилюдяність Чарлі потроху отруюють чисту душу його племінниці. Вона починає сприймати його думку, що світ — то суцільний брудний свинарник, в якому немає сенсу творити добро. Та й жінки, яких він убивав, — то

корисливі, мерзенні особи, які не заслуговують на співчуття.

Боронячись від дядечка, що хотів убити дівчину як небажаного свідка, вона сама зіштовхує його під колеса вагона і, власне, стає вбивцею.

Оця двоїстість натур, таке характерне для нуару змішування чорного і білого, і дає можливість ставити «Тінь сумніву» в ряд класики цього напрямку.

Коли йдеться про нуар у Гічкока, згадується найчастіше ще один його фільм, що був поставлений кількома роками пізніше знов-таки на англійському матеріалі. Йдеться про «Справу Парадайн», де метр зібрав блискучий акторський ансамбль.

Аліда Валлі — одна з найпопулярніших італійських актрис, яку охоче знімали як європейські, так і американські режисери, Грегорі Пек, який запам'ятався у того ж таки Гічкока у фільмі «Заворожений», і Чарльз Лоутон, що завжди привносив у голлівудські фільми високу культуру акторської гри британської школи, нарешті Луї Журдан, французький актор, який, здобувши популярність у себе на батьківщині — у Франції, був запрошений Д. Селзніком у Голлівуд, де проявив себе як виконавець різнопланових ролей.

Дебютом актора у США і стала роль негідника-лакея, коханця своєї господині у фільмі Гічкока. Далі в його активі були і героїчні персонажі, і злочинці. В 1972 році він навіть зіграв Дракулу, а в 1983-му з'явився у «бондіані», як противник Джеймса Бонда.

Події фільму вибудовуються навколо судового процесу міссіс Парадайн, яка звинувачується у вбивстві свого чоловіка.

Популярний сюжет «чорної вдови» тут трактується досить своєрідно. Всі персонажі іноді нагадують павуків у банці, що пожирають один одного без найменшого жалю.

Жодна з цих постатей, як обвинувачених, так і тих, що ведуть процес, не можуть викликати найменшого співчуття. Це, справді, один з «найчорніших» фільмів Гічкока. І, мабуть, варто поставити в цей ряд «Незнайомці в потягу» (1951 р.). Досліджуючи психологію вбивці-психопата Бруно (Р. Х. Вокер), Гічкок безжально розкриває приховані потаємні бажання, здавалось би, абсолютного позитивного героя, зірки тенісу Гая Хейнса (Фарлі Грейджер), який сам прагнув здійснити злочин, котрий за нього вчинив інший.

Численні дослідники нуару, звертаючи увагу на характерні для цього напрямку постаті героїв, разом з тим роблять акцент на стилістичні особливості, що об'єднують ці фільми. Вже згадувались ностальгічні мотиви, які звучать у «сповідях героїв». Звер-

нення до минулого визначає наявність численних флешбеків, що буквально пронизують композицію фільму. В цьому плані гарним прикладом буде фільм «Вбивці», майже повністю побудований як спогади про долю головного героя, який гине вже в перших епізодах фільму.

І все ж вирішальним для визначення нуару залишаються його інтонація, тональність, настрої. На думку Шредера, нуар — це всі відтінки чорного. Зоряний період нуару припадає на епоху чорно-білого кінематографа. Саме в цей період освітлення стає одним з домінуючих виражальних засобів цього напрямку. Вже йшлося про експресіоністські впливи і про наявність серед творців нуару німецьких кіномитців-емігрантів, які пройшли цю школу. Дослідники звертають увагу на притаманну нуару систему освітлення, так звану *low-key*, якою майже не користувались у класичних голлівудських стрічках.

Цей спосіб передбачає освітлення актора сильним потоком верхнього невисоко розташованого джерела світла, що підкреслювало тіні на обличчях, котрі ще більше акцентувалися розсіяним джерелом освітлення, що ставилось перед актором і надавало як персонажам, так і всій обстановці таємничості і тривожності. Приміщення при такому освітленні лишається зануреним у напівтемряву.

«Кожного разу, — як дотепно зауважує Шредер, — якби раптом спалахнуло світло, персонажі несамоовито закричали і кинулись би хто куди, як граф Дракула зі сходом сонця» [5]. Дуже часто обличчя актора освітлювалось навпіл, чим наголошувалася двоїстість, розщепленість природи персонажа, боротьба темного і світлого начала в його душі.

Ще однією характерною рисою нуару, що теж прийшла з експресіонізму, була наявність довгих діагональних тіней, що мовби розрізали освітлений простір. Оці нахилені під кутом лінії, характерні для естетики експресіонізму, неначе заперечували класичні горизонталі у стрічках Гріффіта і Форда.

Як і у експресіоністів, в картинах нуар дія переважно відбувається в інтер'єрі. В сорокових роках, навіть коли події протікали поза приміщенням, режисери надавали перевагу зйомкам у павільйоні. З одного боку, оператори тоді мали більші можливості виставляти освітлення відповідно до задуму режисера.

Згадаймо, що і експресіоністи воліли знімати в декораціях, вражаючи своєю винахідливістю у відтворенні природних пейзажів. Та інколи це надавало кадрам певної штучності.

На думку істориків нуару, навіть такий визначний шедевр, як «Глибокий сон» Г. Гоукса, багато втрачав через павільйонні зйомки.

Взагалі, місце дії на натурі не переважало в фільмах нуар. Але було середовище, що відіграло надзвичайно важливу роль у відтворенні як глибинних смислів, так і емоційної атмосфери. Це — місто на екрані.

Вище вже зазначалося, що в гангстерських фільмах персонажі і місце дії були нерозривно пов'язані, обумовлювали існування одне одного. Місто виникало як марево, щось химерне і нерезальне, з мокрою від дощу бруківкою, занурене в холодний туман. Ця тенденція мала своє продовження і у фільмах нуар.

З початку п'ятдесятих у світовому кіно відчувається вплив італійського неореалізму. Дедалі частіше митці воліють знімати на натурі, виходити з павільйонів. Здавалось би, це мало серйозно перешкоджати втіленню світлових ефектів, таких характерних для нуару. Та були майстри кінокамери, які долали ці перешкоди і змогли надати і натурним зйомкам трагічного настрою, притаманного стрічкам нуар.

Серед операторів Шредер особливо виділяє Джона Олтона, теж емігранта з Європи, який особливо плідно співпрацював з режисером Ентоні Манном, автором кількох визначних нуарів. Найбільш помітними були стрічки «Він блукав ночами» (1948) — про серійного вбивцю, який тероризував Лос-Анджелес, а також «Брудна угода», де особливо позначився вплив «поетичного реалізму».

Критика високо оцінила роботу Олтона, відзначивши його майстерність у зйомках нічних сцен: контрастне освітлення і неординарні ракурси. На думку Д. Стаффорда, фільм, знятий Олтоном, міг би слугувати підручником того, як знімати нуар, «настільки майстерно в ньому вплетено у візуальний малюнок такі добре відомі складові жанру, як лінії тіней від жалюзі, що перетворюють затишну спальню в тюрму, міські вогні на мокрому тротуарі, короткий спалах світла від квапливо запаленого сірника в темній кімнаті» [9].

Як вже зазначалося, стиль фільму нуар пов'язують переважно з чорно-білим кінематографом, на екранах якого оператори досягли надзвичайної виразності чорно-білої гами. Це ж можна сказати про Олтона. Але, як справжній професіонал, він не менш успішно працював у кольорі. Зокрема, за зйомки мюзиклу «Американець в Парижі» (1951 р., реж. Вінсент Мінееллі) він отримав Оскар.

Інший видатний оператор, Джозеф Ля Шелл, почав свою успішну кар'єру з цієї високої нагороди. Свій Оскар Ля Шелл отримав за фільм «Лора», що став початком його плідної співпраці з режисером Премінджером. З ним же зняв ще ряд успішних

нуарів, таких як «Грішний янгол» (1945), «Там, де закінчується тротуар» (1951), «Тринадцятий лист» (1951), що був своєрідним рімейком французького фільму Анрі Клузо «Ворон».

При досить скромному бюджеті (керівництво «XX ст. Фокс» не поклало великих надій на успіх стрічки «Лора») операторові вдалося таким чином відзняти інтер'єри, що апартаменти Лайдеккера і Лори виглядали справді розкішно.

Та головним досягненням оператора було створення того настрою тривожності, непевності, очікування невідомої небезпеки, який досягався завдяки майстерному освітленню, що наслідувало експресіоністські взірці.

Цікаво, що, працюючи з режисером Делбертом Манном над стрічкою «Марті» (1955), яку дослідники пов'язують із впливами італійського неореалізму, Ля Шелл успішно зняв цю просту історію в нехарактерній для себе манері. Оператор знімав на натурі, на звичайних вулицях міста, при розсіяному природному освітленні, не вдаючись до звичних світлових ефектів.

Значна практика нуару Ля Шелла нагадає про себе вже в 1960-х, у рамках кінематографа контркультури, а саме в стрічці Артура Пенна «Погоня» (1966 р.). До стилістики чорного фільму повертає передусім знаменитий епізод полювання на людину. Добропорядні мешканці невеликого провінційного містечка, немовби збираючись на пікнік, завантажують багажники їжею і пивом і починають переслідування втікача з в'язниці (одна з перших екранних робіт Роберта Редфорда). «Мисливці» закидають пляшками з запальною сумішшю кладовище старих автівок, де нещасний імовірно переховується.

Ця «оргія жорстокості» набуває вражаючого звучання завдяки активній рухомій камері Ля Шелла, тривожному мінливому освітленню, такому характерному для фільмів нуар.

Ми ще повернемося до живучості традицій нуару. А зараз звернімося до власне першої спроби теоретичного осмислення цього напрямку.

Вище вже говорилося, що одним з ранніх ґрунтовних досліджень була праця французьких авторів Раймона Борде і Етьєна Шометона «Панорама американського фільму нуар» [8], яка охоплювала період з 1940-го по 1953 рік і була присвячена аналізу цього кінематографічного явища.

Перш ніж перейти до періодизації, автори пишуть про те враження, що його справили на французьку публіку американські фільми, котрі з'явилися на паризьких екранах влітку 1946 року. Це були «Мальтійський сокіл», «Лора», «Це вбивство, моя люба», «Подвійне страхування» і «Жінка у вікні»,

тобто стрічки, які згодом буде визнано як класику нуару, його еталонні взірці.

На думку авторів, корінням своїм нуар сягає у кримінальні історії з досить-таки амбівалентною мораллю. Очевидним для цих фільмів є орієнтація на теми жорстокості, на досить специфічне тлумачення маскулінності, коли демонстративна мужність поєднується із втратою психологічного ґрунту.

Борде і Шометон акцентують впливи психоаналізу, які іноді прочитуються не лише в трактуванні характерів, а й у зображальному рішенні, у відтворенні атмосфери дії, зокрема нав'язливій візуальній темі водної стихії. Визначається також соціальний контекст нуару, ті тенденції, що їх мала воєнна ситуація і післявоєнні несправджені надії, страх перед атомною катастрофою.

З кінематографічних джерел звертається увага на гангстерський фільм і готторр.

Щодо періодизації, дослідники вказують на роки війни (1941–1945) як час формування стилю. Втім, на їх думку, не так багато тогочасних фільмів повністю відповідали визначенню «нуар», такими були, зокрема, «Мальтійський сокіл» і «Зброя для найму». Щодо нуарів Премінджера, Ланга, Вайлдера, автори вважають, що їхні стрічки мають відчутне забарвлення академізму.

З точки зору авторів «Панорами», роками розквіту напряму став повоєнний час (1946–1949), коли з'являються такі фільми, як «Гільда», «Глибокий сон», «Леді в озері», «Леді з Шанхаю», «Рожевий кінь». До цього ряду додаються стрічки Гічкока, фільми, побудовані на поліцейській документації, «тюремні» фільми.

Роки 1949–1950-ті вважаються періодом декадансу класичного нуару і його подальших трансформацій. Наголошується успіх таких режисерів, як Елія Казан, Жюль Дассен, Джон Г'юстон.

В наступні два роки нуар захоплює в свою орбіту жанр Science-fiction, посідає своє місце тема антикомунізму, викликана до життя «холодною війною».

Важливою подією було повернення Джозефа фон Штернберга з нуаром «Макао» (1952). Адже фільми цього митця, такі як «Підпілля» (1927), «Доки Нью-Йорка» (1928), була одним із джерел напрямку.

В «Макао» тогочасна кінозірка Джейн Рассел, виконуючи пісеньку «Ти вб'єш мене», наслідує манеру Марлен Дітріх з «Блакитного янгола» Штернберга.

В дослідженні психології злочину, на думку авторів, одне з чільних місць посідає фільм Гічкока «Незнайомці в потягу» (1951). Цікавої трансформації

під впливом нуару зазнає навіть мюзикл, про що свідчить фільм Вінсента Мінеллі «Театральний фургон».

Автори «Панорами» виокремлюють європейський нуар, роблячи акцент на стрічках французького виробництва.

Справді, європейський нуар, особливо французький, має на собі печать своєрідності й оригінальності і тому заслуговує на окремий всебічний розгляд.

Так само, з нашої точки зору, окремо слід виділити «вікторіанський нуар», в руслі якого зроблено такі шедеври, як «Ребекка» Гічкока, «Гвинтові сходи» Сьодмака, його ж «Моя кухня Рейчел», «Газове світло» Д. К'юора.

Попри те, що історики кіно обмежили часовими рамками існування нуару, «рецидиви» цього напрямку, «сліди» його впливів відчувались упродовж наступних десятиліть історії кінематографа. Це і стрічки «нової хвилі», зокрема «Стріляйте в піаніста» Ф. Трюффо, «Альфавіль» Ж.-Л. Годара, «Ліфт на ешафот» Луї Маля, фільми Ж.-П. Мельвіля, зокрема його знаменитий «Самурай» з Аленом Делоном.

А хіба не прочитується цитування нуару, іноді пародійне, в славнозвісній «бондіані». «Незрівнянний» агент 007 багато в чому нагадує детектива Хаммера зі стрічки «Цілуй мене до смерті». Його пріоритети також — шикарні машини, вишукані костюми і красуні-жінки поруч і — як останній аргумент — постріл або удар кулака.

З 1972 року, з фільму «Китайський квартал» Романа Поланського починається відлік неонуару. Цікаво, що саме у 70-х реанімується зацікавленість істориків кіно цим напрямом. У 1970 році виходить стаття Реймонда Дергната «Малюнок в чорному. Сімейне дерево фільму нуар» [8], де, за висловом Шредера, автор розклав по полицях теми фільмів нуар, виділивши одинадцять тематичних категорій на основі аналізу більш як трьохсот картин.

Цікаво, що, шукаючи «коріння дерева» нуару, Дергнат сягає в глибини історії, знаходячи їх в античній трагедії, англійській драмі XVII ст. і романтизмі, які він визначає як потрійний чорний цикл. І взагалі, автор називає першим детективним трилером драму «Цар Едіп». Адже, на думку Дергната, він містить в собі такі його ознаки, як детективний сюжет, вбивство і розплату. Історія Клітемнестри — сюжет «чорної вдови», повторюється в численних фільмах нуар, від «Листоноша завжди дзвонить двічі» до «Хроніки одного кохання».

Думається, одна з основних ознак неонуару — колір. Адже відома думка авторитетних істориків кіно, що вважали кінцем цього напрямку найширше використання кольору. Справді, можна навести приклади невдалих стрічок, скажімо «Ніагара»

Хетеуея, де вочевидь домінувало бажання режисера зробити вамп з Мерилін Монро, що, зрештою, так і не вдалося.

Втім, втративши в стилістичній вишуканості чорно-білого кіно, неонуар лишився вірним таким ознакам свого попередника, як відчуття втраченого часу, ностальгії за минулим, дегероїзації постатей як борців зі злочином, так і самого злочинця, презентація їх як нецілісної, розколотої особистості. Цікава деталь: у «Китайському кварталі» детектив, герой Джека Ніколсона, весь фільм буде з'являтися з пластирем, наклеєним на розбитому носі. Такого не могли собі дозволити персонажі Богарта і Монтгомері. Їх прикрашали лише «благородні» синці на вилицях або під очима.

І, звичайно, відтворення основного локусу нуару — міста, переважно нічного, як фактора, що визначає долю персонажів.

Якщо нуар інколи бачили як модернізм у популярному кінематографі, то неонуар — це виразний рух у бік постмодернізму.

Постнуар рясніє цитатами, часто іронічними, як, скажімо, таємнича валізка у стрічці «Кримінальне читиво» або капелюх моди 40-х, що його дарує своєму коханцеві героїня стрічки Л. Каздана «Жар тіла» (1981). До речі, цей фільм є рімейком класичного чорного фільму «Подвійне страхування», а подарований капелюх, який герой недбало кидає на вішак, вочевидь натякає на страхового агента Неффа зі стрічки Вайлдера.

Кінематографісти не раз зверталися до сюжету Д. Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі». Одним з найпомітніших рімейків став фільм Боба Раффелсона з Джеком Ніколсоном і Джесікою Ланж у головних ролях.

Ніколсон привносить у характер свого героя риси персонажів, породжених контркультурою у таких фільмах, як «Легкий наїзник», «Пролітаючи над гніздом зозулі», «П'ять легких п'єс».

В усіх своїх модифікаціях у своїх новітніх іпо-стасях як нео-, так і постнуар залишаються вірними класичним стилістичним особливостям. Незмінним лишається мотив ностальгії і трактування героя як розщепленої особистості.

Тому можна з певністю твердити, що нуар — як напрям у мистецтві продовжить своє існування, змінюючи свої зовнішні ознаки, та не змінюючи своїх констант.

Джерела та література

1. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
2. Сильвер А. Девять элементов стиля «Целуй меня на смерть». URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/noir-kiss/>

3. Уоршоу Р. Гангстер как трагический герой. URL: <https://www.proza.ru/2008/02/01/269>
4. Шаброль К. «Целуй меня насмерть. Реакция». URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>
5. Шредер П. Заметки о фильме нуар. URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
6. Borde R., Chaumeton E. A Panorama of American Film Noir. San Francisco: Citi Lights Books. 2002. 241 p.
7. Duncan, P. Müller Y. Film noir. Köln: Taschen, 2017. 639 p.
8. Durnat, R. «Paint it Black: The Family Tree of The Film Noir». *Cinema (U. K.)*. №№ 6–7, august 1970, pp. 49–56. URL: <https://atomicanxietyblog.files.wordpress.com/2012/09/51818818-raymond-durnat-the-family-tree-of-the-film-noir.pdf>
9. Stafford, J. URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/little/17580/He-Walked-by-Night/articles.html>

References

1. Bazin, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 7-e art [in Frances].
2. Silver, Alain (Editor), Ward, Elizabeth (Editor) (1992). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, Third Edition. Woodstock, New York: The Overlook Press [in English].
3. Warshow, R. The Gangster as Tragic Hero. URL: <https://www.proza.ru/2008/02/01/269>
4. Chabrol, C. Kiss Me Deadly. Reaction. URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>
5. Schrader, P. Notes on Film Noir. URL: <http://www.literatureoftheamericas.com/wp-content/uploads/2015/03/Notes-on-Film-Noir.pdf>
6. Borde, R., Chaumeton, E. (2002). A Panorama of American Film Noir. San Francisco: Citi Lights Books, [in English].
7. Duncan, P. Müller Y. Film noir. Köln: Taschen, 2017, 639 [in Herman].
8. Durnat, R. «Paint it Black: The Family Tree of The Film Noir». *Cinema (U. K.)*. №№ 6–7, august 1970. Pp. 49–56. URL: <https://atomicanxietyblog.files.wordpress.com/2012/09/51818818-raymond-durnat-the-family-tree-of-the-film-noir.pdf>
9. Stafford, J. URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/little/17580/He-Walked-by-Night/articles.html>