

АНДРЕЙ ВАСИЛЬЧЕНКО

**ПУЛИ,
КРОВЬ
И БЛОНДИНКИ**

ИСТОРИЯ НУАРА

Васильченко А. В.

Пули, кровь и блондинки. История нуара.

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

ПРЕДИСЛОВИЕ

НУАР ЖИЛ И БУДЕТ ЖИТЬ

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

Слово невероятно популярно, но в то же время весьма загадочно, так как никто толком не может объяснить, что же оно на самом деле означает. И в вопросе исследования сути нуара мы капитально отстаем от зарубежных коллег. Даже если не углубляться в отдельные аспекты, можно обнаружить, что западная библиография по проблеме нуара (как кинематографического явления) измеряется десятками страниц. А что же у нас? Несколько статей в «Искусстве кино» и пара научных докладов, которые, как правило, повторяют одни и те же весьма общие положения. Может даже показаться, что речь идет о каком-то малозначимом, периферийном культурном явлении. При том что даже беглое знакомство с нуаром позволяет обнаружить имена тех, кто фактически сформировал современ-

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

ный кинематограф в том виде, как мы его знаем: Фриц Ланг, Йозеф Штернберг, Орсон Уэллс, Луис Бунюэль, Лукино Висконти, Стэнли Кубрик, Жан-Люк Годар, Акира Куросава, Альфред Хичкок, Клод Шаброль, Бернардо Бертолуччи, Райнер Вернер Фасбиндер, Дарио Ардженто, Микеланджело Антониони, Луи Маль, Франсуа Трюффо, Ларс фон Триер, Алан Паркер, Роберт Земекис, Тим Бёртон, Джон Ву, Пол Верховен, Дэвид Финчер, Квентин Тарантино, Такеши Китано, Роман Полански, Дэвид Линч, Стивен Спилберг, Педро Альмодовар, Гай Ричи, Мартин Скорсезе, Брайан де Пальма, братья Коэны, Ридли Скотт, Кристофер Нолан. Едва ли эти без преувеличения блистательные кинотворцы стали бы тратить свое время впустую, уделять внимание чему-то проходному и недостойному. Не говоря уж о тех режиссерах, что стали символами нуара и в основном творили в рамках его канонов (Джон Хьюстон, Роберт Сьодмак, Жюль Дассен, Отто Премингер, Билли Уайлдер).



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

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

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

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

из массы отсылок к наиболее известным лентам этого направления.

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

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

РОЖДЕНИЕ ПОСЛЕ РОЖДЕНИЯ

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

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

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

В годы войны и немецкой оккупации Франция на долгое время лишилась возможности следить за новинками Голли-

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

вуда. Послевоенный европейский зритель все еще жил воспоминаниями о «Грозном перевале» Уильяма Уайлера, «Платиновой блондинке» Франка Капры, «Дилижансе» Джона Форда, «Бродвейской мелодии» Роя Рута. Незнакомые с последними тенденциями американского кино французские критики некоторое время пребывали в растерянности. «Новый» кинемаграф был абсолютно иным, нежели они ожидали.



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

Первым о «черном кино» (*film noir*) заговорил французский кинообозреватель Нино Франк. Именно он увидел в разрозненных кинолентах общие черты и предположил наличие общего нуар-стиля. О самостоятельном жанре Франк еще не говорил, более того, он пытался охарактеризовать новое кино старыми терминами. В своих отзывах на «Двойную страховку» и «Мальтийского сокола» он заявлял: «Эти фильмы принадлежат к тому, что ранее мы называли полицейским жанром, однако в настоящее время было бы правильнее использовать слова

„криминальная авантюра“, а еще лучше „преступная психология“. Именно такой была первая (во многом поверхностная) реакция критиков. Ожидая от американских фильмов сугубо положительных эмоций, полностью оценить значение упомянутых выше лент они не смогли.

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

Эта история началась следующим образом. Летом 1946 года к Виану обратился представитель одного из издательств, которое планировало начать выпуск криминальных повестей, способных конкурировать с «Черной серией» («Серия нуар» — может считаться отправной точкой для критиков) издательского дома «Галлимар». Воодушевившись этой задумкой, Виан буквально за две недели написал роман «Я приду плюнуть на ваши могилы». Это свое творение он издал под псевдонимом Вернон Салливан. Чтобы придать вымыслу правдоподобия, автор наградил свой псевдоним выдуманной биографией. Салливан якобы был темнокожим автором из США, которого запрещали печатать в Америке. Более того, Салливан был провозглашен преступником, ненавидящим белых, даже подозреваемым в убийствах. Для пущей убедительности Виан, который будто бы выступал всего лишь как переводчик, сообщил в предисловии к роману, что книга никогда не будет напечатана в США, так как она могла бы спровоцировать расовые беспорядки и поднять волну насилия.

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

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

Если допустить, что мода на нуар выросла на фундаменте европейского восхищения «мужскими инстинктами», то можно объяснить, почему в свое время французы так восторгались кинолентами, в которых «белый герой», являя суровый характер, пересекал границы, уплывал в Южную или Латинскую Америку, был завсегдаем чайнатауна или «порочных» городских кварталов. Когда же термин «нуар» был импортирован в

Америку, в Голливуде это слово восприняли как «нечто французское» и не стали его адаптировать, переводить или делать «кальку», превращая в «черное кино» (блэк муви). В результате буквальное значение этого слова — «черный» — оказалось в тени и не вызывало тех ассоциаций, что у Виана.

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

взаимосвязь между немецким киноэкспрессионизмом и американскими криминальными лентами (в качестве «мостика», вне всякого сомнения, выступал Фриц Ланг, о чем мы поговорим позже). Вдобавок оставалось незамеченным влияние британских триллеров, в частности творений Хичкока 30-х годов, а также «Ночного поезда на Мюнхен» Кэрола Рида, снятого в 1940 году. Именно эти картины американские кинокритики относили к предшественникам легендарного «Мальтийского сокола». Едва ли может быть случайным, что по завершении съемок «Двойной страховки» Билли Уайлдер сказал в интервью «Лос-Анджелес Таймс», что «пытался снять Хичкока для Хичкока».



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

Вернемся во Францию лета 1946 года. Некоторое время спустя в Европу прибыли новые голливудские картины: «Оружие для найма» («Наемник») Фрэнка Таттла, «Убийцы» Роберта

Сьодмака, «Леди в озере» Роберта Монтгомери, «Гильда» Чарльза Видора и «Глубокий сон» («Большой сон») Говарда Хоукса. После этого термин нуар окончательно закрепился в лексиконе французских кинокритиков, склонных идентифицировать все эти фильмы как «стилистическую серию».

В данном случае под «серией» в кинематографе подразумевается несколько фильмов, как правило, снятых в одной стране, обладающих общими чертами (стиль, атмосфера, предмет повествования и т.д.). Кроме этого фильмы должны выходить на экраны продолжительное время, дабы их «серийность» можно было определить без проблем. Впрочем, в одном случае это может продолжаться пару лет, в другом — пару десятилетий. Рано или поздно подобные киносерии достигают своего пика, то есть находят идеальное выражение в эталонных кинолентах. Затем «серии» затухают, постепенно сходя на нет, но не исчезают полностью, а оказывают влияние («оставляют следы») на смежные жанры либо же порождают стилизованные под эталон новые «серии».

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

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

Сейчас уже никто не сомневается в том, что нуаровские фильмы, рожденные Голливудом в 40-50-е годы, обладали общими признаками и схожими чертами. Если говорить о том, какими качествами обладают классические кинонуары, то получится следующий лексический ряд: они пугающие, странные, эротичные, жестокие и двусмысленные. Весь ранний и зрелый нуар умещается в четкую «серию». Но в одном фильме могут превалировать мечтательность и экзотика — в итоге на свет появляется «Жестокий Шанхай» Йозефа фон Штернберга, — а в другом — плохо скрытый эротизм, и в результате на экраны вышла «Гильда» Чарльза Видора. Во всех фильмах присутствует жестокое и странное поведение некоторых героев. По большей части нуаровские картины построены на взаимосвязи характера и обстановки. Вышедшую в 1949 году на экраны «Подставу» Роберта Уайза можно было бы считать спортивной драмой, если бы не сцена жесточайшего избиения на заднем дворе спортивного клуба. Именно сведение счетов гангстеров с упрямым боксером позволило отнести «Подставу» к нуару. В то же самое время «Веревка» Альфреда Хичкока по своему духу близка к психологической драме, в некоторых моментах отсылающей к драме Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании». Однако сатанизм главных героев, их беспринципность и проповедь соб-

ственной исключительности стали моментами, по которым фильм зачислили в число нуаровских. При этом всё «Глубокий сон», «Оружие для найма» и «Леди в озере» формально являются классическими триллерами. И ведь это мы пока ведем речь лишь о фильмах, которые относятся к образцовому нуару!

Раймон Борде и Этьен Шаметон в своей легендарной «Панораме американского кинонуара» отмечали, что фильмы этого стиля (они еще не говорили о жанре) формировались как культурное явление не столько режиссером и даже не актерами, а продюсером как доверенным лицом кинокомпании, осуществляющим идейно-художественный контроль. Специфика голливудского производства такова, что нельзя однозначно сказать, насколько продюсер действительно ответственен за стилистические особенности киноленты, равно как затруднительно заявить, можно ли его называть подлинным автором фильма. Йозеф фон Штернберг как-то заметил по этому поводу: «Я работаю по заказу, то есть являюсь сделщиком. Я получаю



Кадр из фильма «Ревущие двадцатые» (1939 год)

заказ на работу, подобно тому как краснодеревщику, переплетчику или сапожнику дают справить определенную деталь». Едва ли может быть случайным, что такой продюсер, как Марк Хеллингер, контролировал работы над тремя выдающимися нуарами: «Убийцами», «Грубой силой» и «Обнаженным городом» (для съемок последних двух он пригласил Жюля Дассена). Вполне можно допустить, что Хеллингер, дав свободу действий Дассену и Сьодмаку, сделал нуар своей визитной карточкой. Впрочем, надо учитывать, что Хеллингер не был классическим управленцем от киноиндустрии, он был весьма талантливым сценаристом. Именно в таком качестве он работал над прославленными «Ревущими двадцатыми» — фильмом, которые некоторые исследователи относят к прото-нуару. И ведь именно этот фильм возвеличил как звезд нуара Джеймса Кэгни и Хамфри Богарта.

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

причудливой смерти. Впрочем, у создателей кинонуара никогда не было монополии на смерть.

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



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

огонек надежды — на горизонте появляется упущенный ранее из вида свидетель, который дает показания, после чего силы правопорядка накрывают с поличным головорезов прямо в их логове.

Подобная схема вовсе не примитивна, как может показаться на первый взгляд, — на ее основе было снято несколько в высшей мере интересных фильмов: «Звонить: Нортсайт 777» и «Дом на 92-й улице» Генри Хэтэуэя, «Бумеранг» и «Паника на улицах» Элиа Казана, «Порт Нью-Йорка» Ласло Бенедека, а также формально относимые к нуару «Обнаженный город» Дассена и «Насаждающий закон» Британа Виндаста. Криминальное кино имеет очень много общего с нуаром: реалистичная обстановка, детально разработанные характеры, большое внимание к деталям, сцены насилия, захватывающая погоня. По большому счету во всех уголовных лентах можно было бы найти нуаровские элементы. Достаточно вспомнить отвратительного шефа корпорации убийц из «Насаждающего закон» или немногословного гангстера из «Паники на улицах». Иногда продюсеры чередовали в своей работе нуар и криминальные картины. Это видно на примере фильмов Жюль Дассена. Также в качестве примера можно привести Джозефа Льюиса, который в 1950 году снял нуар «Без ума от оружия», а до этого — полудокументальный фильм об агентах федерального казначейства «Человек под прикрытием».

Однако между этими двумя «сериями» есть заметные различия. Самые главные из них касаются объекта повествования. Криминальные фильмы исследуют и показывают преступление (чаще всего — убийство) с точки зрения служащих сил правопорядка; в нуаровских лентах преступление изучается изнутри, зритель видит его глазами преступников. В фильмах, подобных «Обнаженному городу», игровое действие начинается только после свершения преступления — подготовка к нему не показывается. Убийцы, их пособники и сообщники появляются в кадре лишь для того, чтобы быть арестованными, допрошенными, преследоваться либо быть застреленными полицейскими. Если в фильме и появляет-

ся кадр, где гангстеры готовятся к вылазке, то это — ретроспектива, являющаяся иллюстрацией к показаниям, уже находящимся в уголовном деле. Полиция же почти всегда присутствует в кадре. Совершенно иначе происходит в классическом нуаре. В этих фильмах преступная повседневность может быть изображена в общих чертах («Глубокий сон» или «Черная полоса»), но иногда она подается в поражающих точностью описания деталях («Асфальтовые джунгли» Джона Хьюстона). Нуар строится на попытках анализа психологии преступника, что вполне объяснимо в связи с тогдашней модой, а именно небывалым спросом на популярную психологию — в обоих случаях люди пытались заглянуть за грань дозволенного.

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

Что же происходило в «серии» нуаров? Если в этих фильмах и появляются полицейские, то они, как правило, продажны и насквозь коррумпированны, подобно инспектору из «Асфальтовых джунглей» или покрывающему убийц лейтенанту Де-Гармо («Леди из озера»). В некоторых лентах полицейские сами могут являться убийцами, как в фильмах Отто Премингера «Падший ангел» и «Там, где заканчивается

тротуар». По меньшей мере, они могут проявлять преступное бездействие или быть вовлеченными в криминальные схемы — судебный поверенный из «Дела Тельмы Джордан» (Роберт Сьодмак). По этой причине нет ничего удивительно в том, что сценаристы нуара не раз обращались к фигуре частного детектива. Это промежуточная персона, маргинал, вольности поведения которого никак не могли бросить тень на американских копов. Частный детектив в силу специфики своей профессии находится между законопослушными гражданами и миром криминала. Он привык балансировать на грани, нередко прибегая к не самым честным приемам, но при этом подвергая себя смертельной опасности во имя выполнения своего контракта, — подобная добросовестность продиктована не только кодексом поведения героя, но и канонами жанра. Чтобы уравновесить эту в высшей мере шаткую



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

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

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



Кадр из фильма «Из прошлого» (1947 год)

Недосказанность и двусмысленность присущи также историям представленных в нуаре жертв — нередко пострадавшие сами вызывают неоднозначные эмоции и даже некоторые подозрения. Они попадают в поле зрения своих убийц именно по причине сомнительных связей и причастности к темным делишкам. Зачастую они становятся жертвами только лишь из-за того, что сами не решаются быть убийцами. Таков персонаж «Леди из Шанхая» — проходимец, который гибнет, так как пытался инсценировать смерть одного из действующих лиц, наивный обманщик, которого перехитрили. Или в ка-

честве примера можно привести хитроумную Кэти Моффат из фильма Жака Турнёра «Из прошлого». Кажется, что она просто создана для того, чтобы после всех уловок и хитроумных схем ее все-таки убили в финале фильма. Она хладнокровно расправляется со своим приятелем, который как раз формально и должен был быть убийцей. Однако у этого парня (Джеффа Бейли в исполнении Роберта Митчема) не имелось шансов на спасение, с самого начала он оказался втянут в смертельную игру, из которой не было выхода.

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

И уж совсем неоднозначной фигурой — точнее говоря, фигурами — являются женщины, окружающие главного героя. Роковые красотки, *femme fatale*, они губят не столько мужчин, сколько самих себя. Гремучая смесь из наивности и коварства, наполовину хищница, наполовину добыча, подобная девушка попадает в собственную же ловушку, становясь жертвой своей хитрости. В «Глубоком сне» Вивиан Ратлидж в исполнении Лорен Бэкол рискует жизнью, ввязываясь в многообразные интриги и авантюры. В «Деле Тельмы Джордан» главная героиня может оказаться на электрическом стуле из-за каверз и неразборчивости в связях. Подобно новому типу киногероя,

в нуаре зрителю явлен новый тип женщины. Она — порождение порочной среды, и любительница манипуляций, и их жертва. Она — воплощение эротизма, в то время как в целом нуар пропитан тем, что принято назвать «эротизированным насилием». В роковой красотке из нуара нет совершенно ничего от целомудренных героинь вестернов или исторических драм.

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

убийств в «Насаждающем закон»). Убийцы бывают скособоченными, толстыми, обильно потеющими. Над ними потешаются вышедшие из-под контроля криминальные приятели. В этом амплу преуспели Лейрд Крегар («Оружие для найма») и Рэймонд Бёрр («Красный свет», «Грязная сделка»).



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

Что касается технологии убийства, то нуар довел этот вид преступлений до уровня черной мессы, жестокого обряда. Случайных свидетелей сбрасывают в шахту лифта, как пугающе показано в «Высокой стене» Кёртиса Бернхардта. Не в меру разговорчивый свидетель стоит на табурете во время починки лифтового механизма, убийца выбивает ножку ручкой от зонтика — лифтер разбивается. В «Насаждающем закон» убийца может зверски орудовать бритвой, в «Красном свете» неудобных давят автомобилем. В «Поцелуе смерти» Генри Хэтэуэя есть и вовсе шокирующая сцена — парализованную пожилую жен-

щину из мести привязывают электрическим шнуром к инвалидному креслу и сталкивают с крутой лестницы, дабы она сломала себе шею. В фильме «Люди-Т» (Энтони Манн) полицейского осведомителя запирают в сауне, открыв на полную мощь паровой клапан; а еще до отечественных «Воров в законе» были пытки раскаленным утюгом («Грубая сила»), переезды трактором и утопление в грязной жиже («Случай на границе» Энтони Манна). Одним словом, нуар демонстрирует беспримерную жесткость и небывалый диапазон способов насилия.

Впрочем, непрекращающаяся тревога и чувство спонтанного беспокойства в нуаровских картинах базируются более на конспирологических моделях, нежели на криминальном насилии. Приблизительная схема выглядит следующим образом: частный детектив берется за выполнение сомнительного, но на первый взгляд безобидного задания. Это могут быть поиски женщины, устранение шантажиста, создание мистификации, розыски пропавшей вещи. Внезапно на пути главного



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

героя возникает труп. При этом сам детектив попадает в неприятную ситуацию: его либо избивают, либо преследуют, либо он попадет под арест (в некоторых случаях всё вместе взятое). Хранящий важную для преступников информацию частный детектив обнаруживает себя связанным и избитым либо в подвале, либо на заброшенном этаже таинственного дома. Далее следует сцена побега, сопровождающаяся перестрелкой. В этой параноидальной атмосфере насилия есть нечто от кошмарного сна — это еще одна особенность нуара. Подобные «сны наяву» мы могли бы обнаружить в «Глубоком сне», «Чикагском переделе» (Льюис Аллен), «Леди в озере», «Убийстве, моя милочка», «Покатайся на розовой лошадке» и т.д.

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

Однако в большинстве нуаров истинная тайна оказывается более прозаичной и приземленной. Например, страдающий амнезией главный герой пытается узнать свое прошлое, а также очиститься от подозрения в совершении преступления. Эта тема звучала в «Преступном пути» Роберта Флори и «Где-то в ночи» Джозефа Манкевича. Причудливое в нуаре совершенно неотделимо от того, что можно было бы назвать недостаточной мотивацией, а сюжет таков, что зритель пребывает в растерян-

ности. Чего хотят в действительности добиться Эльза Баннистер (Рита Хэйворт — «Леди из Шанхая») и ее партнер? Их запутанные интриги всё только усложняют. Мрачное очарование нуара во многом основано на нелогичности поведения и непостижимости поступков. Незнакомец, заговоривший с главным героем в ночном клубе, может оказаться как союзником, так и кровным врагом. Загадочный убийца сам может стать жертвой. Проходимцы способны проявить истинную честь, вымогательство продиктовано спонтанными побуждениями. Всё это снова приближает зрителя к грани безумия.

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

В суммарном воздействии компоненты нуара приводят зрителя в состояние дезориентации, ему очень сложно найти знакомые ориентиры — в мрачном кино всё является совершенно не тем, чем кажется на первый взгляд. Зритель сороковых пребывал в легком шоке, так как был приучен к некоторым условностям: сюжет должен развиваться логично, между добром и злом пролегает четкая граница, характеры выписаны предельно ясно, героиня должна быть красивой, а главный герой — честным. По крайней мере, подобного рода условности были присущи американским приключенческим фильмам

довоенного периода. Нуар явил зрителю мир, в котором жили очаровательные убийцы, продажные полицейские, а добро со злом шли буквально рука об руку, в некоторых случаях будучи совершенно неразделимыми и неразличимыми. В нуаровских фильмах грабители — вовсе не исчадия ада, а обычные парни, у которых есть любимые дети и молодые жены, которые хотят вернуться домой, к семьям («Асфальтовые джунгли»). Жертва преступления подчас виновна в той же самой степени, что и сам преступник, вовсе не получающий удовольствия от насилия, а всего лишь исполняющий свою работу. Нравственные ориентиры прошлого, моральные ценности оказались полностью извращены. Главная героиня нуара нередко пьяна, распутна и коварна; главный герой носит оружие, но при этом не всегда в состоянии постоять за себя. В нуаре ставится крест на «супермене» и его непорочной невесте. По этой причине нуар воспринимается как жанр отчуждения.



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

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

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

в энциклопедию, нередко переиначивая текст упоминаемых источников, а то и подделывая их, меняя контекст и смысл. При описании василисков, гарпий и русалок он использовал выдуманную библиографию, так как полагал, что для описания того, чего нет, нужны ссылки на аналогичным образом несуществующую литературу.



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

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

известен широкой публике до 70-х годов XX века, а создатели «зрелых» нуар-фильмов вовсе не подозревали, что творят нуар.

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



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

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

ГЛАВА 2

«ТЕМНОЙ-ТЕМНОЙ НОЧЬЮ...»

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



Картина Геррита ван Хонтхорста «Сваха» (1625 год)

В основе каждой из этих живописных манер лежало резкое противопоставление света и тени, когда густой свет моделирует объемы и производит контрастные световые эффекты

с массивными неосвещенными участками. Влияние этой живописи отразилось на технике съемок, присущей немецкому киноэкспрессионизму 20-х годов XX века. Для него были характерны мрачные мистические сюжеты, пронизанные ощущением фатальной обреченности человека, враждебности мира, противостоящего всему живому, а также жесткое противопоставление света и тьмы. Революционным в этом отношении стал фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920). Декорации «Калигари» изобиловали зубцеобразными, остроконечными формами, живо напоминающими готические архитектурные каноны, и лишь намекали зрителю на то, что перед ним находились дома, стены, ландшафты. Орнаментальная система «Калигари» подчиняла себе пространство, делала его условным, для чего использовались жирно нарисованные тени. Нелепые коридоры, изогнутые стены и полная дисгармония света и тени буквально рушили все привычные законы перспективы. Чуть позже к этим приемам прибегнул Фриц Ланг, в частности в фильме «Доктор Мабузе — игрок» (нарисованные глубокие тени в помещении, которое должно было изображать притон). В фильме Пауля Лени «Кабинет во-



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

сковых фигур» при помощи контрастных теней и странных декораций у зрителя вызывалось ощущение беспокойства, постепенно переходящего в панику. В американских нуар-лентах подобная техника была доведена до абсолютного совершенства.

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

На визуальном уровне нет никаких проблем с тем, чтобы явить зрителю ночь или же элементы, с ней ассоциируемые. Это темнота, тени, жесткий контраст и, конечно же, черный цвет — при том что формально черный не принадлежит к классической цветовой гамме. Ни белый, ни черный не являются цветами в полном смысле этого слова. Они — всего лишь их абсолютное смешение. Но только в одном случае это полное отражение любых цветов, в другом — их полное поглощение. Всепоглощающая ночь — это время-пространство нуара,

основная сцена для действия. Если для нормального мира ночь — лишь промежуток между двумя днями, то в нуаре всё обстоит совершенно наоборот. Свет дня — небольшой отблеск того времени, когда ночь на некоторое время теряет свою силу («спит»). Обычно дневной свет появляется в кадре для того, что-



**Глубокие тени как отличительный признак нуара.
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946 год)**

бы в последующей сцене явить новое, еще более агрессивное «ночное действие». В некоторых фильмах, в частности в весьма популярном постнуарном «Городе грехов» Роберта Родригеса, ночь вообще никогда не заканчивается. Она безгранично и безвременно властвует на улицах Син-сити.

Но даже у ночной тьмы есть свои оттенки. На визуальном уровне это удалось показать Архипу Куинджи в картине «Лунная ночь на Днепре» — фантастическое полотно, феноменальность которого до настоящего момента не удалось передать ни одной репродукции. Аналогично этому *черный* не может быть просто безжизненным цветом — у него есть масса оттенков: антрацитовый (сильный блеск), аспидный, «бычья кровь» (багровый отлив) и т.д.

В силу своей природы темнота ярко являет любые световые пятна. Однако на техническом уровне съемки ночного города были процессом весьма сложным. Поначалу для создания нужной атмосферы предпочитали использовать не светосильную пленку и не специальную осветительную технику, а светофильтр для кинообъектива, известный среди профессионалов как «американская ночь» (темно-синего цвета). В итоге любая улица на натуральных съемках «погружалась» в сумерки, небо выглядело черным, тени — непроглядными, внезапно становились очевидными всякие отблески света. Тот же самый фильтр, используемый для съемок в помещении и павильонах, создавал ощущение того, что за стенами властвовала крошечная мгла, которая того гляди могла ворваться в комнату (неуверенный свет от люстр и т.д.). Даже если в кинофильме действие происходило в разгар дня, при помощи нескольких приемов создавалось ощущение неизбежности наступления ночи: тусклый свет, пробивающийся сквозь ламели жалюзи или в щели под дверями, сгущающиеся в углах комнаты тени и т.д. В нуаре была полностью искоренена традиция Голливуда, присущая кинематографу 30-х годов, а именно — равномерное освещение места кинодействия (неважно, улицы или помещения) при помощи нескольких прожекторов и рефлекторов. В 40-е предпочитали усиливать натуралистичность с помощью

приемов и технических решений, заимствованных из германского кинематографа. Подобно немецкому киноэкспрессионизму, американский нуар охотно использовал сдержанные тона, агрессивные рефлекссы, пугающие тени, неравномерное освещение лиц главных героев.

Ночь в городе (как правило, в большом городе) создает специфическое пространство, через которое раскрываются характеры героев, а также формируется общая атмосфера нуар-фильмов. Один из исследователей нуара отмечал: «Мегаполис и ночь в кинонуаре — это много больше, чем просто символическое пространство. И то и другое исполнено непреодолимых соблазнов и опасности. Город с его тусклыми, кривыми улицами, с его смещением масс и невротическими поступками выступает на экране как колыбель всех бед этого мира».

Нередко в первых кадрах фильма показывают ночной город, залитый огнем неоновых вывесок, — таким способом режиссер погружает зрителя в мир протагонистов. Ночь и город,



Кадр из фильма «Ночь и город» (1950)

объединенные вместе, являются важнейшим мотивом нуара. Это можно обнаружить даже в названиях фильмов: «Ночной кошмар» (1941), «Странники в ночи» (1944), «Где-то в ночи» (1946), «Страх и ночь» (1947), «Долгая ночь» (1947), «Он бродил по ночам» (1948), «Они живут в ночи» (1949), «Ночь и город» (1950), «Темный город» (1950), «Спящий город» (1950), «Стычка в ночи» (1952), «Город, который никогда не спит» (1953), «Пока город спит» (1956). Можно однозначно утверждать, что нуар являлся сугубо городским фильмом, в значительной мере повлиявшим на раскрытие конструктивных возможностей кинематографического пространства.

В исследовательской литературе в первую очередь надо обратить внимание на работу Эдварда Дименберга «Кинонуар и современное пространство», а также на книгу Лауры Фрам «Потустороннее пространство — кинематографическая топология города». В этих работах детально исследуется и раскрывается трансформация кинематографического пространства. Оба автора говорят о множественности пространств и множественности временных качеств как важной черте, присущей нуару в целом. Эту особенность нуар позаимствовал из самых различных литературных источников и кинолент предыдущего периода. Лаура Фрам подчеркивает, что нуар-фильмы были своеобразным сейсмографом эпохи: «Он реагировал на возникновение новых городских явлений и пространственную трансформацию реального мира». Более того Дименберг предположил, что нуар был не просто симптомом, но и катализатором слома традиционного городского пространства.

В фильмах нуаровской волны принято выделять три фазы топологии ночи как специфического времени-пространства. Данная топологическая схема помогает проследить процесс трансформации образа ночного города в нуаре. При этом необходимо указать на то, что, с одной стороны, топология нуара испытывала воздействие реального мира, то есть существующих в реальности городов, но, с другой стороны, она развивалась сугубо в рамках нуара, формируя и изменяя все-таки выдуманный городской облик. Начать разговор необходимо с

«полярной топологии», присущей раннему нуару, ее отголоски можно услышать в последующих фильмах. Для зрелого нуара более присуща «трансфертная топология», а уже в 50-е годы в кино можно обнаружить следы «сетевой топологии». Обсудим каждую из этих фаз в отдельности.



**Тьма позволяет узнать истинную душу людей. Убийца по кличке «Ворон».
Рекламное фото к фильму «Оружие для найма» (1942 год)**

В ранних нуар-фильмах ночь и город были показаны преимущественно как серия полярных друг другу пространств. Подобно двум полюсам в батарее, дающим электрический ток, антитеза света и тени, внутреннего и внешнего, реального и воображаемого, напряжение, возникающее между крайностями, создает нуар. Показательным было противопоставление частных помещений и внешнего, общественного пространства. В качестве популярного приема использовался вид из окна, что можно с некоторыми оговорками назвать центральным визуализированным образом — с оговорками, потому что образ давался намеком и не проявлялся до конца. Этот вид позволял бросить беглый взгляд на ночной город, который несколько позже станет площадкой для развития событий. Ночной город содержал код неявной угрозы, необъяснимой опасности и таинственности.

В более позднем нуаре ночной город представлен не как противопоставление ночной тьмы и света, уютных комнат и промозглых улиц, частных и общественных площадок, а как череда взаимосвязанных внутренних пространств. Эта стадия нуара соответствует «трансфертная топология». Ни одно из этих помещений уже не будет до конца безопасным, а потому не может вызывать у зрителя ощущения подлинного уюта. Это может быть реакцией на растущие мегаполисы, что воспринималось как фактически бесконечный процесс. Герои перемещались как из внутреннего пространства во внутреннее (переход из офиса в гостиничный номер), так и из внешнего — во внешнее (герой направляется с темной улицы в не менее мрачные доки порта и т.д.). Кинематографическое пространство теперь было связано с поступательным ходом — герой шествовал через весь город, он более не совершал маятниковых движений, колеблясь между светом и тьмой («полярная топология»).

На смену таким локациям, как улицы и задние дворы, пришли новые пространственные объекты: железнодорожные пути, автомобильные трассы. Вокзалы, отели, магазины, заброшенные дома, пустыри нанизывались на дороги,

подобно тому как бусы собираются на нитку — эти «бусы» и стали основой «сетевой топологии». Из узловых объектов (кинематографические локации) возникали «цепочки», которые в свою очередь сплетались в «сеть» — то есть кинематографическое пространство. В нуаре более нет выдвинутого на первый план линейного движения; слои городской реальности накладываются друг на друга — в фильме мелькают только что вышедшие из печати газеты, раздаются телефонные звонки, звучат отрывки радиопередач; в канву истории врывается будничная жизнь и то, что принято называть «социальным фоном».



**Явление смертельно раненного главного героя из тьмы.
Первые кадры фильма «Двойная страховка» (1944 год)**

Разновидности топологий — это метод, посредством которого в кинокартине создается образ ночного города. Подлинным отражением реального города его кинематографический портрет при этом не становится — это всего лишь его «темная деформация», объект, в котором выделены и подчеркнуты только теневые стороны жизни. В итоге сутки почти всегда сводятся к истории одной ночи, во время светлого периода дня любое действие замирает, будто набираясь сил во сне. Значение тьмы

и ночи как времени-пространства нуара лучше всего раскрыть на примере трех классических лент: «Двойной страховки» (1944), «Убийц» (1946) и «Печати зла» (1958).

Фильм Билли Уайлдера «Двойная страховка», который увидел свет в сентябре 1944 года, современная кинокритика считает едва ли не образцом нуара, на основании которого можно изучать это кинонаправление, равно как и моделировать новые сюжеты. А актриса Барбара Стэнвик стала примером «идеальной» роковой женщины, так и норовящей погубить всех хороших парней на свете. Фильм был экранизацией повести Джеймса Кейна, написанной на материалах реального преступления, совершенного в 1927 году. Поначалу историю сочли в высшей мере аморальной, а потому отказались экранизировать, ссылаясь на положения «кодекса Хейса». Но в годы Второй мировой войны этот запрет удалось обойти.



При свете дня все выглядит по-иному. Съемки сцены встречи в маркете.
Фильм «Двойная страховка» (1944 год)

Фабула фильма такова: успешный страховой агент Уолтер Нефф оказывается в доме супругов Дитрихсонов, дабы продлить их страховку на автомобиль. Мистера Дитрихсона не оказывается дома, но Нефф не спешит покинуть его лос-анджелесский особняк. Он сразу же обращает внимание на фривольно одетую и носящую на щиколотке золотую цепочку Филлис Дитрихсон (для этой роли Барбаре Стэнвик пришлось надеть светлый парик и красить губы помадой в несколько слоев). Уловив заинтересованный взгляд, роковая красotka моментально принимает решение — она давно тяготится своим браком, а потому хочет избавиться от мужа. Женщина уговаривает Неффа, который, подобно мотыльку, летит на пламя свечи, убить клиента и инсценировать смерть так, чтобы получить приличную страховку. Нефф соглашается и предлагает обставить дело таким образом, чтобы выплата была двойной: такой коэффициент вводился при весьма необычных несчастных случаях. Мистера Дитрихсона убивают, после чего имитируется происшествие на железнодорожных путях.

Казалось бы, преступление прошло без сучка и задоринки — Нефф как опытный страховой агент учел почти все детали. Однако его непосредственный начальник, бывалый следователь страховой компании Бартон Кейс (его роль исполняет звезда гангстерских фильмов Эдвард Робинсон), учуял неладное. Между тем Нефф узнает, что его обвели вокруг пальца — роковая блондинка крутит роман с новым мужчиной. Преступники хотят избавиться друг от друга, Нефф желает устранить Филлис, а та — своего поделщика. В темной квартире происходит решительный разговор, Филлис пытается убить Уолтера Неффа и надоевшую ей падчерицу, но только ранит дезориентированного страхового агента. Тот стреляет в ответ и отправляет на тот свет коварную красавицу. Истекая кровью, он мчится по ночному городу на автомобиле, чтобы успеть записать свои показания. Он прибывает в пустое здание страховой компании, где записывает на магнитофон свою историю, являющуюся признанием в двойном убийстве. В это время в кабинет заходит Кейс. Уолтер Нефф в очередной

раз пытается ускользнуть от судьбы, однако умирает в дверях офиса от обширной кровопотери.

Спецификой фильма «Двойная страховка» было то, что в нем фабула не совпадала с сюжетом, или, проще говоря, рассказ в киноленте велся вовсе не в хронологическом порядке событий. В первых кадрах зритель видел петляющий по ночным улицам Лос-Анджелеса легковой автомобиль. Когда машина останавливалась, из нее выходил пошатывающийся Уолтер Нефф. Он направлялся в кабинет, чтобы поведать магнитофону свою историю. Оба убийства уже совершены, а сам герой Фреда Макмюррея истекал кровью. В данной сюжетной структуре использован прием, известный под названием «рассказ мертвеца». И уже в этих кадрах видно противопоставление света и тьмы. Улицы, помещение, кабинет с магнитофоном погружены во мрак. Уолтер Нефф — уже преступник. Однако начало его рассказа переносит зрителя в то время, когда убийства еще не совершены, а история только-только начинается. Видны залитые солнцем пригороды. Начало филь-



**Тьма поглощает и делит главных героев фильма
«Двойная страховка» (1944 год)**

ма связано с тьмой, а начало реальной истории со светом — этот сильный контраст только усиливает напряжение. Зритель ожидает чего-то ужасного, хотя еще не знает деталей происшествия. Зритель заинтригован и шокирован услышанной фразой: «Я убил его ради денег и ради женщины. Я не получил ни денег, ни женщины».

В фильме можно выделить две сцены, в которых тьма имеет принципиальное значение. Первая сцена — знакомство; вторая — попытка убить друг друга. В первой сцене видно, что, несмотря на яркий солнечный день, в углах комнаты таятся тени, это подчеркивается просветами сквозь жалюзи. Уолтер Нефф еще сопротивляется попыткам втянуть его в преступные планы — свет не до конца погас. Однако стоило Филлис несколько позже прийти к Неффу в гости, как его комната погрузилась в сумрак — он сдался и решил отдаться порочной страсти, толкающей его на убийство. Само убийство происходит ночью, в автомобиле, который должен был довезти мистера Дитрихсона к вокзалу. Тьма самым решительным образом сгущается в конце, в сцене, когда подельники решают избавиться друг от друга. Направляясь открыть дверь, Филлис предварительно гасит в комнате свет — очевидно, что она задумала убийство. Комната погружена в непроглядную темноту, лишь кое-где сквозь жалюзи пробиваются тусклые отблески — как символ призрачной надежды, что злодеяние все-таки не свершится. Филлис видна в помещении лишь благодаря отсветам на ее белой одежде. Уолтер присаживается рядом, и положение героев весьма напоминает сцену их знакомства, за тем лишь исключением, что они находятся почти в крошечном мраке. После недолгого диалога Уолтер задергивает окно, теперь не видно даже просветов в жалюзи. Тьма овладела обоими героями. Первый выстрел лишь ранит Уолтера Неффа, после чего он убивает толкнувшую его на преступление любовницу. В этой сцене персонажи словно соревнуются, кто больше погрузит помещение во тьму: Филлис гасит свет, но Уолтер задергивает окно — если кто-то и совершит «темное дело», то это будет он.

«Двойная страховка» впервые в истории нуара задала четкий функционал темноты и ночи. Все преступные помыслы рождаются во тьме, равно как в той же самой тьме свершаются преступные деяния. Даже первая сцена с несущейся на большой скорости по ночным улицам Лос-Анджелеса машиной заставляет заподозрить нечто неладное. Традиция была продолжена в фильме Роберта Сьодмака «Убийцы». Эта лента, вышедшая на экраны в августе 1946 года, была вольной экранизацией рассказа Э. Хемингуэя. Настолько вольной, что от одноименного рассказа осталось только первые 20 минут действия фильма. Остальной час создатели ленты словно додумывали, почему же все-таки могли произойти эти события.



Тьма как функциональная среда.
Кадр из фильма «Леди-призрак» (1944 год)

Действие киноленты начинается на ночных улицах небольшого города. Едет автомобиль, зажженные фары ярко

освещают дорогу. В местечко под названием Брентвуд (Нью-Джерси) прибывают два очень сомнительных типа. Это наемные убийцы, которые ищут Оле Андерсена по кличке Швед. Громилы вваливаются в местную закусочную, где до полу-смерти запугивают персонал и нескольких посетителей. Они узнают адрес, по которому проживает Оле, и направляются туда, чтобы расправиться с ним. Один из друзей Андерсена спешит со всех ног, чтобы предупредить его об опасности. Но Оле отказывается скрываться и флегматично остается лежать на кровати в темной комнате. Он не хочет бежать или вызывать полицию, а лишь бросает: «Однажды я оступился». Через несколько минут киллеры расправляются со Шведом. Полиция никак не реагирует на убийство, интерес к нему проявляет лишь страховой агент Джим Риардон. Он хочет понять, почему Швед завещал свои средства малознакомой ему горничной из небольшой гостиницы. Распутывая этот случай, он знакомится с историей Андерсена, который первоначально был боксером, затем начал вращаться в криминальных кругах, а потом и сам стал жертвой. Основу фильма составляют одиннадцать флешбэков — воспоминаний разных людей, вплетенные в общую канву повествования. Возвращение в прошлое не имеет четкого хронологического порядка, что в некоторой степени роднит «Убийц» с таким культовым фильмом, как «Гражданин Кейн».

Тьма играет большую роль в этих флешбэках, так как значительная часть из них посвящена воспоминаниям о «ночной жизни» Оле Андерсена. Это относится к завершению его боксерской карьеры, к празднику, на котором он знакомится с соблазнительной Китти, к пребыванию в тюрьме, когда он взял на себя вину девушки, к планированию крупного ограбления. Кроме этого ночь буквально врывается в окно гостиницы, когда Швед пытается покончить жизнь самоубийством, от чего его удерживает случайно зашедшая в номер горничная. Дневные сцены, напротив, посвящены мирному труду, работе Шведа на заправке. То есть можно однозначно утверждать, что Съодмак сделал ночь временем преступлений, соблазнов,

обмана, разочарований. В итоге Оле Андерсен был полностью объят мраком. Не имея возможности вырваться из тенет ночи, он становится ее жертвой и гибнет.

Сцена гибели Шведа является, наверное, самой показательной во всем фильме. У него есть возможность скрыться от убийц, но он кажется настолько уставшим и раздавленным, что даже не встает с кровати. Он с мучительным ожиданием смотрит на закрытую дверь, контур которой выделяется в темноте. Швед слышит, как наемники поднимаются по лестнице, как они прислушиваются к тому, что происходит в комнате. Андерсен видит их фигуры как тени, которые перекрывают свет, пробивающийся под дверь. Дверь распаивается, в светлом дверном проеме видны две темные фигуры (после этого контрольное освещение станет визитной карточкой нуара). Раздаются выстрелы, на доли секунды вспышки выхватывают из тьмы лица убийц. Оле Андерсен гибнет — сам он пребывает во тьме, но на свет выпадает кисть его руки. В сцене не показаны ни кровь, ни изуродованное тело, но смерть все равно не перестает быть пугающей и беспощадной.

Однако самое глубокое постижение символизма тьмы было предпринято Орсоном Уэллсом в фильме «Печать зла». Эту ленту, вышедшую в прокат в мае 1958 года, можно назвать своеобразным учебником по метафизике ночи. К великому сожалению, к 1958 году мода на нуар шла на спад, а потому фильму была присвоена категория Б. Он был высоко оценен не столько американцами, сколько европейским зрителем. Несмотря на некоторое запоздание, «Печать зла» была признана одним из лучших кинонуаров. Если говорить, о создании фильма, то примечательно, что Орсон Уэллс поначалу не планировал быть режиссером ленты, он всего лишь хотел сыграть провинциального шерифа. Для этой роли он себя фактически изуродовал — неимоверно потолстел, прибежал к алкоголю, чтобы выглядеть обрюзгшим. В процессе работы он согласился взять «худший сценарий», чтобы сделать из него шедевр.



**Во тьме обитают самые неприятные типы.
Кадр из фильма «Печать зла» (1958 год)**

Действие фильма происходит на границе США и Мексики. Именно здесь взрывается машина местного предпринимателя — гибнет он сам и его любовница. За расследование берется не брезгующий никакими методами дознания капитан полиции Хэнк Квинлан. Ему хочет помочь мексиканский

агент отдела по борьбе с наркотиками Рамон Варгас. Впрочем, Квинлан плохо скрывает свои расистские убеждения. Одновременно с расследованием убийства местные наркоторговцы не раз похищают жену Варгаса — Сьюзан (Джанет Ли). Ей то угрожают, то запугивают, то накачивают до беспамятства психотропными веществами. Начав мстить, Рамон Варгас выясняет, что капитан Квинлан не раз фальсифицировал улики, расправлялся без суда и следствия с подозреваемыми. Помочь в разоблачении мексиканцу берется уставший жить в страхе заместитель капитана Пит Мензис. В финальной сцене Квинлан и Мензис — старые друзья — убивают друг друга. При этом оказывается, что подозрения Квинлана не были пустыми, он хотя и действовал незаконными методами, но подозревал действительных преступников. Его знакомая говорит над телом погибшего: «Он был хорошим сыщиком, но при этом — паршивым копом».

Кинолента открывается продолжительной ночной сценой и заканчивается долгим ночным финалом. Кроме этого в фильме есть несколько ночных эпизодов, каждый из которых всё более и более нагнетает обстановку. Дневные же сцены подаются в подчеркнуто ленивой манере. Действие в них почти не движется с места, отчего возникает ощущение не столько избавительного света, сколь удушливой, томительной жары. Однако ночь не приносит освежающего облегчения. В первые минуты фильма она могла бы показаться веселым, даже жизнерадостным временем суток: горят огни витрин и вывески ресторанов, масса людей гуляет по улицам. Однако зритель уже знает, что вот-вот должно произойти преступление, — некто закинул в багажник автомобиля бомбу с часовым механизмом. Взрыв, казалось бы, нисколько не озаботил гуляющих, которые продолжают гулять и веселиться. Именно с этого момента становится понятно, что ночь населяют пугающие и отвратительные существа. Подручные наркоторговца, подобно потусторонним существам, следуют за супружеской парой Варгасов. Они перебегают из тени в тень, от стены к стене. Их движения пугающе причудливы, они напоминают извивающихся пия-

вок. От ночи нельзя скрыться даже в традиционном личном пространстве. В номере гостиницы, в котором расположилась Сьюзан Варгас, нет занавесок; некто высвечивает ее фигуру через раскрытое окно сильным фонарем. В данном случае круг света всего лишь подчеркивает всемогущество тьмы. Тьма царит почти во всех помещениях: в комнатах, в прихожих и т.д. Тени от фигур не просто пластаются по стенам, они заползают на потолок, что придает картинке мистически устрашающий оттенок.



**Ночь может поглотить даже блюстителей закона.
Кадр из фильма «Печать зла» (1958 год)**

Ночь, представленная в нуаре как время-пространство, не просто символ, но и весьма мощный инструмент, который позволяет визуально переносить на экран «эмоции душевного состояния». Самым важным является наглядно продемонстрировать пограничное, маргинальное состояние главных героев. В нуаре нет однозначно светлых или однозначно темных действующих лиц. Приведенные выше примеры из трех фильмов показывают, что зритель не может предугадать, кто станет жертвой, а кто — преступником. Вынырывающий из ночной темноты Нефф из «Двойной страховки» сам в итоге оказыва-

ется убийцей. Застреленный в темноте своей комнаты Швед Андерсен был замешан во множестве темных делишек, что выяснилось лишь в ходе расследования. «Печать зла» оказалась наложена на Рамона Варгаса, который в жажде мести за свою супругу балансировал на грани между светом и тьмой. Это наиболее ярко показано в последних эпизодах фильма, когда Варгас следит за капитаном полиции Квинланом, перебираясь по конструкциям нефтеперерабатывающего завода, то погружаясь полностью во тьму, то выныривая из нее. Наверняка он сам бы убил капитана, но от этого «темного поступка» его спас смертельно раненный Пит Мензис, стреляющий в опьяненного своей безнаказанностью полицейского начальника. В «Печати зла» город всех без разбора окунает в темноту. Это подчеркивается эпизодической ролью Марлен Дитрих, которая играет смуглую мексиканку. Сделать «белокурую Венеру» темнокожей брюнеткой, гадающей на картах и прорицающей мрачный закат («У тебя нет будущего...»), было очень смелым режиссерским решением, и вдвойне хорошо, что Дитрих по привычке не удалось перетянуть «одеяло» кинорассказа на себя.

Впрочем, даже свет в нуаре не всегда означает что-то хорошее. В «Убийцах» вспышки выстрелов выхватывают из анонимной тьмы лица киллеров, нечто подобное делает зажженная спичка, при помощи которой прикуривается сигарета (прием, использованный в бесконечном количестве фильмов). Свет фонаря, направленный племянником наркоторговца в соседнее незакрытое окно, используется как способ запугивания Сюзан Варгас. Некоторые из действующих лиц представлены всего лишь как тени на светлых стенах. Это в свою очередь нас отсылает к «теньям» Платона из «Мифа о пещере». И действительно, если пещера представлена как наш чувственный мир — мир конкретного фильма, то что мы можем судить об истинных поступках героев? Почему в действительности погибла много лет назад жена Хэнка Квинлана? Может быть, в приступе «гневной справедливости» («Все виновны, все до единого!») он убил ее сам? Почему Пит Мензис, по сути, предал своего капитана? Почему Варгас так легко отказывается от сва-

дебного путешествия? Значит ли для него карьера больше, чем любовь? Почему он отправляет жену в заброшенный мотель, зная, что и он сам, и она подвергаются опасности? Почему Сьюзан Варгас без сопротивления пошла с ребятами криминального авторитета Дяди Джо? Не кроются ли ответы в словах этого преступника: «Раньше это был тихий мирный город!» Город, в который приходит ночь, впредь никогда не будет тихим. Ночь трансформирует всех и вся на своем пути. Она превращает любой населенный пункт в «город теней».

В большинстве кинонуаров действуют не конкретные люди, а просто теневые фигуры (взять хотя бы сцену избияния из фильма С. Фуллера «Другой мир США»). Тень как отражение человека еще раз демонстрирует противопоставление реального и воображаемого, что опять отсылает нас к «полярной топологии» раннего нуара. Неудивительно, что в нуарах 40-х очень часто появляется зеркало как символ неявного мира. В фильме «Джонни Игер» (1941) зеркало находится возле окна, откуда видно азартное заведение. Оно демонстрирует обстановку в кабинете преступного воротилы, старательно изображающего на проверках по УДО прилежного и раскаявшегося гражданина. В сцене знакомства из «Двойной страховки» роковая блондинка пристально изучает Неффа как предлагаемую жертву не прямым взором, а через отражение в зеркале. В «Печати зла» зеркало вызывает замешательство капитана Квинлана. В зеркале появляется считавшаяся погибшей героиня фильма «Лора». В «Бульваре Сансет» (1950) теряющая связь с реальностью Норма Десмонд (в исполнении Глории Свенсон) окружает себя «зеркальными» портретами и утешается письмами от мнимых поклонников. Эта стареющая актриса пристально рассматривает себя на экране в немых фильмах, звездой которых она когда-то была. Немая черно-белая картинка подобна тени, она тоже как бы говорит о том, что граница между светом и тьмой может быть призрачной.

Тени, порожденные ночью, в нуаре далеко не так слабы, как тусклые отблески света. Они эгоистичны, бесцеремонны, жаждут насилия и падки до соблазнов. В этих тенях проявля-

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

ется настойчивая «воля к ночи» со всеми ее сомнительными атрибутами. В фильме Алекса Пройаса «Темный город» (1998) главный герой говорит: «Здесь никогда не бывает солнца. Я бодрствую многие часы кряду, но еще не видел света». Этот фильм, соединивший в себе традиции американского нуара (детективная линия сюжета), немецкого киноэкспрессионизма (странники, напоминающие «носферату» Мурнау, и декорации с намеками на «Метрополис» Ланга), французского киносюрреализма (ощущение нереальности происходящего на экране), как нельзя лучше показал суть ночи. Это не манящий отдыхом и блаженным сном сумрак, а затягивающая в трясины городского порока непроглядная темень.

«...В ЧЕРНОМ-ЧЕРНОМ ГОРОДЕ»

Нуар является сугубо городским фильмом: можно пересчитать по пальцам одной руки ленты, действие которых происходит в сельской местности или же в маленьких провинциальных поселениях «одноэтажной Америки». Нуар воспевал город, делал его самостоятельным действующим лицом. Это было связано с кинематографической традицией еще тридцатых годов выделять город как автономную силу. Достаточно вспомнить хотя бы фильм Анатоля Литвака «Завоевать город» (в некоторых переводах «Победить Нью-Йорк») 1939 года. Города того периода еще вдохновляли — например, брат главного героя в упомянутом выше фильме, музыкант, вдохновленный огнями и шумом Нью-Йорка, пишет «легендарную» симфонию. Однако в нуаре город предстает зрителю иным, совершенно иным. Его нельзя победить — он ломает людей, он не вдохновляет на написание симфоний — только толкает на свершение преступлений.

Дабы понять, что нуар — это сугубо городское кино, нет необходимости пересматривать все ленты классического периода, достаточно взглянуть на их названия. «Обнаженный город» (1948), «Плач большого города» (1948), «Спящий город» (1950), «Темный город» (1950), «Ночь и город» (1950), «Город в плену» (1952), «Город, который никогда не спит» (1953), «Пока город спит» (1956). В некоторых случаях использовались названия конкретных городов: «Жестокий Шанхай» (1941), «Леди из Шанхая» (1947), «Тайны Канзас-сити» (1952), «История в Феникс-сити» (1955) и т.д. Кроме этого в названиях используются городские топонимы, чаще всего названия улиц: «Улица греха» (1945), «Звонить: Нортсайт 777» (1948), «Паника на улицах» (1950), «Бульвар Сансет» (1950), «Происшествие на Саут-стрит» (1953), «Ривер-стрит, 99» (1953). Кроме этого авторы могли использовать красочные метафоры, которые характеризовали город как

агрессивную среду обитания: «Асфальтовые джунгли» (1950), «Площадь похмелья» (1945).



**Темный город как площадка для трагедий.
Кадр из фильма «Третий человек» (1949 год)**

Сосредоточенность в основном на городе, на большом городе, или мегаполисе, является ключевой особенностью нуара и как жанровой разновидности, и как общего стиля. Впервые об этом ясно заявили в своей работе «Голливуд сороковых» Чарльз Хайам и Джоел Гринберг. В первых же предложениях главы «Черное кино» они дали фактически универсальное описание сцены из любого кинонуара, хотя в том конкретном случае приводили эпизод из фильма Майкла Кёртиса «Вне подозрений» (1947). «Раннее утро, еще погруженная в темноту улица залита потоками внезапно начавшегося ливня. Свет от фонарей создает во тьме несколько ореолов. В комнате, которая периодически освещается неуверенным мерцанием

неоновой вывески, в ожидании замер человек. Он ждет того, чтобы убить или быть убитым... Таков мир нуара, мир темноты и насилия». Весьма показательно, что в упомянутом выше фильме впечатление от сцены в потрепанном гостиничном номере усиливается тем, что часть неоновой вывески, мелькающей за окном, складывается в буквы KILL, то есть сам город исподволь толкает человека на преступление.

Большинство работ, посвященных нуаровским лентам, однозначно указывают на связь между городом и общей атмосферой фильма. Например, Эндрю Спайсер в «Фильмы нуар» еще раз перечисляет те элементы, которые, по сути, формируют иконографию кинонуара: образ темного города, погруженного в ночной мрак, улицы которого залиты дождевой водой, ручейки и струи поблескивают в огнях вспыхивающих нервным светом неоновых вывесок. Вызывающая приступы клаустрофобии обстановка мрачных переулков и безлюдных портовых доков



**Город и тьма идут рука об руку.
Кадр из фильма «Большой ансамбль» (1955 год)**

чередуется с показом безвкусно оформленных ночных клубов и шикарных апартаментов, из окон которых видна непроглядная ночь. Эдди Муллер в книге «Темный город: потерянный мир нуар-фильмов» в свободной, далекой от академического занудства манере приводит перечень локаций, присущих кинематографическому городу и его окрестностям. Это «Тупик», «Улица ненависти», «Переулок проигрыша», «Район мегер» и т.д.

Конечно же, надо учитывать, что природу городской жизни ранее изучали германские и французские кинематографисты, которые в 20–30-е годы XX века создали целые циклы «городских фильмов». Однако в нуаре перед зрителем предстает вовсе не европейский город, нередко обладающий вековыми традициями, а возникший буквально на пустом месте американский мегаполис.

Некоторые из зрителей считали истинным выражением городской составляющей нуара упоминавшееся ранее жанровое ответвление, сосредоточенное на создании псевдодокументальных криминальных фильмов. Подобные ленты были весьма популярны в послевоенной Америке. Их активному тиражированию способствовал коммерческий успех фильма «Обнаженный город» (1948). Съемки проходили не на студиях и не на специально подготовленных площадках, а прямо в городе, нередко на месте событий, положенных в основу сюжета. В итоге у зрителя возникало «чувство города», что, собственно, и отличало нуар от прочих кинематографических жанров. Смесь «документального» полицейского фильма и нуара строилась на демонстрации процесса раскола городского сообщества в целом. Это уже не было частной историей. В первую очередь создателей этих фильмов волновала реакция, возникающая либо на громкое преступление, либо на факт выявленной коррупции (в чем нередко были замешаны городские политики). В качестве примера подобных лет можно привести «Город в плену» (1952), «История в Фениксити» (1955), «Сильная жара» (1953), «Рэкет» (1951), «Улица без названия» (1948). Как уже говорилось выше, особенность этих картин в том, что их главными героями были представители

правоохранительных органов — в отличие от классического кинонуара, в котором «герой» подчас одновременно являлся и преступником, и жертвой.



Кадр из фильма «Сильная жара» (1953 год)

Если же речь заходила о преступном мире, в кадре появлялись не безликие комнаты, в которых с одинаковым успехом могли обитать и гангстеры, и честные трудяги, а ночные клубы, игорные дома, притоны. Действие могло разворачиваться в спортивных заведениях, на ринге или на арене, на ипподроме и прочих городских площадках, слывших не самыми спокойными местами. Принцип совмещения нуара и «документального» фильма на криминальную тематику был успешно использован в лентах «Убийство» (ранняя лента Стэнли Кубрика) и «Тем тяжелее падение» (фильмы увидели свет в 1956 году). В них с поразительной точностью показана темная сторона спорта и азартных игр. Скачки и бега появляются во многих криминальных фильмах (вспоминаем «Джони Игера») только по причине того, что этот вид деятельности связан со ставками,

большими деньгами, а потому кассы автоматически могли являться объектом ограбления.

Впрочем, нуар никогда не задавался задачей точно воспроизвести обстановку городов. Город в кино был не местом реального обитания, а неким символом — сосредоточием одиноких и разобщенных людей. По этой причине нуаровский город предстал перед зрителем как экзистенциальное место отчуждения. В этом отношении важно обратить внимание на такой аспект облика мрачного города, как потоки дождя. В данном случае дождь, равно как и любая вода в пределах условного киногорода, является не «живительной влагой», а символом порочности. Достаточно вспомнить, что поговорка про «огонь, воду и медные трубы» подразумевала преодоление греховности: гнева (огня), похоти (вода) и гордыни и тщеславия (медные трубы). Кроме того, бросается в глаза такой неизбежный момент городской жизни, как отвод дождевых стоков. В городах почва скрыта под искусственными покрытиями, препятствующими впитыванию дождевой влаги, что требует разработки систем дренажа и отвода вод, то есть создания не-явных, невидимых на первый взгляд систем — которые можно



Насилие на улицах ночного города.
Кадр из фильма «Лицо со шрамом» (1932 год)

ассоциировать с потаенными, преступными в глубине своей желаньями. Нельзя забывать и того, что дождь и промозглая погода разъединяли людей — каждый стремился спрятаться под собственный зонт, укутаться поплотнее в плащ, надвинуть шляпу на лицо. То есть дождь — символ не только плотских желаний, но отчуждения горожан друг от друга.

В нуаре данный аспект урбанистической среды показан при помощи подчеркнуто насыщенного пессимизма, что в свою очередь проявляется в брошенных на произвол судьбы людях. В кинонуарах история строится на типичном горожанине, экзистенциальном герое-одиночке, который духовно искалечен безликим и безразличным городом. Можно увидеть, как подобные персонажи, закутавшись в плащи, уныло бредут под уличными фонарями, меряя шагами метры влажных от дождя улиц, или сидят по темным комнатам — испуганные и одинокие. Эти киногерои настолько отличаются от действующих лиц традиционных голливудских фильмов, что может показаться, будто бы под тротуарами американских мюзиклов кроется еще один город, город греха и преступлений. У залитых солнечным светом американских сити есть альтер-эго, уродливые сводные братья, которые скрываются либо в тени, либо в канализации, проложенной много ниже яруса радостных пейзажей. Например, в фильме Фрэнка Капры «Эта замечательная жизнь» (1946) совершенно нуаровский городок Поттерсвилль не просто кажется порождением кошмарной фантазии, он предстает как полная антитеза в принципе вполне милого и дружелюбного местечка Бедфорд Фоллс. Если говорить о симптоматичных оценках кинокритиков, то Майкл Уолкер в своей «Кинокниге нуар-фильмов» обратил особое внимание на жанровый город как опасный, неприветливый, холодный и отчужденный. «Герой тревожно выходит на улицы, где чувствует себя совершенно посторонним».

Целая череда визуальных эффектов, непосредственно связанных с показом мрачного города, а также и других приемов была разработана в связи с экранизацией детективных романов Раймонда Чандлера. Это мог быть закадровый голос глав-

ного героя, описывающего город. Обычно это сопровождалось «тоскливой» джазовой музыкой, близкой по стилю к творчеству Джона Колтрейна.

Впрочем, тема отчуждения в американском искусстве появилась вовсе не в «эпоху нуара». Сугубо визуальные решения были разработаны много раньше, в частности в живописи. В качестве примера можно привести наследие живописца Эдварда Хопера. Выходец из натуралистической «школы мусорного ведра». Хопер был одним из величайших урбанистов XX века, всегда пренебрежительно относившимся к «высоколобому искусству». Одиночество и погруженность в ночь были важными темами в его искусстве. Можно однозначно утверждать, что именно Хоппер определил визуальный ряд, который был заложен в фильме «Сила зла» (1948). Есть описание истории того, как режиссер и автор сценария Абрахам Полонски специально затащил на выставку Хопера своего оператора Джорджа Барнеса. Полонски хотел наглядно продемонстрировать то, как должен был «выглядеть» фильм.



Картина Эдварда Хопера «Полуночники» (40-е годы)

Особое внимание к проблеме отчуждения, его связи с городом было уделено в работе Паулы Рабинович «Черное и белое и нуар: черный американский модернизм» (2002). Она

приводит цитату из романа Корнелла Вулдрича «Я вышла замуж за мертвеца» (позже экранированный под названием «Не ее мужчина» с Барбарой Стэнвик в главной роли). В этом литературном произведении как нельзя более ярко показано одиночество горожанина, его субъективная изолированность от мира. «Раскачиваясь из стороны в сторону, подобно марионетке на болтающихся веревочках, девушка плелась вверх по ступеням мебелирашки. Лампочки в висевших на стенах стеклянных плафонах, похожих на поникшие тюльпаны, излучали тусклый желтый свет. Посередине лестницы, словно плесень, липла к ступеням стертая вконец, потерявшая цвет и рисунок ковровая дорожка». Город как среда, переполненная одинокими людьми, в романе был представлен в образе квартиры, в которой в разных комнатах жили фактически не общавшиеся между собой люди.

Проза Корнелла Вулдрича оказала немалое влияние на построение мизансцен фильмов классического нуара; местом большинства из них является мир кошмарных видений и пугающих фигур. В качестве примера можно привести финальную сцену из фильма Фрица Ланга «Улица греха» (1945). Главный герой Кристофер Кросс (Эдвард Робинсон) — пожилой кассир, который вдобавок ко всему является хорошим художником, оказывается вовлечен в преступную аферу, которую задумали беспощадные прожигатели жизни Джонни и Китти. В итоге он теряет работу, перестает писать картины и расправляется с обоими преступниками. Терзаемый чувством вины герой ведет жизнь бродяги, бесцельно бредущего по улицам ночного города. Подвыпивший, потерянный, одержимый галлюцинациями, он бесконечно плетется по лабиринту кривых улочек в тщетной попытке найти свой прошлый, нормальный мир. Его безумие показано в одной из самых мрачнейших сцен нуара — в ночном сумраке пустого гостиничного номера Кросс слышит голоса отправленных им на тот свет любовников, за окном в такт их мнимому разговору мерцает неоновая вывеска. Жизнь Кристофера Кросса превращается в один сплошной кошмар. Появляющийся в кадре репортер

напыщенно проповедует, что совесть может вынести приговор куда более страшный, нежели судейский вердикт. Кросс пытается покончить с собой, но неудачно. В эпилоге фильма показано, как он спит в заснеженном парке, где его будят полицейские. Измученный своими терзаниями, он пытается признаться в совершенных преступлениях, но полицейские не верят ни одному его слову. Теперь Кросс обречен до конца жизни странствовать по улицам города, представляющим перед взором зрителя как место искупления грехов, как некое чистилище.

Не менее интересным примером может быть фильм Роберта Сьодмака «Леди-призрак» (1944). Обыкновенный городской пейзаж превращается в подмостки для оживающих кошмаров. История начинается с осуждения начальника инженерного бюро за убийство, которого он не совершал. Его может спасти призрачная девушка в необычной шляпке, но свидетели говорят, что инженер был весь вечер один — возникает устойчивое ощущение бредового состояния. Секретарша начальника инженерного бюро (увешанная драгоценностями красавица) сама решается расследовать преступление. В один миг она погружается в совершенно незнакомый ей ранее город — злобный и таинственный. Каждый звук таит в себе угрозу. Ее могут скинуть на рельсы метрополитена, «ненужные» свидетели гибнут один за другим в темноте — кто-то под колесами автомобиля, кто-то задушен. Когда героиня заходит в тесный подвал, чтобы попасть на безумный джем-сейшн, то возникает ощущение, что она попала в самую настоящую преисподнюю (очевидные аллюзии на «сошествие в ад»). Город становится не просто мрачной средой, а самой настоящей зловещей силой.

Другое метафорическое изображение города, предельно удаленное от документального, можно увидеть в фильме Полонски «Сила зла». В его заключительной части есть поэтическая сцена, связанная с рекой. В этом эпизоде чувствуются отголоски античной мифологии: река заставляет вспомнить символ смерти — Стикс. Именно в реке главный герой Джо

Морс (в исполнении Джона Гарфилда) находит тело своего младшего брата Лео, которого невольно погубил, когда пошел на сделку с организованной преступностью. Пытаясь избавиться себя от чувства вины, он направляется к реальному нью-йоркскому мосту и, мучимый совестью, намеревается с него броситься. Однако он решает спуститься к воде — сам герой говорит о «схождении к фундаменту мира». На выручку приходит его старая подруга Дорис, работавшая секретаршей у убитого Лео. Она увлекает Джо обратно, заставляя подниматься по ступеням между опор моста. Подобно Орфею и Эвридике, герои возвращаются к нормальной жизни, намеренные противостоят преступности и коррупции.

Надо отметить, что отнюдь не во всех нуарах город выступал как безликое место действия, он мог быть и персонифицирован. Например, в фильме Джона Ауэра «Город, который никогда не спит» ведется повествование об одной ночи из жизни Чикаго. Для пушей убедительности в качестве невидимого зрителю рассказчика использовался «голос Чикаго» — город озвучивал певец и актер Чилл Уиллс. То есть видно, что в позднем нуаре город выступал как самостоятельное лицо, вполне реальный и живой персонаж. В первых кадрах, когда камера показывает погруженные в темноту здания, «голос Чикаго» говорит: «Я — город, средоточие и сердце Америки». Далее он и вовсе превращается в человека (сержант Джо Чикаго), который на одну ночь становится напарником главного героя, патрульного полицейского Джонни Келли (в исполнении Гига Янга). Кульминация фильма невольно наводит на мысль о британской ленте «Третий человек» (1948), экранизации романа Грэма Грина, предпринятой режиссером Кэролом Ридом. Если в «Третьем человеке» развязка происходит в индустриальном лабиринте Вены (в канализации), то в «Городе, который никогда не спит» — в схожем лабиринте, выводящем героя к путям подземки (схватка на рельсах, которая показана в «Городе», схожа со сценой в неонуаровской ленте Клинта Иствуда «Петля» (1984), но в то же время существенным образом от нее отличается). В конечном счете Джонни Келли меняет свои планы,

решает остаться в полиции и вернуться в семью. При этом таинственный напарник (олицетворение города) исчезает в неизвестном направлении. За кадром вновь звучит «голос Чикаго», который сообщает зрителю: «Джонни Келли направился домой, чтобы остаться дома... Люди трудятся, смеются и умирают. Кому-то нравится Джонни Келли. А кто-то заново рождается в городе, который никогда не спит».



**Подземелья как альтернативный город.
Кадр из фильма «Третий человек» (1949 год)**

Наверное, самой принципиальной работой, посвященной анализу изображения городской среды в кинонуаре, является книга Николаса Кристофера «Где-то ночью: фильмы нуар и американские города» (1997). Кристофер характеризует отношения кинонуара и города следующим образом: «Каждый, кто предпринимал попытки характеризовать или трактовать нуар, всегда приходит к такому общему знаменателю, как город. Они неотделимы друг от друга. Крупный, распростер-

шийся американский город, находящийся всегда в движении, увлекательный и отвратительный, со всеми его удивительными точками роста, как отдельного человека, так и ландшафта, с его весьма текстурной ночной жизнью, которая может быть обольстительным, потусторонним лабиринтом мечтаний или же пошлым рынком потерянных душ: город как пахотное поле для произрастания нуара».

Использование в приведенном выше отрывке из книги Кристофера архетипичного символа «лабиринт» является совершенно неслучайным. С одной стороны, лабиринт как образ подразумевает фактический лабиринт города, с его улицами, переулками, тоннелями, доками, вереницей офисных зданий и грязными «китайскими стенами». С другой стороны, лабиринт как нельзя лучше характеризует человеческое бытие в нуаре, когда жизнь человека комкается уловками, хитростями, заговорами, превращающими ее в сложную спираль из пространства, времени, возможностей и упущенных шансов. Есть еще и третий уровень понимания этого символа. Это изучение внутренних установок главного героя, которые несут на себе отпечаток городской жизни: манеры, жесты, привычки, жаргон и т.д. В качестве классического примера можно привести фильм «Печать зла», в котором Орсон Уэллс, показав причудливые переулки и заброшенные комнаты, создал ощущение присутствия в пограничном городе. В качестве психологического лабиринта можно привести первые сцены из фильма Мервина Лероя «Джонни Игер» (1941). Буквально на глазах бывший заключенный, досрочно освобожденный из тюрьмы и поставленный работать таксистом, превращается в лощеного гангстера и преуспевающего теневого воротилу. Дело даже не том, что герой Роберта Тейлора носит маски; куда более важно, что избавление от этих масок связано с топологией здания. Герой проходит через несколько офисов, минует массу пролетов, после чего открывает стальную дверь, где располагается фешенебельная квартира. Именно в этом «лабиринте», расположенном на объекте для собачьих бегов, Джонни Игер превращается из «раскаявшегося таксиста» во франтоватого

преступника. Зритель понимает, что находится в сердце «лабиринта», тайном центре преступной империи, после чего делается вывод, что первое впечатление в нуаре весьма обманчиво («всё не то, чем кажется на первый взгляд»).



Лабиринты из зеркал и комнат. Кадр из фильма «Джонни Игер» (1942 год)

Если мы говорим о лабиринте как таковом, то надо учитывать, что одним из его аспектов является запутанность: лабиринт — это ловушка, в которой бесследно пропадают люди. Английский исследователь Роб Вайт в своей работе посвященной Орсону Уэллсу и киноленте «Третий человек», дает детальный анализ города именно в качестве «ловушки». Он писал: «В среде фундаментальных кинообъектов города не являются таковыми. Город никак не связан с действительностью. В зависимости от точки зрения одно и то же здание, одна и та же улица могут существовать в разных качествах. Они разные у покупателя магазина, у потерявшегося ребенка, у беглеца,

у карманника, у иммигранта, у полицейского, у нищего, у туриста, у террориста или у пилота бомбардировщика. Кэрл Рид [режиссер «Третьего человека»] был одним из великих познавателей городского опыта. Его герои целеустремленны, но именно как охотники. Всюду ловушки, засады можно ожидать всегда и везде. Нередко в ловушку попадают, когда забывают про целеустремленность или же лишаются её, так как герой ранен, бредит, убит горем и одержим навязчивой идеей. В кинематографе человеческие характеры рассыпаны вдоль улиц, это тление разума».



Лабиринты ночного города. Кадр из фильма «Третий человек» (1949 год)

В изображении города с точки зрения преследуемого и с точки зрения преследующего есть существенные различия. Город преследователя — это сугубо двумерная конструкция, в том время как беглец воспринимает его как трехмерную территорию. Роб Вайт подчеркивал: «Он [беглец] может двигаться совершенно непредсказуемо, он может полностью исчезнуть из вида, он может перемещаться вертикально, в поиске укрытий как на уровне земли, так как уровне птичьих гнезд. „Выбывший из игры“, „Третий человек“ и „Человек

на распутье“ демонстрируют это преимущество, показывая, как главные герои скачут по лесам, по подоконникам, скатываются по винтовым лестницам, насыпям, петляют в руинах, но стоит им оказаться под землей, в сети коллекторов и канализаций, как они утрачивают свое превосходство и умирают, словив пулю».

Если рассматривать все перечисленные выше примеры, то сложно утверждать, что в нуаре имеется однозначная трактовка города. Можно согласиться с Эндрю Спайсером, наверное, единственным киноисториком, который настаивает на многоуровневом, составном образе города в нуаровских лентах: «Нуар-город в основе своей двойственный: опасный, агрессивный, отрешенный, коррумпированный, но в то же время увлекательный, сложный, перспективный и зовущий... Главные герои нуара могут жить в мрачных меблированных комнатах, есть в грязных забегаловках, бывать в прокуренных барах, но их влечет в мир запретного — подобно мотыльку, летящему на огонь свечи, они стремятся к фешенебельным ночным клубам, шикарным апартаментам и роскошным особнякам».

Чтобы проиллюстрировать образ нуар-города во всем богатстве деталей, необходимо обобщить примеры классических американских нуаров в той части, где показаны реальные города США. Несомненно, главным городом всего нуара является Лос-Анджелес. Это предопределено хотя бы тем обстоятельством, что именно здесь раскинулась «фабрика грез» — Голливуд, студии которого сформировали каноны жанра, явив миру все легендарные «мрачные» ленты. Наверное, Лос-Анджелес не самый сумрачный город мира, особенно в светлое время суток, но именно он стал главной нуар-площадкой. Дело в том, что многие киностудии сэкономили деньги. В США была масса угрюмых городов с дурной репутацией, но съемки было проще осуществлять в Калифорнии, так сказать, под боком у студии. Почти все классические нуары не обладали большими бюджетами, да и американское правительство в годы Второй мировой войны категорически настаивало на политике экономии, что

было закреплено рядом санкций и существенных ограничений, относящихся к сфере кинопроизводства. Срочно потребовалось показать темную, скрытую сторону города, который в США был известен как солнечный, радостный и богатый. Поначалу в газетных колонках рождались антипод привычного города: у Лос-Анджелеса появился инфернальный брат-близнец Лос-Диаблос.



**Анти-город с его анти-системой.
Кадр из фильма «Сатана встречает леди» (1936 год)**

Естественно, в нуаровском Лос-Анджелесе нет ничего ангельского. Эту тенденцию проще всего проследить на примере экранизаций романов и рассказов Раймонда Чандлера. Например, «Убийство, моя милочка» (1944) подало пример того, как частный детектив Филипп Марлоу может «привести» зрителя в самые разнообразные общественные круги «города ангелов». Благодаря этому герою можно было заглянуть и на

виллу мультимиллионера, и в самые дешевые притоны, и в игорные дома. Аналогичный диапазон «достопримечательностей» можно обнаружить в фильме Джона Брами «Кровавые деньги» (1947) — экранизации романа «Высокое окно». Зрителя буквально тащат из особняков Пасадены в невзыскательный офис детектива Марлоу. Старые постройки викторианского стиля и здания на холмах Банкер Хилл показаны как место обитания лицемеров. Сам Марлоу (Джордж Монтгомери) выступающий в роли рассказчика и закадрового голоса, описывает ситуацию так, будто бы люди сначала выбрали эти места для жительства добровольно, но затем живут «там», так как у них нет реального выбора. Весьма показательно, что в «Кровавые деньги» были вмонтированы документальные кадры, на которых запечатлен Парад роз (Турнир роз) в Пасадене. Якобы это первое праздничное событие в наступившем году могло помочь раскрыть убийство. Аналогичным образом Оливер Стоун использовал реальные кадры «выстрелов в Далласе», когда был убит президент Кеннеди. Влияние Чандлера на нуар в целом было огромным. Именно этот детективный писатель впечатлил сценариста «Двойной страховки» Джеймса Кейна. По этой причине «зло» пряталось не где-нибудь, а в роскошных особняках залитых солнцем пригородов Лос-Анджелеса. Реплики же страхового агента Уолтера Неффа весьма похожи на высказывания киношного сыщика Марлоу (в части метафор подобие безусловное).

Крутые улицы холмов Банкер Хилл с их старыми готическими строениями не только попали в кадры «Кровавых денег», но также появились в ленте Сьодмака «Крест-накрест» (1949). Хотя эта картина более примечательна запечатленными на пленке промышленными районами, расположенными в окрестностях Лос-Анджелеса — именно здесь снимались сцены ограбления инкассаторской машины и последующей перестрелки. Более того, съемки центра Лос-Анджелеса, показанного в начале фильма, осуществлялись с вертолета — для того времени это был новаторский ход. Известный своим крутым подъемом фуникулер «Полет ангела» (как раз он доставляет

пассажиров из центра города к Банкер Хилл) замечен не только в «Крест-накрест», но и в других нуаровских лентах: «Бессмысленный триумф», иногда шедший под название «Шрам», 1948 года, «Целуй меня насмерть» 1955 года. Непривычно резкий подъем дороги должен был подчеркивать причудливость замыслов заговорщиков.



Кадр из фильма «Крест-накрест» (1949 год)

Для большинства американцев Нью-Йорк — это вовсе не «город желтого дьявола», а идеал, воплощенный в манхэттенской линии горизонта и статуе Свободы. И именно по этой причине Нью-Йорк стал вторым после Лос-Анджелеса нуар-городом. Во многих фильмах для создания правдоподобности использовались документальные зарисовки (вид небоскребов, Уолт-стрит и т.д.), а заметная часть съемок проводилась уже на студиях. Первым нуаром, полностью снятым в Нью-Йорке, был «Обнаженный город» Жюлья Дассена — это произошло только в 1948 году. Продюсер Марк Хеллингер решил, что «погруже-

ние в обстановку» будет осуществляться не традиционным для нуара того времени закадровым голосом, а натурными съемками. В данном случае было важно показать «пульс» города, который не перестает биться ни на секунду. Даже ночью в городе кипела работа — трудились монтажники, уборщики, печатники и т.д. И только после этого невидимый рассказчик сообщил, что «в обнаженном городе есть восемь миллионов историй — и это только лишь одна из них». Нью-Йорк показан как жестокий город, который буквально за несколько дней погубил молодую модель — ее нашли утопленной в ванной в квартире на Манхэттене.

Сан-Франциско с его оживленными пирсами и стремительным подъемом улиц больше отвечал требованиям, предъявляемым к экзотике. Не случайно самым популярным районом для киношников здесь стал китайский квартал. Тут завершается действие «Леди из Шанхая», именно здесь попал в ловушку герой Роберта Митчума — фильм «Из прошлого» (1947).

Впрочем, нуар-город не имеет смысла с точки зрения географии и даже с точки зрения истории. В большинстве случаев — это типичный крупный послевоенный американский город. В отличие от большинства городов Европы он смог избежать разрушений, но это не спасло его от нравственного разложения. Метафорическое противопоставление физического и нравственного распада ярче всего было продемонстрировано в 1948 году в эпиграфе к ленте Нормана Фостера «Поцелуями сотри кровь с моих рук». Эпиграф звучал следующим образом: «Последствия войны — руины из городов и людей. Они — жертвы безжалостного разрушения. Города можно восстановить, но раны людей, духовные ли, телесные ли, — заживают очень медленно». В подтверждение этого действие фильма происходит в восстанавливающемся после войны Лондоне, где оказывается страдающий приступами неконтролируемого гнева Билл Сондерс (очередной нуар-персонаж в исполнении Берта Ланкастера).

По большому счету в референции нуар-города важно не столько противостояние между новым и старым городом,

сколько противопоставление центра города и пригородов. Подобное сопоставление можно заметить в следующих лентах: «Акт насилия» (1948), «Западня» (1948), «Момент безрассудства» (1949).



Кадр из фильма «Момент безрассудства» (1949 год)

В этих фильмах заложен не просто разительный контраст между отдельными пейзажами, но метафорическое противостояние между безопасностью и угрозой. Привычный для среднего класса мир (дом, соседи) тоже может быть источником опасности. Местом действия в «Поцелуе смерти» (1947) является уютный семейный дом, что крайне редко для нуара. Привычный размеренный образ жизни может быть взорван любой вещью, прибывшей извне: газетным заголовком, ночным телефонным звонком, остановившимся близ дома автомобилем и т.д. В «Поцелуе смерти» Ник Бланко (в исполнении Виктора Мэтью) понимает, насколько ненадежен мир в его семейном доме, а потому отправляет семью за город, но только для того, чтобы попытаться достойно принять смерть от рук бандитов. Тихий пригород еще не означает безопасности, что ярко показано в фильме Фреда Циннемана «Акт насилия». Преступное прошлое способно настигнуть

даже в уютных калифорнийских городках. Напряжение, возникающее между темным городом и солнечным пригородом, создает тот самый «ток», который придает нуару небывалую притягательность.



**«Мрак большого города» может ворваться даже в уютный пригород.
Кадр из фильма «Западня» (1948 год)**

Фильм Андре Дек Тота «Западня» мог бы быть комедией положений, если бы не нуаровское прочтение истории. По словам одного кинокритика, он «рассказывает историю порядочного человека, который сбивается с пути истинного из-за романтической привязанности не к той женщине». Успешный сотрудник компании взаимного страхования Джон Форбс (Дик Пауэлл) живет в комфортабельном пригородном районе вместе с красавицей-женой Сью (Джейн Уайетт) и маленьким сыном Томми. Несмотря на внешнее благополучие, Джон не удовлетворен однообразием, как в быту, так и на работе, и чувствует,

что способен в этой жизни на большее. Случайная интрижка, кажется, оживляет его жизнь, но только до того момента, пока на пороге «фамильного гнездышка» не появляется ревнивый конкурент с пистолетом в руке. Супруги становятся заложниками на собственной кухне. Использование игры теней и силуэтов подчеркивает, что в нуаре нет неприкосновенных объектов, даже если речь идет о «семейном очаге».

В дополнение к описанным выше случаям, когда друг другу противопоставлялись зловещий город и мирный пригород, есть некоторое количество кинонуаров, в которых антагонистами являлись город в целом и сельская «пасторальная» Америка. Можно привести три показательных примера. В фильме Николаса Рея «На опасной земле» (1952) две части. Первая из них — характерный нуар с шумным городом, где на темных улицах злодеев преследует озверевший полицейский. Вторая часть происходит в заснеженной сельской местности. Эти две половины объединены между собой фигурой жесткого детектива Джима Уилсона (в исполнении Роберта Райана), которого



Кадр из фильма «На опасной земле» (1952 год)

направляют в деревню, дабы помочь в расследовании убийства девушки. Там он помогает фактически слепой женщине, Мэри Молден (Айда Лупино), брата которой подозревают в убийстве.

Действие в городе, весьма походящем на Нью-Йорк, напоминает «американские горки». Детектив Уилсон беспощадно колотит подозреваемых, носится по ночным улицам на автомобиле, допрашивает стукачей чахоточного вида. Чтобы замять дело о жестоком избиении, его направляют в деревню. С этого момента фильм формально перестает быть нуаром. В кадре превалируют виды заснеженных холмов и нагорий, рощи и перелески. В фильме появляется нотка морализаторства, более присущая классическим вестернам. Зрителю намекают, что у главного героя есть шанс на счастливую жизнь, но только в том случае, если он будет сторониться провоцирующего насилия города.

Территориальные противопоставления также показаны в фильме Роберта Уайза «Ставки на завтра» (1959). Что интересно, одну из главных ролей в нем опять играет Роберт Райен. Второй примечательный момент тот, что «Ставки» были, наверное, единственным классическим нуаром, где главный герой — «темнокожий парень», которого играл весьма популярный в свое время певец Гарри Белафонте. Сюжет таков: три нечистых на руку жителя Нью-Йорка решают ограбить банк в небольшом городишке. Их планы рушатся из-за взаимного недоверия, а преступление в сельской местности и вовсе не способно разрешить их внутренние проблемы. При этом Манхэттен показан как холодный, продуваемый всеми ветрами район. Впрочем, сельский городок Мельтон выглядит немногим лучше. О тщетности надежд незадачливых грабителей говорит плавающая в холодной воде грязного пруда забытая кем-то из сельских детей кукла. Она тоже символ отчуждения и потерянности.

Однако наиболее ярко и выразительно противостояние города и села было продемонстрировано в легендарном нуаре Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли» (1950). С одной стороны, мы видим нуар-город, выписанный с точностью до мель-

чайших деталей; с другой стороны — идеалистичный сельский пейзаж, более напоминающий мираж или приятную галлюцинацию. Работавший над фильмом оператор Гарольд Россон во многом был впечатлен творчеством итальянского художника-сюрреалиста Джорджо де Кирико. В творчестве последнего очень часто появляется тема заброшенных домов, пустых улиц и одинокого человека, более напоминающего тень. Именно с таких кадров начинаются «Асфальтовые джунгли» — показывается переход от ночи к раннему утру, когда город еще спит. В основе сюжета лежит попытка кражи драгоценных камней. Сбившийся с пути Дикс Хендли (Стерлинг Хейден) оказывается втянутым в преступное предприятие, но он не отказывается от надежды вернуться на свое ранчо в Кентукки. Ему противна городская среда, а мир вокруг ранчо воспринимается как полузабытая сказка из детства. Смертельно раненный, он все-таки добирается до своего сельского дома и умирает, окруженный пасущимися на лугах лошадьми.

ГЕРОИ ТОГО ВРЕМЕНИ

Историки привыкли отмечать заслуги французских кино-критиков в деле «имянаречения» нуара, но при этом старательно обходили стороной представителей Туманного Альбиона. А ведь именно англичане первыми обратили внимание на то, что нуар-стиль в целом связан с «жестокими и циничными триллерами Хэммета и Чандлера». Впрочем, циничный холодок — удел не только нуара; он вторгнулся во многие жанры. Если для Голливуда нуар был символом упадка, то мрачная классика вовсе не ограничивалась «крутыми» детективами. Достаточно вспомнить Еврипида, Гойю, Лотреамона, Достоевского, Фолкнера, Френсиса Бэкона. Черные оттенки столь же вездесущи, как и тень из сказки Шварца. И если у нуара есть какие-то психологические предпосылки, то это в первую очередь протест против слащавого американского оптимизма, который в свое время нашел выражение в т.н. голливудском «пуританстве», как принято называть традиции, заложенные «кодексом Хейса». На практике это означало, что на экран не допускались картины, подрывающие нравственные устои зрителей, запрещалось изображать пороки и злодеяния так, чтобы они вызвали симпатию. Одновременно нельзя было сомневаться в правильности любых законов (писаных и неписаных).

Разочарование и отчуждение возникли не на пустом месте и уж совершенно точно — не в Голливуде 40-х годов. Предтечами можно считать греческую трагедию, мрачные драмы эпохи Якова I и «страдания» европейских романтиков рубежа XVIII-XIX веков. Однако в данном вопросе любые параллели являются условными и во многом надуманными. Британский кинокритик и историк кино Рэймонд Дюргнат в одной из работ, посвященной проблеме нуара, отмечал, что в конце 40-х Голливуд был более «черным» (в смысле мрачным), нежели

в 30-е годы. Он связывал это с тем, что американский кинозритель, оправившийся от тревог кризиса, желал взбодриться, искал острых ощущений. При этом американцы не были достаточно «зрелыми», чтобы открыто выражать социальное недовольство, каковое можно было бы увидеть позже в творчестве Нормана Майлера, или в фильме британского режиссера Тони Ричардсона «Оглянись во гневе» (1959). По большому счету американский нуар в его классическом «прочтении» — это всего лишь мелодраматический рассказ о социальном подтексте преступлений и криминального мира.



Кадр из фильма «В порту» (1954 год)

В этой связи можно указать на то, что «Лицо со шрамом» (1932) и «В порту» (1954) преподносились зрителю как «реалистические» ленты. Можно согласиться с мыслью Дюргната о том, что французский триллер отталкивался от «черного реализма», в то время как нуар-«реализм» исходил из традиций американских криминальных лент. В «черном» триллере нет

жестких констант: преступление и наказание могут меняться местами. В качестве первого триллера можно привести трагедию Софокла «Царь Эдип», где происходит смешение всего: главный персонаж — и детектив, и убийца, и палач. Античный же сюжет о Клитемнестре, убивающей Агамемнона и Кассандру, положен в основу бесконечного количества кинонуаров от разных версий фильма «Почтальон всегда звонит дважды» до «Хроники одной любви» Антониони.

В XIX столетии классическая трагедия расщепляется на три жанра: буржуазный реализм (Ибсен), мистическую прозу и детективные романы. Мститель перестает быть бесплотным духом, инструментом высших сил. Он становится детективом. В каких-то случаях — частным, в каких-то — государственным. Промежуточную стадию между призрачным и детективным состоянием занимают рожденный Джозефом Шериданом Ле Фаню «дядюшка Сайлас», Фантомас — детище



Рекламное фото к фильму «Кот и канарейка» (1939 год)

Марсея Аллена и Пьера Сувестра, а также созданные Джоном Уиллардом «Кот и канарейка» (1927). Призрачные следы, утраченные в классическом детективе, остались все-таки заметными в значительной части нуаров. Это не обязательно отсылка к привидению или призраку, скорее создание атмосферы страха, сопредельного с мистическим ужасом. Вдвойне примечательно, что в 1939 году «Кот и канарейка» был переснят именно как нуар.

Иногда этот мистический дух может быть воплощен и в самом отрицательном персонаже. Деспотичная мать, «оживающая» в Нормане Бейтсе («Психо»), или любой страдающий манией величия человек, который в итоге превращается в «Повелителя мух». В итоге нуаровские фильмы воспринимались как нигилистические и циничные — по этой причине буржуазная критика не раз инкриминировала им пропаганду коммунизма или фашизма. Подобные обвинения были весьма популярными на волне маккартизма, когда часть создателей нуара, включая легендарного Дэшила Хэммета, подверглись серьезным преследованиям.

В целом достаточно трудно провести грань между опасностью, изображенной в будничной драме, в сумрачной драме или в нуаре. Кроме того, сложно определить, где криминальное происшествие становится сюжетообразующим событием фильма, а где просто реалистично изображенным инцидентом. Случаются и противоречивые казусы. В частности, некоторые из фильмов эксперты и знатоки кинематографа относят к нуару, в то время как широкая публика полагает их обычными детективами (хотя бы по причине наличия хеппи-энда). В качестве примера можно привести «Большой сон». Лента «В порту» считается нуаром исключительно по причине негативизма и специфики игры Марлона Брандо, тогда как «Человек ростом десять футов» (1955) не относят к нуару только по причине названия. В фильме «Граур к лицу Электре» (1947) действие происходит в период после Гражданской войны в США, и лента создана по классическим канонам Голливуда. В предполагаемом ремейке с Джоан Кроуфорд в главной роли

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

действие намеревались перенести в 40-е годы. В итоге этот проект не состоялся — «слишком нуар». Фильм «Осквернитель праха» (1949) не был ни дословной экранизацией Уильяма Фолкнера, ни собственно нуаром — и это несмотря на то что по сюжету вызов толпе линчевателей бросают только старушка и маленький мальчик. А ведь этого вполне достаточно, чтобы



Дэшил Хэммет

быть отнесенным к нуаровским лентам. В то же самое время хеппи-энд все-таки возможен даже в классических нуарах, однако он сводится к тому, что из цепочки угроз предотвращена самая страшная. По причине столь широких разночтений и различных трактовок Рэймонд Дюрangat настаивал на том, что нуар не являлся собственно жанром. По крайней мере, не в таком узком смысле, как вестерн или комедийный мюзикл. В нуаре более важны мотив и тональность, нежели жесткие внешние признаки. Опять же отнюдь не все нуары — детективы. Нуарные элементы можно обнаружить в лентах самых разных лет и самых разных жанров: «Голубой ангел» (1930), «Кинг-Конг» (1933), «Ровно в полдень» (1952), «Сладкий запах успеха» (1957), «Джин Иглз» (1957), «Одиноким отважны» (1962) и даже в «Лолите» (1962) и «Космической Одиссее 2001 года» (1958) — о влиянии нуара на Стэнли Кубрика вообще надо говорить отдельно.

О влиянии французского кинематографа и кинокритики на процесс «имянаречения» нуара мы уже говорили в первой главе. Однако надо отметить, что «крутое» французское кино развивалось вовсе не под влиянием американского нуара, а одновременно, то есть параллельно ему. В частности, можно указать на французское гангстерское кино 50-х годов: «Не тронь добычу» (1954) Жака Беккера, «Мужские разборки» (1955) и «Облаву на блатных» (1957) Жюлья Дассена, «Берегитесь, девочки» (1957) Ива Аллегре. Обязательно надо выделить фактически предопределившую главного героя «Альфавиля» Годара «бесконечную серию» актера Эдди Константина («Этот человек опасен», «Гуляющие женщины», «Бандиты», «Дамы предпочитают мамбо», «Паспорт позора», «Разборки среди женщин» и т.д.). В чем-то Франция опережает США. Например, созданный студией «Гомонд» «Фантомас» превращается в нью-йоркском офисе «Пате» в серию фильмов с участием Перл Фей Уайт («Пропавшее ожерелье», «Роман из окна», «Ангел трущоб», «Непредвиденные осложнения», «Роковой портрет», «Тайны Нью-Йорка»). Французская «Сука» (1931) становится американской «Улицей греха», а «Человек-зверь» (1938) трансформируется

в «Человеческое желание» (1954), «День начинается» (1939) — в «Длинную ночь» (1947), «Пепе ле Моко» (1937) — в «Алжир» (1938). Когда мы говорим об американской ленте 1945 года «Почтальон звонит дважды» как о классическом нуаре, то надо добавить, что ему предшествовали французский «Последний поворот» (1939) и итальянская «Одержимость», снятая в 1942 году самим Висконти. Более того, именно французские гангстерские фильмы 50-х годов способствовали тому, что в США возродился интерес к нуару как к стилю и как к жанру. Можно предположить, что Мишель и Патриция из ленты Годара «На последнем дыхании» (1959) вдохновили Артура Пенна в 1967 году снять «Бонни и Клайда».



Реальные Бонни и Клайд, запечатленные на фото

Если говорить об итальянском нуаре, то он был более близок к неореализму, нежели к классическому криминальному кино. Кроме «Одержимости» необходимо упомянуть «Трагическую

охоту» (1947) и «Горький рис» (1949) — оба фильма были сняты Джузеппе де Сантисом. Если же говорить о де Сантисе, то, несмотря на длинный творческий путь, он достаточно рано отошел от киноискусства. Жан-Люк Годар сказал по этому поводу: «Де Сантис открыл для нас новые возможности киноязыка, но сам замолчал. Как Прометей, он дал нам огонь, и свет этого огня озарил нашу дорогу».

В своей известной работе «От Калигари до Гитлера» Зигфрид Кракауэр хотя и не говорит о германском кинематографе как предтече нуара, но акцентирует внимание на теме преступления. Для него тема преступного смятения чувств связана с темой тирании: «Преднамеренно или нет, но „Калигари“ показывает, как мечется немецкая душа между тиранией и хаосом, не видя выхода из отчаянного положения: любая попытка бегства от тирании приводит человека в крайнее смятение чувств, и нет ничего странного в том, что весь фильм насквозь пропитан атмосферой ужаса». В мистическом плане (что отчасти родственно нуару) германцы сделали очень многое: «Носферату» появился на свет раньше «Дракулы», «Гомункул» — ранее «Фран-



Образ фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920 год)

кенштейна». Если посмотреть на представителей германского киноэкспрессионизма, то можно заметить, что очень многие его представители позже обрели себя именно в американском нуаре: Эрик фон Штрогейм, Фриц Ланг, Роберт Сьодмак, Отто Премингер, Билли Уайлдер (Самуил Вильдер). Кроме этого германской кинокультурой вскормлены Йозеф Штернберг и Эрнест Шедзак (режиссер «Кинг-Конга» и «Могучего Джо Янга»).

В основу части дальнейших рассуждений положены разработки Рэймонда Дюргната, который (повторимся еще раз) не признавал на время своих исследований (70-е годы XX века) нуар в качестве самостоятельного жанра. Он выделял несколько «доминирующих циклов» или «межжанровых мотивов», то есть считал нуар своего рода гибридом, в котором криминальный мир (как среда) и преступление (как деяние) изучаются с мелодраматической непредвзятостью. В качестве первого мотива указывалась социальная критика через демонстрацию преступления. Подобный подтекст можно обнаружить в таких кинофильмах, как «Тихая улица»



Кадр из фильма «Алчность» (1925 год)

(1917 — один из ранних фильмов Чарли Чаплина), «Сломанные побеги» (1919) Дэвида Гриффита, «Алчность» (1925) Эрика фон Штрогейма — самый продолжительный немой фильм, 4 часа!!! — «Охотники за спасением» (1925) Йозефа Штернберга. Два года спустя после выхода на экраны «охотников» Штернберг начинает работу над лентой «Преступный мир», первый в истории гангстерский фильм, заложивший основу и каноны этого жанра. Надо отметить, что социальные проблемы фактически никак не отражались в голливудских фильмах 30-х годов. Это происходило по очевидной причине — владельцы студий в преобладающем большинстве были республиканцами, тесно связанными с банкирами, а те в свою очередь не намеревались инвестировать средства в «социалистические проекты». Однако постепенно политика перевооружения дала результаты, и на экране стали появляться сюжеты о «мире труда».

Это были вполне невинные политические мелодрамы: «Дорога на Фриско» (1939), «Мужская сила» или «Энергия» (1940) (в эти же годы снимается «розовая» версия достаточно жесткого романа Джона Стейнбека «Гроздь гнева»), «Дикая жатва» (1947) и «Дай нам на сей день» — «Даждь нам днесь» (1949). Здесь главным действующим лицом является, как правило, мелкий фермер, не любящий одновременно и капиталистов, и прогрессистов. Именно на этом базисе была построена антикоммунистическая риторика такого показательного американского политика, как Барри Голдуотер, который видел практически во всем происки «красных». К этому социальному направлению в кинематографе примыкал Эдвард Дмитрик. Особо ярко это проявилось во время его пребывания в Великобритании, куда он был изгнан из США на волне маккартистской «охоты на ведьм».

Второму циклу Рэймонд Дюрнгат дает название «Угрюмый срез», что подразумевает срез общества, в котором существует множество предпосылок тому, чтобы даже нормальный человек стал преступником. Появление этого цикла совпадает с рождением неореализма в Европе. В американском нуаре

к нему могут быть отнесены: «Леди-призрак», «Обнаженный город», «Аллея кошмаров» (1947), «Паника на улицах», «Четырнадцать часов» (1951), «Аллея славы» (1952), «Долгая ночь» (1951), «Окно во двор» (1954), «Никто не напишет мне эпитафию» (1960). В этих фильмах видны лишь отголоски классического нуара, но сильны мотивы социального популизма, столь присущие, например, творчеству сценариста Пэдди Чаефски, прославившийся не благодаря реалистичным сериалам, которые демонстрировались американским ТВ в 50-е годы. В Европе можно найти аналогичные ленты: «Северный отель», «В воскресенье всегда идет дождь» (1947), «Сапфир» (1957), «Похитители велосипедов» (1948), конечно, если кражу велосипедов можно отнести к сколько-нибудь серьезному преступлению.



**Преступники, вызывающие жалость.
Кадр из фильма «Похитители велосипедов» (1948 год)**

Американский кинематограф был очень слаб в вопросах изображения социальных пороков. Это было пагубным влиянием «пуританского» оптимистического киноиндивидуализма, присущего Голливуду 20–30-х годов. Позже это нашло выражение в четких политических установках. Республиканцы, фактически контролировавшие Голливуд, настаивали на том,

что все социальные проблемы возникают либо по причине неправильных межличностных отношений, либо по причине внутренних моральных проблем конкретного человека, то есть общество и система в целом были как бы «ни при чем». Кинематограф должен был изобличать неверную личную настроенность, а вовсе не социальные реалии. В то же самое время демократическая партия выдвигала лозунги, более напоминающие пароли либеральных экологов, выступающих в защиту окружающей среды: надо иметь возможность диалога, надо стремиться к согласию.

Как видим, с одной стороны, даже Голливуд испытал на себе «неореалистический импульс», с другой стороны, это явно выходило за рамки господствующих в политических кругах представлений о кинематографе. В итоге социальные проблемы пытались показывать исподволь, намеками, тщательно «драпируя» смежными сюжетами. В качестве примера можно



Сцена гибели. Кадр из фильма «Он бежал всю дорогу» (1951 год)

привести ленты «Он бежал всю дорогу» (1951) и «Звук ярости» (1950). Что показательно, создатели этих фильмов: Джон Берри и Сай Энфилд — стали одними из первых жертв политики маккартизма. Эти картины не выглядят реалистичными, однако даже в таких «причесанных» условиях оказалось возможным показать зрителю, что глубокие проблемы коренятся именно в обществе, а не в конкретном человеке. В первой ленте незадачливый грабитель Ник Роби (его исполняет Джон Гарфилд) захватил в заложники семью своей знакомой Пег Доббс (Шелли Уинтерс). Чтобы не вызвать подозрений, он разрешает некоторым членам семейства жить «обычной жизнью», в том числе ходить на работу, но при этом удерживает девушку. Отец Пегги не знает, что делать.

На работе он спрашивает у коллеги: что должен делать «гипотетический» человек, попавший в подобную ситуацию, нужно ли вызвать полицию? В ответ мистер Доббс слышит: «Ты видел, что пожарные находят в огне? Жаркое». Подобные фразы и многие другие моменты ненавязчиво демонстрируют и параноидальные настроения главного героя («Никто никого не любит»), и паранойю, которой охвачено общество в целом. В «Звуках ярости» не ладящий с разумом убийца Джери Слокам (в исполнении Ллойда Бриджеса) являет собой образ преступника, подкармливаемого тысячами предубеждений, которые формально не относятся к числу преступных: «Все любители пива — редкостные придурки!», «Ха, а ты богатый мальчонка!» Его невольным сообщником становится безработный бедолага Говард Тайлер (Френк Лавджой), на которого обрушились все неприятности мира. Кажется, что его раздражает буквально всё на свете. Его сын здоровается с ним следующим образом: «Привет, отец! Мать не дает 90 центов, чтобы я мог сходить в кино с другими детьми». В этот момент камера мимоходом показывает сцены насилия, которые изображены в комиксах. Когда он признается в совершённом преступлении весьма миловидной маникюрше, которая проявляет к нему симпатию, его тут же сдают властям. Падкий до сенсаций журналист провоцирует ненависть местных жи-

телей — разъяренная, озверевшая толпа врывается в тюрьму, попутно беспощадно избивая полицейских. Преступников вытаскивают из камер, после чего вешают на ближайшем дереве.



Линчеватели. Кадр из фильма «Звук ярости» (1950 год)

Отнюдь не весь нуар можно назвать критически настроенным и социально ориентированным. В нем были и ленты с душком, подобающим республиканским моралистам, но их создатели старательно избегали самых сильных элементов этого жанра. В таких фильмах, как правило, показан человек, оказавшийся в сложных жизненных обстоятельствах, но при этом не отказавшийся от попыток самосовершенствоваться. В качестве таковых можно назвать: «Враг общества» (1931), «Дуэль под солнцем» (1946), «Только у ангелов есть крылья» (1939). Если же говорить о социальном реализме в нуаре (пусть и условном реализме), он все-таки вращался именно вокруг криминальных сюжетов, хотя и не претендовал на монополию в изображении преступлений. В исследовательской литературе была предложена некоторая классификация, позволяющая выделить несколько поджанровых направлений.

Во-первых, это бандит как запретный тип поведения. В этой связи можно упомянуть не очень известный, но от этого не ставший менее удивительным кинофильм «Распрощайся с завтрашним днем» (1950). Это одна из немногих американских кинокартин, которая была запрещена к показу в ряде штатов «за отвратительную, садистскую демонстрацию жестокости и преступности в своих крайних формах». Сбежавший из тюрьмы преступник Ральф Коттер, которого играет звезда гангстерского кино Джеймс Кэгни, уловками и давлением подчиняет себе целый город. Он контролирует и уголовников, и полицию. В планы Коттера входит подчинить себе предприятия местного промышленника Добсона, для чего он женится на его дочери. Хитроумный план рушится только по причине ревности любовницы преступника. Она убивает Ральфа Коттера со словами «Распрощайся с завтрашним днем». В основных своих чертах эта лента весьма напоминает «Место под солнцем» (1951), за тем лишь исключением, что в экранизации романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» мягкие характеры героев замены на жесткие. Фактически все послевоенные гангстерские фильмы лишены ярко выраженной социальной критики, которую позже можно было увидеть в «Бонни и Клайде» (1967). В них прослеживаются лишь призывы к совести.

Второй поджанр покоится на макушках коррумпированных тюремщиков и судей. В этой связи используются такие сюжетные ходы, как судебные ошибки, насилие охранников, самосуд. Продажный, а в некоторых случаях тупой или просто ленивый судья появляется в лентах «Я хочу жить» (1958), «Анатомия убийства» (1959), «Душной южной ночью» — «Полуночная жара» (1967). Тюремное насилие показано в фильмах «Я — беглый каторжник» (1932), «Грубая сила» (1947) и, конечно же, в «Бунте в тюремном блоке № 11» (1954). Линчеватели, кроме упоминавшихся выше «Звука ярости» и «Душой южной ночью», играют заметную роль в «Ярости» (1936) и «Штормовом предупреждении» (1951). Другой разрешенной темой, которая была допущена в кинематограф, но считалась сомнительной —

якобы она была способна вызвать «подрыв устоев», — были единоборства и соревнования. В этой связи можно упомянуть ленты «Тело и душа» (1947), «Подстава» (1949), «Чемпион» (1949), «Ночь и город» (1950).



Беглец. Кадр из фильма «Ночь и город» (1950 год)

Преступность среди несовершеннолетних кажется весьма персонифицированным и даже семейным сюжетом. На практике же всё сводится к отношениям с братом или другом, которые были введены в заблуждение (втянуты в дела) преступниками или гангстерами. «Социальные» нотки прорываются в ленте «Тупик» (1937). Однако ярче всего эти два мотива были показаны в легендарной кинокартине «Ангелы с грязными лицами» (1938). Этот кинофильм с Дж. Кэгни в главной роли был настолько успешным, что было решено снять продолжение — «Ангелы умываются» (1939), однако сиквел оказался совершенно провальным. В конце 40-х годов, после появления этой темы на экранах, можно было обнаружить явный

диссонанс между прошлым личностно-моральным подходом и современной на то время социологией, которую некоторое время не допускали до кинопроизводства. Ситуация изменилась лишь после легендарного «Бунтаря без причины» (1955) и «Юных дикарей» (1961).

Одним из самых заметных нововведений в кинематографе послевоенного времени стал «неодокументальный» триллер, который произвел на критиков весьма благоприятное впечатление. Те полагали, что с некоторым опозданием, но американский кинематограф через фотографическое воспроизведение реальных мест и документальный тон повествования все-таки создал собственную версию «неореализма». Еще в 1945 году, в выдержанной в нуаровской стилистике шпионской драме «Дом на 92-й улице», был использован ход, когда в кадре появлялась «новостная лента», что привело рождению «газетных триллеров». Прием сводился к использованию якобы имевшихся в действительности выпусков газет, связанных с сюжетом фильма. Этим был славен в первую очередь Фриц Ланг, создавший «газетную трилогию»: «Голубая гардения» (1953), «Пока город спит» (1956), «За пределами разумного сомнения» (1953). Большинство ранних якобы документальных нуаров («Обнаженный город» и т.д.) теперь казались надуманными и откровенно слабыми. Эти ленты проигрывали нуарам нового поколения: «Паника на улицах», «Звонить: Нортсайд 777», «Бумеранг». Позже подобная манера съемок нашла свое логическое завершение в телевизионных проектах.

В упомянутых выше фильмах полиция в целом или отдельный полицейский как главный действующий герой в частности хотя и показаны в положительном свете, но все равно проникнуты отчаянием и цинизмом. Гибридизация нуара и полицейского кино произошла в 1951 году, когда на экраны вышел фильм У. Уайлера «Детективная история» с Кирком Дугласом в главной роли. Далее эта тенденция была закреплена «Сильной жарой» (1953) Фрица Ланга. В этих лентах полицейские столь же неистовы и жестоки, как и преступники. Под влиянием этой тенденции были созданы «Очевидное алиби»

(1954) и «Печать зла». В качестве противоположного направления, представляющего служителя закона как системного человека, противостоящего коррупции и насилию, можно оценивать ленты: «Душной южной ночью», «Леди в цементе», «Детектив», «Буллит», «Блеф Кугана» (1968). Во многом образ полицейского зависел от политических воззрений — он менялся в зависимости от того, откуда был взгляд: «слева» или «справа». При этом исходной точкой могла быть фигура «одинокого волка», «полицейского фанатика», мощными мазками выписанная Фрицем Лангом в «Сильной жаре».



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

Из этого можно вывести, что преступление в нуаре было не только символом криминального мира, атрибутом трущоб и неимущих. Оно вменялось в вину представителю среднего класса, мирно живущему в отдельно стоящих коттеджах. Пресловутые «васпы» (белые протестанты англосаксонского происхождения) попали под подозрение уже в 30-е годы. Од-

нако в «Ярости» 1936 года это было спонтанным порывом, далее же подход стал более взвешенным, можно даже сказать, аналитическим. Голливуд и подспудное общественное мнение дополняли друг друга. Не зная крупных потрясений, достаточно сытая и обеспеченная, послевоенная Америка была страной комфорта и разнообразного досуга, что являлось идеальной почвой для возвращения специфического и очень сложного типа самокритики. Более не представлялось возможным объяснить преступление нищетою и низким социальным положением преступивших закон. Кроме этого, в годы войны сумели укрепить свои позиции в Голливуде кинематографисты с критическим взглядом на окружающую их американскую действительность. Не случайно годы спустя маккартизм в поиске мнимых и действительных коммунистов нанесет первый удар именно по кинематографическому производству. Именно маккартизм и «охота на ведьм» привели к тому, что нуар утратил социальное звучание и скатился до уровня «городского вестерна». Опять же, возвращение к консервативным и республиканским традициям в 50-е годы вернуло моду на ковбоев. Нуар в своей критике «среднего класса» перестал быть «черным» и стал «светло-серым». Отголоски некогда звучавших суждений можно услышать в «Детективе» (1968) с Фрэнком Синатрой в главной роли и в «Бонни и Клайде», снятых в тот же самый год.

Критика среднего класса и социальный пессимизм породили социально-культурную «моду на гангстеров». Уже в 30-е годы можно было наблюдать нескрываемое восхищение этими антигероями. Кинематограф превратил их криминальные деяния в форменный ницшеанский порыв в прогнившем мире. Все началось с «Преступного мира», фильма, который в 1927 году заложил фундамент как нуара, так и гангстерского кино. Один из героев, преступный король Вид по кличке «Бык» в исполнении Джорджа Банкрофта, сразу же завоевал любовь зрителя. Несмотря на все старания создателей «Лица со шрамом» (1932), они не могли скрыть своих симпатий к Тони Камонте (Пол Муни). Фильму повез-

ло — он вышел на экраны незадолго до появления «кодекса Хейса», в некоторой степени даже спровоцировав его появление — публика в отличие от кинематографистов не была восхищена воспеванием преступного образа жизни. На самом деле у современников знаменитый гангстерский триптих: «Маленький Цезарь» (1931), «Лицо со шрамом» (1932) и «Враг общества» (1931) — не пользовался дикой популярностью. Она пришла уже позже.

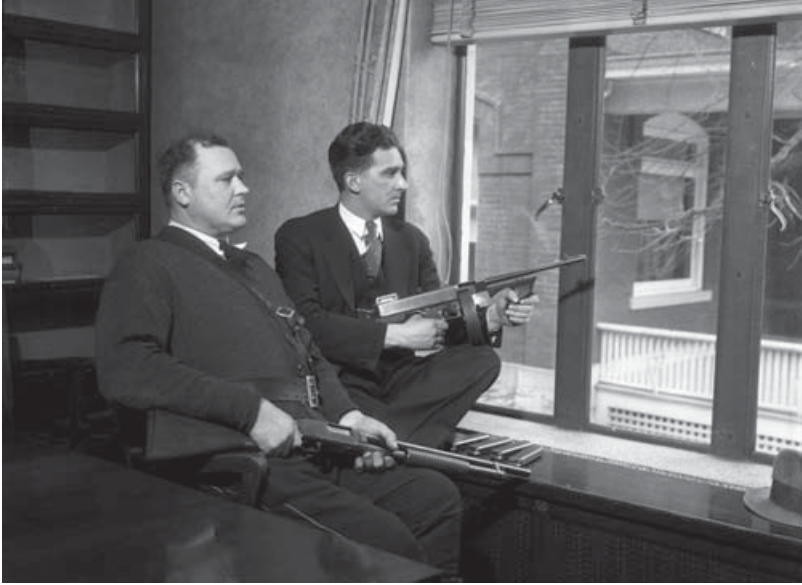


Кадр из фильма «Враг общества» (1931 год)

В американских гангстерских фильмах довоенного периода переплелись, слившись воедино, и социальная действительность и морализаторские мифы. Выявились даже группы типажей. Джордж Банкрофт и Джеймс Кэгни играли ирландских бандитов, Пол Муни и Джордж Рафт — итальянских мафиози. Гротескно невозмутимый Хамфри Богарт с одинаковым успехом мог исполнять роли и заблудших англосаксонских персонажей, и еврейских гангстеров, благо

что и тех, и тех в криминальном мире США было, как говорится, навалом. Далее шло углубление стереотипов — зрителя приучали к тому, что итальянцы («Маленький цезарь» и «Лицо со шрамом») — должны до безумия любить своих не менее итальянских мам, а ирландцы («Ангелы с грязными лицами») прислушиваться к мнению католического священника. То есть налицо были своеобразные национально-расовые клише. Сразу же оговоримся, что республиканские моралисты «задушили» гангстерское кино фактически сразу же после его рождения. Хотя бы по этой причине оно не могло развиваться одновременно с нуаром — оно просто-напросто органично перетекло в него. Голливуд же, напротив, породил заказного «антигангстера» — в 1935 году на экраны вышел фильм «Джимены». Именно так началось складывание медийного мифа об отважных агентах ФБР. Антигангстерское морализаторство закладывается даже в канву привычных криминальных фильмов. Например, в «Ангелах с грязными лицами» герой Джеймса Кэгни перед смертью ведет себя униженно: плачет и упирается, когда его волокут к электрическому стулу. При этом он недобрым словом поминает «такие фильмы, как „Лицо со шрамом“» — то есть зрителю он показан как «слабак» и «трус». Только в 1940 году в фильме «Ревущие двадцатые» (также известен как «Судьба солдата в Америке») была предпринята попытка изобразить взаимосвязь между безработицей и бандитизмом. Примечательно, что в этой ленте главные роли играют актеры, ставшие символами нуара как стиля: Хамфри Богарт, Джеймс Кэгни, Джеффри Динн и т.д.

Когда началась Вторая мировая война, а затем случился приступ маккартизма, в Голливуде обеспокоились сначала нацистами, а затем коммунистами — по этой причине гангстеры на некоторое время были упущены из вида. Только этим можно объяснить, что в 1945 году свет увидела явно нарушающая положения «кодекса Хейса» лента «Диллинджер», которая рассказывала о судьбе известного грабителя банков («Его история написана пулями, кровью и блондинками»).



Грабители банков. Кадры из фильма «Диллинджер» (1945 год)

За этим фильмом последовала лента Байрона Хэскина «Я всегда одинок» (1947). Герой Берта Ланкастера — типичный головорез эпохи «сухого закона». Отбыв длительный срок заключения в тюрьме, он обнаруживает, что на свободе процветает новый вид злодеев — расчетливых, рвущихся к власти, входящих в светское общество. Противостояние нового и старого находит свое предельно яркое выражение в «Насаждающем закон», где исполняемый Богартом помощник окружного прокурора Мартин Фергюссон в борьбе с «корпорацией убийц» кажется тривиальным неандертальцем. Приверженность «старым» криминальным законам можно увидеть в «Белом калении» (1949), где главную роль опять исполняет Джеймс Кэгни. В рамках этого нуар-направления самой известной картиной являются «Асфальтовые джунгли». В нем не без показательного морализаторства (самоубийство злодея, раскаяние любовниц и т.д.) подано противостояние преступных формаций — прилизанные светские преступники хотят «кинуть» грабителей «старой закалки».



Кадр из фильма «Белое каление» (1949 год)

В отдельный сегмент нуара можно выделить фильмы, где криминал рассматривается лишь как часть бизнеса. В фильме «Тайны Нью-Йорка» — «Нью-Йорк. Конфиденциально» (1955) бригадир криминальной группы заявляет: «Бруклин. Меня очень беспокоит Бруклин. Это снижает наши доходы на 2%». Сходную проблему можно обнаружить в «Нагой улице» (1955), где уголовный авторитет озабочен делами своего сугубо легального бизнеса. В этой ленте, как и в других фильмах т.н. нью-йоркского социального нуара, процветающий бизнес показан как обратная сторона преступности, а та в свою очередь связана с нищенскими и беспросветными условиями существования жителей города. Подобный подход не был преувеличением. Например, в годы войны система «Вестерн Юнион» была приобретена преступным синдикатом — так гангстеры могли проворачивать сделки с оглашением результатов соревнований и бегов. Бизнес-бандитизм наглядно показан также в ленте «Другой мир США» (1961). Но в американском кине-

матографе социальный протест так и не был по-настоящему осознан. Вышедшая в 1963 году американская лента «Джонни Кул» осталась в истории лишь как слабое подражание историям о сицилийском «Робин Гуде» — Сальваторе Джулиано. В то же время итальянский кинематограф отметился политическим триллером «Руки над городом» (1963), в котором коммунист Эдуардо Ноттола (в исполнении Рода Стайгера) боролся против преступности и коррупции.



Кадр из фильма «Руки над городом» (1963 год)

Как уже говорилось выше, с середины 50-х годов нуар постепенно деградировал, превращаясь в «городской вестерн», лишенный социальной составляющей, с примитивными сюжетными линиями и незамысловатыми моральными формулами. Фильмы фактически копировали «Сильную жару». Именно в это время от нуара отпочковывается возрожденный гангстерский жанр. К этому периоду относятся следующие фильмы: «Большой ансамбль» (1955), «Аль Капоне» (1959), «Рассвет и закат Легза Даймонда» (1960), «Малыш Нельсон» (1957),

«История в Феникс-сити» (1955), «Плати или умри» (1960). После этого наступает продолжительное затишье. Поджанр «городского вестерна» вновь возникает на американском горизонте уже под европейским влиянием, сугубо в цвете — в качестве примера можно привести «Бонни и Клайда» (1967).

У каждого вида преступления есть своя категория неявных «поклонников». Американский средний класс был одержим заговорами и тайными предприятиями, которые на визуальном уровне воплощались в загадочных убийствах. В кинематографе у этой странной симпатии было несколько символьных портретов. Если не брать в расчет ассоциируемых с нуаром и гангстерским кино Кэгни, Богарта и Митчума, то самым значимым актером в этом амплуа был Эдвард Робинсон. Он мог быть жестоким предводителем преступного сообщества («Маленький Цезарь», «Черный вторник»), преследуемым чувством вины и страхом обывателем («Удивительный доктор Клиггерхаус», «Женщина в окне», «Улица греха», «Красный дом») или даже пронизательным страховым следователем («Двойная страховка»).



Преступный босс. Кадр из фильма «Маленький Цезарь» (1931 год)

Предполагалось, что именно Робинсон сыграет «крестного отца», однако Коппола настоял на Марлоне Брандо. Стойкий на экране, на практике Робинсон оказался не таким уж «крепким парнем». В нем продолжал жить страх эмигранта (он был выходцем из Бухареста). В 1950–1952 годах Эдварда Робинсона трижды вызывали давать показания в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, где ему пригрозили «черным списком». И он «сдал» своих друзей, назвав имена «коммунистических и антиамериканских пропагандистов». Тем самым он освободился от угроз, но от судьбы не ушел. В 1956 году ему пришлось продать свою значительную коллекцию произведений искусства, в первую очередь — абстракционистского, для урегулирования финансовых вопросов при разводе с женой Глэдис, так как его финансовое состояние значительно ухудшилось после антикоммунистической «голливудской охоты на ведьм».

ИЩЕЙКА, НО НЕ ЛЕГАВАЯ ПОД РУЖЬЕМ

Когда в 1946 году французские кинокритики решили, что в американском кинематографе появился новый жанр (позже они провозгласили его вольным продолжением собственного литературного нуара), то в первую очередь они подразумевали «Мальтийского сокола». Действительно, в известной части исследовательских работ эта экранизация повести Дэшила Хэммета считается не просто эталонным нуаром, но провозглашается едва ли не первым «воистину нуаром». И это при том, что первая, вполне успешная, экранизация была предпринята еще в 1931 году, то есть фактически сразу же после того, как творение вышло из печати. Обозреватели Нино Франк и Жан-Поль Шартье приписывали режиссеру Джону Хьюстону заслугу в основании нового жанра, так как он капитальным образом пересмотрел «миф о частном сыщике». На самом же деле перекройка данного мифа произошла в 1930 году — ровно в тот момент, когда читатели ознакомились с «Мальтийским соколом» Хэммета. Однако потребовалось более 15 лет, чтобы зафиксировать произошедшую трансформацию, в том числе и в кинематографе. Не всегда переход количества в качество сиюминутно отмечается публикой.

В повести Хэммета детектив Сэм Спейд (тоже герой множества рассказов) описан как «светловолосый Мефистофель». Хьюстон доверил эту роль Хамфри Богарту, актеру до этого момента известному исполнением исключительно негативных ролей — будущий символ нуара первую половину своей биографии посвятил образам негодяев, гангстеров и грабителей. Однако главный герой «сваренного вкрутую» детектива и не мог быть иным. Спейд не столько быстро думает, как связно говорит и живо действует. А еще сравнивает людей

друг с другом, пытаясь в общей суете найти собственную выгоду.

«Золотой век» детективной литературы приходится на 20–30-е годы XX века. Тогда самой популярной литературной формой были рассказы, что было продиктовано невероятным влиянием сэра Артура Конан Дойла, подарившего миру Шерлока Холмса. В этом же направлении двигался и Честертон, придумавший «священника-детектива», патера Брауна. Тогдашние детективные рассказы вращались вокруг навыков и знаний главного героя, который использовал их, чтобы распутать клубок тайн и раскрыть преступление. По большому счету, что детективные повести, что детективные рассказы классической эпохи содержали в себе две истории: повествование о преступлении и о его расследовании. Именно наши соотечественники отметили, что в детективе ярче всего прослеживаются различия между фабулой и сюжетом. Детективная литература умело использует эти повествова-



Преступник и частный детектив. Робинсон и Богарт

тельные элементы, подчеркнуто подчиняя один другому. Первая история — это история отсутствия, сыщик всего лишь реконструирует события, свидетелем которых он не был. Вторая линия не имеет ценности сама по себе, но действует лишь как мостик между читателем и историей свершившегося преступления.

Однако в детективной литературе эти две линии, эти две истории рассказывались фактически одновременно. Стиль изложения был предельно простым, дабы не перегружать деталями собственно историю преступления. Никому из читателей не было интересно знакомиться с реальными полицейскими рапортами, занудными и монотонными, пестрящими массой бессмысленных подробностей.

Однако «Золотой век» детектива сменился эпохой «крутого действия». Французы, естественно, при каждом удобном случае упоминали собственную «Черную серию». Джеймс Нэрмор высказывал предположение, что французские кинокритики идентифицировали некоторые из американских фильмов как «нуар» только потому, что у них уже существовало аналогичное понятие, только относящееся к литературе. Французский литературный нуар был во многом аналогичен «сваренному вкрутую» американскому детективу (употребление характеристики просто «крутой» было бы не совсем верным). Это объясняет, почему французы рассматривали американские фильмы сугубо в рамках собственной традиции криминальной литературы. Нуар порвал с установками классических детективов. Менялись и стиль повествования, и структура истории. Менялись в том числе характеристики частных детективов. Теперь сыщики казались более реальными, они не были неуязвимыми и всеведущими, как Шерлок Холмс и патер Браун. Нуаровских детективов избивали, преследовали, шантажировали, могли даже убить — им вовсе не был гарантирован хеппи-энд на последних страницах книги. Нуар вообще не слишком-то строго следил за логикой событий и вовсе не собирался соблюдать привычные читателю (и зрителю) условности.



Игривый детектив. Кадр из экранизации «Мальтийского сокола» 1931 года

Дэшил Хэммет и Раймонд Чандлер решительно дистанцировались от обычаев классического детектива. Для них тайна преступления была не столь важна, как, собственно, сам процесс расследования, которому ранее уделялось меньше всего внимания. Хэммет и Чандлер вовсе не намеревались «покончить» с классическим детективом, но они хотели связать преступление с социальной обстановкой, с событиями, близкими к реальной жизни. Впрочем, их стиль заметно различался. Хэммет предпочитал повествовать от третьего лица, его стиль напоминал Хемингуэя в «И восходит солнце» и «В наше время». Чандлер, напротив, предпочитал вести рассказ от первого лица, которым обычно был частный детектив Филипп Марлоу. Хэммет писал просто и немногословно, выдвигая на первый план действие и разные точки зрения. Чандлер был его диалектической противоположностью — он предлагал взгляд на мир, присущий только Филиппу Марлоу. В итоге в киноурахах появился закадровый голос, лишь так можно было точно

донести до зрителя мысли и чувства главного героя. Повествование от первого лица подчеркивает опытность детектива, но не делает его всезнайкой. Однако в данном случае куда более важно, что перенос истории со страниц книги на экран никак не повлиял на образ и характеристики частного детектива, а сама история была не столько распутыванием хитросплетения тайны, сколько эпизодом из жизни самого сыщика. Поиск преступника — это способ обратиться к самому себе, проверить себя на стойкость в неуютном, зловещем городе, полном коварных загадок. И главный герой вовсе не собирался разгадать их все без исключения, равно как не намеревался исправлять общество в целом.

Как уже говорилось, легендарный фильм Дж. Хьюстона не был первой попыткой экранизировать повесть «Мальтийский сокол» Дэшила Хэммета. Однако все попытки 30-х едва ли можно назвать благополучными. Ни одна из них так и не была отнесена к собственно нуару. Этому есть незамысловатое объяснение — «Сатана встречает леди» (1936) получился комедийной лентой, а в «Мальтийском соколе» 1931 года были существенные отхождения от сюжета, изложенного в пове-



Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1931 год)

сти, включая характер отношений между Сэмом Спейдом и Бриджит О'Шоннесси. Более того, в фильме явно прослеживаются намеки на гомосексуальные связи, якобы имевшиеся между Уилмером Куком и Каспером Гутманом. В фильме Хьюстона сексуальная составляющая была фактически сведена к нулю, в то время как повышен «градус» психологической напряженности. В отличие от историй с Марлоу, зритель не ставился в известность относительно намерений и мыслей Сэма Спейда.

Нино Франк и Жан-Поль Шартье считали, что в «Мальтийском соколе» показана слишком холодная и отстраненная Америка, в духе «Гражданина Кейна» и «Алчности». Американское общество изображено как жестокое, нечуткое и опасное. Критики полагали, что бездушность подчеркивалась тем фактом, что Спейд крутил роман с супругой своего друга (это обнаруживается едва ли не в самом начале фильма). Подразумевается, что у него также есть интимные отношения с Бриджит, однако в конце фильма он выдает ее полиции. Он готов пожертвовать партнершей, даже зная, что та в него влюблена. Другие действующие лица не менее корыстны, расчетливы и жадны. «Толстяк» подставляет своего молодого охранника, чтобы на него можно было повесить несколько убийств. Хьюстон рисует картину безжалостного капиталистического общества, напроць лишенного привлекательности. Это шокировало французских критиков, которые пытались срассить американский кинонуар с собственным литературным нуаром.

Частный детектив, который был известен публике по литературным произведениям и кинофильмам 30-х годов, так и остался в прошлом. В нуаре появился новый тип сыщика — подчеркнуто бесчувственный и отрешенный. Подобно Шерлоку Холмсу и патеру Брауну, новый герой категорически отказывается работать на полицию. Он не хочет быть связанным с репрессивным государственным аппаратом, полагая, что сможет принести больше пользы, будучи «свободным». Данная черта характера перекочевала из викторианской литературы

в американский кинематограф, фактически не претерпев существенных изменений. По сравнению с полицией частный сыщик в нуаре всегда оказывался более эффективной «автономной единицей». Он мог спокойно посещать те места, куда путь человеку с полицейским значком был заказан. Для того чтобы придать частному детективу исключительную убедительность, в нуаре нередко упоминают выдуманных сыщиков из дешевых бульварных романов. В итоге получается, что холодный «реальный» детектив дистанцируется от «выдуманных» детективов. «Реальность» преподносится как малопривлекательная и даже отталкивающая. В нуаре частный сыщик — это человек действия, а не романтический мыслитель. В этой связи вспоминается отрывок из записных книжек Дэшила Хэммета, который сам некоторое время работал в частном сыске: «В 1917 году в Вашингтоне я познакомился с молодой женщиной, которая не произнесла фразу „какая интересная у вас работа“».



Частный детектив наблюдает за шумной вечеринкой.
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946)

Подобные различия были зафиксированы в разговоре Марлоу из фильма «Убийство, моя милочка». В одной из сцен Филипп Марлоу спрашивает мнительного психолога, доктора Амтора о смерти Мэрриота и деловых связях семейства Грейл. Амтор же говорит: «Вы подразумеваете, что есть какие-то вещи, которых вы не понимаете? Я всегда приписывал частным детективам известную степень всеведения. Или вы настоящий, а не из дешевых книжонок?» Детектив из нуара нелогичен, порывист, не имеет четкого плана действий. Совершенно фантастического Шерлока Холмса сменил другой тип «героя-одиночки» — парень, выросший на улицах. Он не эрудит, но саркастичен и остроумен, не всемогущ, но достаточно силен, чтобы постоять за себя. Он не жаждет искоренить всё зло мира, но у него есть моральный кодекс, обязывающий стремиться к справедливости, которую он не всегда трактует как «строгую законность».

Ранний нуар породил «код» частного детектива, который и по сей день используется при создании подобных образов. Отстраненный сыщик противопоставлен холодному и рассудительному рационалисту (Холмс). Нуар обращается к подсознательному, в то время как классический английский детектив — к рассудительным аспектам жизни. Моральный кодекс — это путь к постижению характера детектива и в то же самое время отвлечение внимания от того факта, что при своей эффективности он — всего лишь наемник, работающий на городских богачей. В произведениях Чандлера Филипп Марлоу всегда работал на разнокалиберную буржуазию: выступал как посредник при переговорах и передаче денег, решал чужие проблемы, контактил с преступным миром — одним словом, соблюдал покой обеспеченных горожан. Например, в фильме «Убийство, моя милочка» Марлоу нанят для того, чтобы разыскать очень дорогое нефритовое ожерелье. Эта драгоценность в фильме — типичный макгаффин, предмет, вокруг обладания которым строится фабульная сторона произведения. Этот термин впервые в оборот ввел Хичкок. В интервью Трюффо он называет макгаффин своего рода дыркой от бублика. «Не важно, что это за вещь; главное, что все хотят ею обладать», —

говорит Хичкок, добавляя, что в хорошем макгаффине всегда присутствует элемент непрясненности. О происхождении слова Хичкок рассказывал: «Вас может заинтересовать, откуда взялся сам термин. Это вроде как шотландская фамилия, взятая из байки про двух человек в поезде. Один говорит: „Что там завернутое лежит на верхней полке?“ Второй отвечает: „А, это Макгаффин“. — „А что такое Макгаффин?“ — „Ну, это такой аппарат для ловли львов в горах Шотландии.“ — „Но в горах Шотландии нет львов!“ — „Значит, нет и Макгаффина!“ Получается, что Макгаффин на самом деле — то, чего вообще нет». В «Мальтийском соколе» макгаффином была статуэтка птицы, которая в итоге оказалась поддельной.

С социологической точки зрения, в нуаре макгаффин может быть замаскированным символом накопления капитала, нечестной прибыли. Макгаффин провоцирует заговоры и преступления, он подчиняет себе людей, заставляя их делать то, что они делают в фильме. Нередко макгаффин «обманывает» людей (ну как тут не вспоминать «мою прелесть» из «Властелина колец»). Например, в завершении фильма «Убийство, моя милочка» выясняется, что нефритовое ожерелье никуда не пропало и всегда оставалось у госпожи Грейл.



Частный детектив из фильма «Глубокий сон» (1946 год)

Однако даже в нуаре частный детектив — это не безусловная константа. После холодного и безразличного Спейда из «Мальтийского сокола» Марлоу кажется более человечным, что прослеживается почти во всех экранизациях Чандлера («Убийство, моя милочка», «Глубокий сон», «Леди в озере»). Этот тип детектива уже более похож на «белого рыцаря», который живет и умирает во имя принципов — пресловутого «морального кодекса». Изображенный Хьюстоном Спейд намекает на эту идеологему, заявляя Бриджит, что, возможно, он все еще безумен, так как любит ее, несмотря на то что она убила его детектива-напарника. И тут же добавляет, что это не имеет никакого значения, так он не намерен быть чьим-то сосунком. В Спейде сокрыто глубокое противоречие относительно понимания добра и зла. Убийство напарника — это единственное более-менее внятное объяснение, которое он приводит, дабы оправдать тот факт, что отдает девушку в руки полиции. Однако на протяжении всего фильма он де-



**Даже частный детектив не застрахован от ошибочного ареста.
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946 год)**

монстрировал равнодушие по отношению к своему коллеге. У Спейда интрижка с его женой, о которой он внезапно начинает заботиться. Тут можно согласиться с фрейдистским доводом, что человек — это всего лишь его внутренние противоречия. Поведение Спейда не просто нерационально, а некорректно и нелогично. Цинизм не дает ему смириться с внутренним порывом к добру. В рамках циничного мира, созданного Дэшиллом Хэмметом, победу можно одержать, только если ты не хороший, не плохой.

Если говорить об экранизациях Чандлера, то в рамках классического нуара чаще всего речь ведут о двух лентах: «Глубокий сон» и «Убийство, моя милочка». Обе картины в основных чертах выдержаны в рамках литературного источника, было изменено лишь название романа «Прощай, моя красotka», ставшее «Убийством». Действие фильмов, как и положено строгому нуару, происходит в Лос-Анджелесе. Сюжеты обеих лент строятся на крайне сложном и запутанномговоре преступников, для разоблачения которого детективу надо бывать и в высших слоях общества, и в городских низах. И опять детектива нанимают состоятельные буржуа, чтобы решить проблемы, с которыми не могла справиться полиция. В этом кроется первое различие между Спейдом и Марлоу. Спейда нанимают богатые преступники, чтобы найти таинственный предмет, а Марлоу нанимают, дабы тот оградил жизнь «добропорядочных» буржуа от потрясений и преступного вмешательства. Но при этом и Спейд, и Марлоу работают самостоятельно — они «одинокие волки». Они более проворные и сообразительные, чем обычные полицейские, и более живучие и сильные, нежели нанявшие их буржуа.

В этих лентах частный детектив сильный, сообразительный, а самое главное — нравственный тип. В то же самое время представители крупной буржуазии и полиции представлены как недалекие и нечистоплотные, что можно трактовать как воплощение тайных мечтаний среднего класса. В этом отношении нуар всегда был популистским, антиэлитарным, антибуржуазным и отчасти антиправительственным

жанром. Частный детектив призывается на помощь, когда в обществе нарушено равновесие. Он — единственный, кто может победить зло. И тут в фигуре сыщика сквозят мессианские черты. Не удивительно, что мессия характеризуется как воплощение потустороннего и непредвзятого правосудия. Вместе с тем частный детектив отличается от мужских персонажей в нуаре. Если взять такие ленты, как «Улица греха», «Двойная страховка», «Женщина в окне» и ряд других, то можно обнаружить, что в них главные герои-мужчины слабы и дезориентированы.



Кадр из фильма «Из прошлого» (1947 год)

Специфический образ частного детектива можно обнаружить в фильме Жака Турнёра «Из прошлого» (1947). К тому моменту Турнёр был более известен как постановщик триллеров и фильмов ужасов. На его счету уже были «Люди-кошки» (1942), «Я гуляла с зомби» (1943), «Человек-леопард» (1943), «Рискован-

ный эксперимент» (1944). Несмотря на то что «Из прошлого» — единственный нуар в биографии Турнёра, данная лента вошла в историю как один из самых характерных образцов этого жанра. В основе фильма лежит роман Маунуэринга «Стройте мне виселицу повыше» — его автор написал сценарий для фильма, взяв псевдоним Джеффри Хоумс. По своей структуре лента мало напоминает истории о Спейде и Марлоу. Да и главный герой — бывший частный детектив Джефф Бейли, которого играет Роберт Митчум, — более напоминает жертву, нежели сыщика. В нем видны не столько сила, сколько фатализм, чувство предопределенности, почти материализовавшаяся тревога. Три основных нуаровских мотива: поиск человека (частный детектив), случайное происшествие, сломавшее судьбу, и роковая красотка, губящая мужчину (убийца из среднего класса), здесь слиты воедино. Главный герой выступает во множестве качеств: и сыщик, и жертва, и подозреваемый — очень редкое,



Майк Хаммер из фильма «Целуй меня насмерть» (1955 год)

но весьма интересное сочетание. Фильм являет собой в высшей мере удачную комбинацию «Двойной страховки» и «Убийства, моя милочка».

Некоторое время считалось, что американский зритель получил «нового» частного детектива именно в ленте «Из прошлого». Прошло восемь лет, и миру в очередной раз был явлен новоиспеченный типаж сыскаря. Он появился в фильме Роберта Олдрича «Целуй меня насмерть» (1955).

Часть критиков полагает, что именно этот фильм завершил эпоху классического, зрелого нуара. Мысль, конечно, небесспорная, но все-таки лента стала своего рода рубежом. По словам Дэйва Кера, в данном фильме эстетика нуара достигла своей высшей точки: сюжет прорывается нескрываемой истерией в мире, лишенном каких бы то ни было нравственных ориентиров. Светящийся чемоданчик (вокруг которого как раз вращается сюжет) как идеальный макгаффин впоследствии «всплывет» в культовых фильмах «Конфискатор» и «Криминальное чтиво». Его содержимое воспринимали как метафору не только страхов атомной эры, но и пугающей современного мужчину способности женщины к самореализации, к тому, чтобы взять под контроль непредсказуемый ход событий. Именно так поступает в фильме Лили Карвер. То есть внутри коробки — «страх ядерного всеожжения, помноженный на страх роковой женщины».

Но вернемся к теме частного детектива, который потихонечку покидал экраны. В то время голливудский нуар пытался придать себе правдоподобности, а потому всячески старался напустить на себя «лоск документалистики». В качестве идеального примера можно привести «Подставу» Роберта Уайза — в ней нет ни одного намека на персонифицированный рассказ от первого лица, а лишь отстраненный взгляд, присущий документальным зарисовкам. Боксерский матч можно видеть глазами болельщика, а вовсе не боксера, зритель словно находится в зале. Персонажи тоже должны быть «жизненными», поэтому место частных детективов занимают адвокаты, репортеры, страховые следователи и т.д. Например, именно адвокат расследует дело

в фильме Абрахама Полонски «Сила зла» (1948). Даже Хамфри Богарта переквалифицировали в человека, который оказался «в ненужное время, в ненужном месте». Это, прежде всего, относится к ленте Хьюстона «Ки-Ларго», в которой рассказывается о заложниках, захваченных гангстерами в отеле на тропическом острове. Волей-неволей герою Богарта, ветерану войны, приходится прибегнуть к ранее приобретенным навыкам.



Вспоминая старые навыки. Кадр из фильма «Ки Ларго» (1948 год)

Однако самым популярным на тот момент стал такой персонаж, как «полицейский-мошенник» (от названия фильма 1954 года), в российском варианте — «оборотень в погонах». Нечистые на руку копы появляются в «Сильной жаре» Фрица Ланга, «Тайных людях» Джозефа Льюиса, «Обнаженном городе» Жюлья Дассена. Конечно, частный детектив появляется в «Большом ансамбле» того же Льюиса, но это уже сугубо синтаксическая, то есть номинальная, фигура. Спрос на жуликоватых полицейских был куда больше. Если частный детектив по своему функционалу должен был что-то или кого-то найти, то задача полицейского, обычно движимого либо мезтью, либо праведным

гневом, сводилась к простому разрушению. Он мог расправиться с отдельным преступником или целой группой гангстеров. И опять полиция в целом уступала полицейскому-мошеннику, который во имя достижения цели был готов нарушить закон. Теперь у зла было две грани: с одной стороны, полицейские-бюрократы, с другой — интегрированные в политику гангстеры.

И именно в это время на экраны вышла картина «Целуй меня насмерть». Формально она была экранизацией романа Микки Спиллейна, где главным действующим лицом был детектив Майк Хаммер (еще не телевизионный персонаж). Однако от оригинального романа в фильме почти ничего осталось. Поскольку в литературном оригинале речь велась о наркотических веществах, его официально признали непригодным для экранизации. Чтобы обойти этот запрет, сценарист Альберт Безирайдес кардинально переработал сюжет, напичкал его нуаровскими штампами и фобиями, связанными с атомной войной. Именно он придумал светящийся «ядерный чемоданчик» и апокалиптический финал, а заодно перенес действие из Нью-Йорка в Лос-Анджелес (ну где же еще должно было происходить действие нуара?). Подобная самодеятельность привела Спиллейна в ярость. «Я работал на скорую руку, потому что материал вызывал у меня отвращение. Своего рода механическое письмо», — вспоминал позднее сценарист. Надо отметить, что критика тоже была не в восторге. Кинообозреватели уважаемых американских изданий проигнорировали «Целуй меня насмерть», назвав фильм низкопробной «киномакулатурой», а в Британии он и вовсе не вышел в прокат. Его создателей обвиняли в неблагоприятном воздействии на подрастающее поколение; вопрос даже был вынесен на рассмотрение комитета ревнителей общественной нравственности. В одном из журналов по поводу этой ленты писали: «Фильм родился из худшего материала, который только можно вообразить, — самого гнилого, самого тошнотворного плода разложения жанра: истории Микки Спиллейна. Эта выношенная, замусоленная ткань чудно перешита в богатую парчу с загадочными арабесками». Что же так возмутило зрителей и критиков?

В фильме Олдрича уже снискавший некоторую популярность детектив Майк Хаммер превращен в безнравственного плейбоя, наделенного целым букетом выходящих за рамки разумного «мужских» качеств. Но это было уравновешено преобразованием женских характеров, которые были будто бы специально сделаны по заказу радикальных феминисток, так как помогали разоблачению «маскулинных происков». В итоге явленный публике Хаммер оказался самовлюбленным, весьма недалеким и плохо соображающим «троглодитом», который зарабатывает на жизнь шантажом неверных супругов и подкладывает свою секретаршу под выгодных клиентов. Судя по его ухмылке, использование силы по отношению к слабым доставляет ему неподдельное удовольствие. Его расследование мотивировано не столько желанием добиться правды или покарать негодяев, сколько банальной жаждой наживы. В нем нет ни намека на наличие морального кодекса.



Сюрприз. Кадр из фильма «Целуй меня насмерть» (1955 год)

Единственными, кому понравился фильм, были молодые французские кинематографисты. Они называли «Целуй меня насмерть» «триллером завтрашнего дня». Подобные заявления

были связаны в первую очередь с тем, что фильм, с одной стороны, отказался от канонов детективного жанра, но, с другой стороны, сохранил фигуру частного детектива. В нем использовались все мыслимые и немыслимые нуаровские штампы. В фильме Олдрича черты нуаровской эстетики намеренно утрированы: например, контрасты света и тени доведены



Рекламное фото к фильму «Целуй меня насмерть» (1955 год)

до крайности. Начало и концовка эмоциональны на грани истерики: вместо традиционных титров в первых кадрах показаны бегущие ноги полуголой женщины, вместо музыки слышно только ее сбитое дыхание, взамен ожидаемой счастливой развязки зрителям предстоит пережить настоящий «конец света». «Целуй меня насмерть» называют самым мрачным нуаром; выжил ли главный герой в конце фильма, остается неясным. У фильма было несколько концовок, в одной из них дом вместе с героями взрывается, в другой Майк и Вельда успевают сбежать за несколько минут до мини-ядерного взрыва. Но именно в нереальности этих фантастических вкраплений и видится новаторство фильма. Можно говорить о том, что это была первая попытка скрестить нуар и фантастику, хотя подобный гибрид был вызван к жизни не эстетическими поисками, а банальной паранойей, присущей как нуару в целом, так и настроениям эпохи холодной войны. В любом случае «Целуй» предвещал появление в будущем своеобразной нуаровской фантастики («Бегущий по лезвию», «Темный город», «Ренессанс» и т.д.).

После выхода на экраны «Целуй меня насмерть» только ленивый не жаловался на аморальность фильма. Хаммер представляется «антигероем — хладнокровным, расчетливым, подчас даже гадким». Неслучайно его фамилия переводится как «Молот». словно шутки ради режиссер помещает этого «питкантропа» в ультрасовременные интерьеры, наполненные искусством «не для всех». Когда бы Хаммер ни включил радио, там всегда передают классическую музыку. Всё это дополнялось тем, что в фильме напрочь отсутствовала этика характеров, но только тогдашние французские критики восприняли это как демонстрацию эффекта отчуждения, превалирования в жизни материальных ценностей, торжество вещизма. Правые и левые сошлись в единстве своих мнений. Левые обозреватели полагали, что Майк Хаммер через свою безнравственность пытался постигнуть общество, в то время как правые критики рассматривали его уже как проявление аморального социума. Хотя в действительности порочная природа Майка Хаммера была всего лишь трансформацией идейного ландшафта,

в котором приходилось действовать частному сыщику как персонажу кинофильма. Опять же можно было наблюдать существенные различия между романом и кинофильмом. В литературном произведении Спиллейна его герой доминировал, в том числе над женщинами. В фильме же любая героиня так и норовила подвергнуть Хаммера критике. Например, в сцене, когда Майк подбирает Кристину на дороге, та обрушивается на него с осуждениями за его эгоизм.

Кристина: Держу пари, что вы каждое утро отжимаетесь только для того, чтобы держать свой живот подтянутым.

Майк: Вы что-то имеете против хорошего здоровья?

Кристина: Я могу простить человеку дряблые мышцы, если это сделает его более дружелюбным. Вы — тип человека, который ничего не дает в отношениях, а только берет.

Майк Хаммер в чем-то подобен Дейву Бенниону, главному герою фильма Фрица Ланга «Сильная жара». Оба не любят высокое искусство, оба презрительно относятся к интеллектуалам, полагая, что «мозги» только мешают работе. И «Сильная жара», и «Целуй меня насмерть» отличаются от классических нуаров. Создатель «Сильной жары» предлагает зрителю самому сделать выводы о цене моральной нестигаемости главного героя, ведь все четыре женщины, которые попадают на его пути, гибнут, а сам он не испытывает по этому поводу особых мук совести. Стремясь к торжеству справедливости и возмездия, он считает человеческие жизни лишь «расходным материалом».

Критики включили «Сильную жару» в список величайших фильмов, раскопав под фабульной поверхностью «гораздо более мрачный рассказ» о детективе, который не задумывается о цене своей борьбы со злом. Персонажу Гленна Форда представляется, что он в состоянии провести четкую линию между делами службы и семейной идиллией. Хотя этот расчет оказывается иллюзорным, детектив Бэннион и не думает признавать свою ответственность за семейную трагедию. Раз за разом он неосознанно становится виновником гибели тех, кто доверял ему, порождая у зрителя череду неприятных вопросов: кто все-таки представляет большее зло — подонки-коррупционеры

или слепо прущие напролом борцы с ними? И в любых ли обстоятельствах может быть оправдана борьба с преступностью?

По мнению экспертов, в «Сильной жаре» Ланга содержатся самые шокирующие сцены за всю историю нуара. В одной из них погибает жена полицейского, во второй — лишается своего лица симпатизирующая ему красавица. Последняя линия, связанная с гротескным образом садиста Винса Стоуна, напоминает о том, что Фриц Ланг — один из крупнейших мастеров киноэкспрессионизма. Два лица Дебби Марш (в исполнении Глории Грэм), прекрасное и уродливое, — наглядное воплощение двойственности ее личности, ведь она развлекается в кругу гангстеров, тая презрение к ним под маской беззаботности. Почерк крупного мастера различим и в других сценах. Например, в начале фильма главный герой ненароком обрушивает построенный дочерью макет полицейского участка, что предвещает дальнейший ход событий. «Сильная жара», подобно «Целуй меня насмерть», — один из последних классических нуаров, на их примере можно проследить, как жанр постепенно мутирует в истории о «полицейском в плохом городишке». Он сводит счеты с мафией и преступниками, превращая свою работу в личную вендетту. В «Сильной жаре» Дейв Беннион — не совсем частный детектив, но и не совсем полицейский; он увольняется со службы, чтобы самостоятельно вести расследование.

«Нервные» отношения частного детектива и полиции в нуаре нередко иллюстрируются сценами, в которых полицейские допрашивают главного героя, подозревая в совершении преступлений. На допросы попадали Сэм Спейд, Филипп Марлоу и Майк Хаммер. Однако если в случае со Спейдом и Марлоу допрос кажется недоразумением, допущенным полицейскими по причине их недалекости, а иногда и откровенной глупости, то подозрения в отношении Майка Хаммера образца 1955 года кажутся более чем оправданными. Хаммер специализируется на делах о разводе и шантаже. Однако он не помогает людям избавиться от шантажистов, а сам не прочь подключиться к вымогательству. Он пособляет соблазнению

«неверных» мужей, направляя к ним свою секретаршу, при этом обольщает чужих жен. Хаммер работает на обе стороны, пытаясь извлечь максимум выгоды. Это опять же отличает роман и фильм. В романе Спиллейна Майк Хаммер никогда не занимался подобными вещами — он разоблачал торговцев наркотиками и сутенеров, а в случае убийства помогал полиции с расследованием. То есть именно полицейское следствие стало едва ли не функциональной обязанностью частного детектива. Кажется, что частный детектив как персонаж умер. Но это впечатление было ошибочным, он «впал в спячку» до прихода «неонуарной волны». Она принесла с собой новые образы уже знакомых публике Филиппа Марлоу и Майка Хаммера. Кроме этого черты аморального сыщика можно было обнаружить в образе Дж. Гиттеса в исполнении Николсона («Китайский квартал»). Роковой детектив, который, подобно Дейву Бенниону из «Сильной жары», губит всех вокруг, воплотился и в образе Гарри Анжела (Микки Рурк) из фильма Алана Паркера «Сердце ангела» (1987).

ГЛАВА 6

«МУЖЧИНА, Я ВАС СЪЕМ... ИЛИ СПАСУ»

Мысль о том, что нуар был «лакмусовой бумажкой», которая реагировала на наличие в обществе серьезных деструкций, прозвучала достаточно рано. Не успели французские кинокритики «открыть» нуар, как британо-американский актер, продюсер и режиссер Джон Хаусман отметил, что в Голливуде ярко выражена тенденция к производству жестких криминальных триллеров. В качестве примера он приводил «Глубокий сон», при этом отмечая: «Выглядит так, будто бы американский народ, отвернувшись от потрясений войны, боится обнаружить свои собственные проблемы и болезненные ситуации, что



Кадр из фильма «Из прошлого» (1947 год)

коренятся в национальной жизни». Хаусман видел в героях «Сна» — Филиппе Марлоу (Хамфри Богарт) и Вивиан Ретлидж (Лорен Беколл) — выражение аморальной безнадежности, которая в свою очередь являлась всего лишь отражением общенациональных настроений. И в этой части его идеи созвучны мыслям французских критиков, которые видели в нуаре в первую очередь визуализированное отчуждение — именно это явление можно назвать главным социально-культурным контекстом, определившим спрос на нуар. Однако, исследуя нуаровские фильмы, едва ли можно детально изучить действительные настроения в обществе — кинематограф брал их за основу, но все-таки существенно преобразовывал.

Можно предположить, что одной из важных социальных проблем были последствия военной мобилизации, которая в США коснулась и мужчин, и женщин. В данном случае было спровоцировано разрушение системы гендерных ролей, что в свою очередь оказало заметное влияние на послевоенную культуру. В нуаре очень большое внимание уделяется проблеме отношения полов, что выражается в представлениях о сексуальности. Для некоторых исследователей отличительным признаком нуара является построение сюжета на сексуальных желаниях, связанных с различными типами мужчин и женщин. В основе все-таки кроется несколько моделей поведения и психологических особенностей.

Нельзя отрицать, что мир нуара преобладающе строится на мужских ценностях: действие, нажива, насилие. Женщины же в кинонуаре представлены исключительно двумя категориями: те, кто находятся на внешних и внутренних границах нуаровского мира. Находящиеся на внешнем крае, почти соприкасаются с преступной сферой, непосредственно соседствуют с криминальной мужской средой. Это певички из ночных клубов, роковые красотки, любительницы пьяных приключений, безжалостные добытчицы, убивающие своих состоятельных, но немолодых мужей. Находящие внутри социума женщины, как правило, становятся жертвами мужского безразличия и алчности — это брошенные жены,

потенциальные невесты, многострадальные подруги. Иногда они пытаются защитить своих избранников, иногда, наоборот, главный герой защищает их от не слишком-то удачно выбранных «спутников жизни». Но именно слабость этих персонажей делает уязвимыми «сильных мужчин» из нуара.

В работе Джани Плейсе, посвященной женскому образу в нуаре, также выделяется «два полюса женских типов». Их можно было бы характеризовать как «надменную темную леди» и ее альтер-эго, «сестру невинную избавительницу». В данном случае сексуальность — всего лишь ландшафт для размещения на нем женского коварства и женской добродетели. Однако нуар — порождение мужской фантазии, впрочем, как и некоторая часть нашего искусства. И сексуальность в нем — это предикат к женщине как субъекту. Различие состоит в том, что «темная леди» дает доступ к своей сексуальности, а «светлая принцесса» — нет. Но на априорном уровне они обе являются объектами сексуального желания. В нуаре положение женщины определено относительно мужчины, а заикленность на ее сексуальности — ключ к социальной роли женщин в тогдашнем американском обществе. В итоге основным «преступлением», в котором обвиняется «высвобожденная» женщина, оказывается отказ быть подчиненной мужчине, что рассматривается как угроза бытийственности мужского мира. В этот отношении нуар никак нельзя назвать «прогрессивным» жанром. Однако даже в нем есть несколько весьма показательных примеров, в которых женщины являются активными персонажами, на чем, собственно говоря, и держится сюжет. Это не статичные фигурки, подобные фарфоровым балеринам, расположившимся на «сюжетном комод», — они умны, сильны, в их сексуальности их сила (хотя в некоторых случаях — пагубная), а вовсе не слабость. Во время феминистских дебатов о гендерной политике Голливуда в качестве важного аргумента выдвигалось количество «роковых женщин» — *femme fatale*. Впрочем, действительный женский образ в нуаре вовсе не сводится к этому типу. Даже в классическом нуаре 40-х годов можно обнаружить куда более широкий диапазон

женских характеров. Опять же в сюжете их роль отнюдь не сведена к объекту сексуального желания.

Впрочем, нельзя отрицать того факта, что *femme fatale* — роковая красотка — бросила грандиозную тень на весь этот период и жанр в целом, заслонив собой все прочие женские роли и образы, которые были весьма далеки от примитивных формул и упрощенных трактовок, сводившихся к обсуждению: являлась ли сексуальность «достоинством» или «недостатком». Это частично относится к постижению нуара, поскольку его привычная модель с «размытыми контурами грандиозных нуар-канонов» подразумевала, что «роковая женщина» была реальной социальной фигурой, появившейся в результате социокультурных изменений, произошедших в годы Второй мировой войны. На самом же деле в нуаре женских типажей такое великое множество, что в самую пору разрабатывать особую классификацию.



Роковая женщина. Кадр из фильма «Плющ» (1947)

В 1947 году, оспаривая утверждение Джона Хьюстона («жесткое кино как выражение духа времени»), либеральный деятель Лестер Ашейм задавался вопросом: «Насколько же популярно жесткое кино? В какой степени подавляющее большинство отдает предпочтение этому виду развлечения?» Используя данные опросов и исследований общественного мнения, Ашейм заявлял, что публика отдавала предпочтение «веселому жанру», в котором можно было обнаружить «чистое развлечение»: с музыкой, с песнями, с танцами. Однако Ашейм не был настолько глуп, чтобы утверждать, что американское общество после войны пребывало в состоянии беззаботной расслабленности, наслаждаясь «песней в сердце» и «радостями молодой жизни». Вопросы, поставленные Ашеймом, остаются актуальными и по настоящий момент. «Роковая красотка» из нуара была всего лишь одним из проявлений «женской жесткости», приписываемой 40-м годам.

В октябре 1946 года американский журнал «Кинозритель» (Picturegoer) опубликовал передовицу, как раз посвященную проблеме «безжалостных женщин». В материале отмечалось, что этот персонаж присутствовал не только в «жестких детективах» (слово «нуар» еще не было), но и в вестернах, костюмированных фильмах, «женских лентах». Стив Нейл, в работе, посвященной киножанрам, наглядно демонстрировал, что «жесткий» женский образ можно было обнаружить в психологических женских драмах, таких как «Темное зеркало» (Роберт Сьодмак, 1946), комедиях и вестернах, таких как «С огоньком» (Говард Хоукс, 1941) и «Случай с Окс-Боу» (Уильям Уэллман). А еще в готических триллерах вроде «Плюща» (Сэм Вуд, 1947). Он приходит к выводу, что «роковые женщины не были ограничены лишь рамками нуара». Эти сведения подтверждают, что категория «роковой женщины» была разнородной, не возникала лишь в одном цикле (криминальные ленты) и не обладала одной-единственной функцией (провоцирование мужской преступности). С другой стороны, нуар как специфическая форма изложения истории тоже не является безусловной константой. До сих пор остаются открытыми

вопросы о границах этого жанра. Визуальный стиль, который стал синонимом нуара, — дробное освещение, глубокие тени и т.д. — можно обнаружить в голливудских фильмах ужасов 40-х годов, а также в готических картинах (и не только этого периода).



Кадр из фильма «С огоньком» (1941 год)

Если говорить о нуаре в целом, то это история, структурированная вокруг мужчины и адресованная именно мужчинам. По сути, речь идет о триумфе, в том числе над «коварным женским элементом», что нередко связано с принятием не совсем законных, а во многом даже противоправных решений. В работе Франка Крутника «На одинокой улице: нуар-фильмы, жанр и маскулинность» место нуара в рамках жесткого триллера в целом определено следующим образом: «В нем наличествует явная тенденция структурироваться вокруг проявлений мастерства главного героя — не просто проверки

его возможностей как детектива или преступника, но того, насколько он может считаться мужчиной в целом. Поскольку именно через расследование преступления главный герой проявляет себя как символичный мужской персонаж». Другие критики и исследователи предпочитали сосредоточиться на том, что нуар являлся прежде всего визуализацией «опасных мужских желаний», а потому женщины в фильме были неким «антицентром», «противоположным полюсом нуара». Но в то же самое время Элизабет Кови в книге «Представление женщин: кинематограф и психоанализ» бросает вызов этому схематичному пониманию нуара. На множестве примеров она демонстрирует многообразие женских образов, которые не сведены к примитивным ролевым установкам «темная леди» — «светлая принцесса». Девушки и женщины сами могут быть детективами. Это показано в «Леди-призраке» (1944) Роберта Сьодмака, «Темном углу» (1946) Генри Хэтэуэя, «Я бы не хотел оказаться в твоей шкуре» (1948) Уильяма Ная. В некоторых работах женщины становятся жертвами криминального мира: «Момент безрассудства» (1949) Макса Офюльса, «Проклятые не плачут» (1950) Винсента Шермана, «Слишком поздно для слез» (1949) Байрона Хэскина. Однако чаще всего в нуаре героиням приходится сталкиваться с двуличными мужчинами, так и норвящими их соблазнить. Нечто аналогичное можно обнаружить в «женском» готическом цикле, который был порожден Голливудом приблизительно в то же самое время, что и нуар. Все указанные выше женские типажи ставят под сомнение безоговорочное утверждение, что нуар является сугубо мужским стилем и мужским жанром. Это подтверждается целым рядом вопросов. Чью историю рассказывает фильм? Чей характер раскрывается во время повествования? Это рассказ мужчины или история женщины? Акцент сделан не на одном, а на нескольких персонажах? Замысловатая структура повествования в нуаре позволяет во многих случаях обнаружить в нем одновременно и мужское, и женское ядро сюжета. Нередко это выражается в форме женской параллели в мужском рассказе.

Если посмотреть на период классического нуара в целом, то между 1941 и 1959 годами можно выявить по меньшей мере 80 кинолент этого жанра, в которых женщина является центральным персонажем. Можно привести лишь некоторые примеры. Джин Тирни в «Лоре» (1944), Джоан Кроуфорд в «Милдред Пирс» (1945), Рита Хэйворт в «Гильде» (1946), Барбара Стэнвик в «Странной любви Марты Айверс» (1946 — и это не считая «Двойной страховки», которая фактически породила моду на роковых женщин), Энн Шеридан в «Норе Прентисс» (1947). Также надо отметить тот факт, что в трех десятках нуарах женщины выступали в качестве либо самостоятельных сценаристов, либо специалистов по адаптации оригинального литературного произведения. Кинув взгляд на эталонные нуары: «Лора», «Милдред Пирс», «Гильда», «Дело Тельмы Джордан», — можно обнаружить, что это фильмы, в которых представлена женская точка зрения. Всё это выводит женщин как действующих персонажей за рамки примитивных и шаблонных фигур. Подобная тенденция подкреплена важными факторами, касающимися киноиндустрии в целом.

Во-первых, в 40-е годы можно зафиксировать качественное изменение состава кинозрителей — в указанное время подавляющее большинство составляли именно женщины. Что весьма показательно, именно в это время руководство киностудий стало прибегать к такому маркетинговому инструменту, как опросы, что позволяло узнать общественное мнение. Поначалу это относилось исключительно к сфере рекламы, но в годы войны те же самые методы пригодились, чтобы узнать отзывы о сюжетах, что было важно для оценки реакции публики на те или иные ленты. В этом отношении весьма интересны данные института Джорджа Гэллапа. Например, в июле 1941 года установили, что чуть более половины кинозрителей (51%) были женщинами, но при этом делался прогноз, что за короткий промежуток времени их доля могла вырасти до 75% (всё зависело от жанра фильма). Другой вывод: «Женщины склонны отдавать предпочтение романтическим и серьезным драмам, в то время как мужчины — экшену и комедиям». Другие

важные сведения можно почерпнуть уже из июня 1946 года. Именно тогда журнал «Киновестник» (Motion Picture Herald) сообщил, что 54% женщин предпочитают «романтические драмы» и в то же самое время 29% — «таинственные фильмы», к которым можно отнести и нуар, и триллеры, и готические картины.



Допрос. Кадр из фильма «Лора» (1944 год)

Вторым важным фактором «женского влияния» был неуклонный рост женщин-сценаристов, что в годы войны было связано с мобилизацией мужчин. Замена мужчин неизбежно приводила к тому, что женщины в качестве авторов сценариев закладывали в канву повествования понятные им ситуации, а это вольно или невольно оказывало мощное воздействие на Голливуд. Об этом вспоминала Кэтрин Тёрни, сценарист студии «Уорнер Бразерс»: «Они признавали, что женщина могла справиться с историей о женских проблемах много лучше, нежели большинство мужчин. Однако

можно быть уверенным в том, что если бы руководство студии не было убеждено, что женщина не могла делать работу лучше, то надолго она бы не задержалась... Одной из причин, почему меня наняли, было то, что мужчины подлежали мобилизации и на студиях остались только женщины-звезды. А у звезд было свое предназначение, с которым они справлялись очень даже хорошо». Тёрни работала над многими проектами, придав им «живое женское звучание». В частности, она создала историю для Бетт Дэвис в фильме «Украденная жизнь» (1946) и сюжет для Джоан Кроуфорд в легендарном нуаре «Милдред Пирс».

Однако женское влияние не ограничивалось созданием «женских сюжетов», то есть как бы внутренней мелодрамы в нуаре. Было оказано воздействие и на подачу «таинственного», выбора сути «тайны», что весьма актуально как для нуара, так и для американских готических фильмов. Здесь будет уместным упомянуть сценаристов Джоан Харрисон и Виржинию Ван Апп — последняя создала историю «Гильды». Не менее важным автором была Ли Бреккет, которая совместно с Уильямом Фолкнером трудилась над сценарием «Глубокого сна» (режиссер Говард Хоукс). Упоминание режиссера в данном контексте совершенно не случайно — в его фильмах («Воспитание крошки», «Только у ангелов есть крылья», «Иметь или не иметь» и т.д.) всегда уделялось большое внимание теме «независимой женщины».

Прежде чем обосноваться в Голливуде, Джоан Харрисон почти восемь лет работала в Великобритании вместе с Хичкоком — сначала она была секретарем, потом помогала в кастинге актеров, затем отвечала за дизайн декораций. Кроме этого она была соавтором сценария к трем голливудским фильмам «короля триллеров»: «Ребекка» (1940), «Иностранный корреспондент» (1940), «Подозрение» (1941). Постепенно двигаясь вверх по «творческой лестнице», она стала ассоциированным продюсером и соавтором сценария фильма Андре Де Тота «Темные воды» (1944) — ленты, которая являла собой гибрид из готики и нуара. Этот кинофильм фактически сформировал

такой поджанр нуара, как «девушка в опасности» («Ребекка», «Подозрение», «Газовый свет», «Меня зовут Джулия Росс», «Тайна за дверью»). Чуть позже Дж. Харрисон приняла участие в создании «Леди-призрака», кинофильма, который мы подробно рассмотрим несколько позже.



Кадр из фильма «Темные воды» (1944 год)

Позиции Джоан Харрисон как соавтора сценариев и деятеля киноиндустрии были настолько сильными, что ей уделили внимание средства массовой информации. Например, о переходе Харрисон на студию «Юниверсал» сообщало такое авторитетное издание, как «Нью-Йорк Таймс». В заметке сообщалось: «Она собирается специализироваться на таинственных фильмах с „женской точкой зрения“». Далее приводилось высказывание самой Харрисон: «У женщины должно быть что-то, что ее занимает; не важно — собачка ли это, лошадь, старый нищий или даже другая женщина». Проекты, над которыми Харрисон трудилась в 40-е годы, свидетельствуют о том, что она прекрасно разбиралась в тайнах, секретах и загадочных преступлениях. Кроме упоминавшихся выше «Ребекки», «Темных вод» и «Леди-призрака», она работала над такими фильмами, как «Странное дело дяди Гарри» (1945, Роберт Сьодмак),

«Они мне не поверят» (1946, Ирвинг Пичел), «Ноктюрн» (1947, Эдвин Марин), «Покатайся на розовой лошадке» (1947, Роберт Монтгомери).

Если составлять таблицы политических и культурных параллелей, то можно обнаружить два момента: во-первых, нуар



Образ «Клепальщица Розы» на легендарном американском плакате

получает развитие в Голливуде с момента вступления США во Вторую мировую войну; во-вторых, именно в это время в американском кинематографе появляется фигура «роковой женщины». Это не может быть случайным совпадением. Нуар и «роковая красотка» связаны с политикой через изменение системы социально-половых ролей, через вызванную войной трансформацию общества. У этого процесса есть лицевая сторона, явленная в Голливуде, — фильмы, посвященные трудовым будням женщины, оказавшейся в новых условиях: «Нежный товарищ» (1943) Эдварда Дмитрика, «С тех пор как вы ушли» (1944) Уильяма Уайлера — все эти режиссеры отметились в нуаре. Кроме этого создавались воистину многогранные культовые явления, как например, «Клепальщица Розы». Говоря нынешним языком, это был мем, который, с одной стороны, нашел воплощение в мюзикле Джозефа Сейнт-ли, а с другой стороны, был обессмерчен в плакате Нормана Рокуэлла. «Клепальщица Розы» стала культурной «иконой» США, представляющей американских женщин, работавших на предприятиях во время Второй мировой войны. Клепальщица Розы — сильная, уверенная в себе женщина в комбинезоне и пестром платке на голове — представлялась как символ патриотизма и женственности. Атрибуты работы на военном производстве — рабочая одежда, инструменты и коробки с обедами — были неотъемлемой частью нового образа женственности.

В написанном в 1944 году эссе «Простое искусство убивать» Рэймонд Чандлер позволил себе следующие слова: «По нашим мерзким улицам должен пройти человек, который выше этой мерзости, который не запятнан и не запуган. Таким человеком является детектив-расследователь. Он — герой, он — всё. Он простой смертный, и в то же время он не такой, как все, это настоящий человек. Это должен быть, если вспомнить избитую формулу, человек чести, по своей природе, по неизбежности, и, уж конечно, не размышляющий об этом вслух. Лучший из лучших в нашем мире и не из последних в лучшем из миров».

А что же мы видим в нуаре, построенном в том числе на сюжетах Чандлера? Секретарша по имени Джейн пускается в рискованное расследование, чтобы спасти своего жениха Майкла, которого несправедливо обвинили в убийстве. Она находит таинственного незнакомца, являющегося ключевым свидетелем по этому делу. Дотошная девушка успевает получить от него признание, прежде чем ее будут преследовать, заставив испуганно метаться по улицам ночного города. На счастье Джейн, незнакомец-убийца сам гибнет под колесами грузовика, после чего жених освобожден: Джейн и Майкл сочетаются браком в здании городской ратуши — хеппи-энд. Таков сюжет (в весьма кратком пересказе) фильма Бориса Ингстера «Незнакомец на третьем этаже» (1940). Именно эту ленту некоторые исследователи рассматривают в качестве первого нуара, полагая все более ранние кинотворения протонуаром.

А вот еще одна секретарша. Ее зовут Джил, она обманывает полицию, бежит по крышам, укрывает подозреваемых



Кадр из фильма «Темный угол» (1946 год)

в убийстве, уходит от слежки — всё это делается для того, чтобы снять подозрение в убийстве с невиновных людей (ее сестры и приятеля Фрэнки). Подделывая голос покойной, Джил терроризирует по телефону (в нуаре это вовсе небезобидный предмет) истинного убийцу, вытягивая из него признание. Заодно она разоблачает невменяемого следователя, с самого начала знавшего, кто убил девушку, но в силу личной неприязни хотевшего обвинить в этом невинного человека. И опять хеппи-энд. Фрэнки приглашает Джил в клуб, танцует с ней и делает ей предложение. Это пересказ сюжета фильма Брюса Хамберстоуна «Ночной кошмар» (1941).

А еще была секретарша Кэрол Канзас Ричман, которая в фильме «Леди-призрак» спасает своего босса, инженера-строителя. В финале опять же следует предложение руки и сердца. В 1947 году на экраны вышел фильм «Темный угол» — его создатель Генри Хэтэуэй накрепко вписал свое имя в историю нуара. На его счету такие блестящие картины, как «Дом на 92-й улице» (1945), «Поцелуй смерти» (1946), «Звонить Нортсайд: 777» (1948), «Ниагара» (1953). В «Темном углу» есть частный детектив. Но почти всю его работу выполняет секретарша Кэтлин, помогающая своему шефу разыскивать подозрительного «человека в белом костюме». Она содействует в раскрытии дела, поиске заказчиков убийства, разоблачении аферистов и в итоге выходит замуж. Обилие инициативных секретарш в нуаре далеко не случайно. В годы войны доля женщин среди американских «белых воротничков» выросла до 70%. Секретарши в силу своей наблюдательности, сообразительности и кругозора могли быть прекрасными «следователями» в некоторых вариациях нуара. Опять же присутствие секретарши в агентстве (не обязательно детективном) позволяет элегантно «закольцевать» историю, начав и закончив повествование ее рассказом. «Сваренный вкрутую» детектив образца 30-х годов был отголоском гангстерских войн, явления сугубо довоенного, а потому и воспринимался как проявление «мужского мира». Однако, когда о детективе говорят, что «он — всё», а всё в тылу — это женщина, возникают частные случаи нуара, сконцентрированные именно на ней.

В итоге нуар в целом получает двойственного главного героя, весьма сложного и замысловатого. Однако в параноидальном мире нуара это не выглядело чем-то противоестественным, напротив, мужская рассудительность дополнялась женским любопытством. В некоторых случаях это могло подаваться в комедийной форме, как, например, в одной из первых пародий на нуар «Леди в поезде» (1945). В этом фильме главная героиня (ее играет Дина Дурбин) помогает разгадать тайну нескольких убийств, в чем ей помогает писатель-детектив (ирония над Хэмметом).

Однако обратим более пристальное внимание на фильм классика нуара Роберта Сьодмака «Леди-призрак», ставший не просто одним из лучших фильмов этого жанра, но и воистину символической картиной. Взять хотя бы то обстоятельство, что в ней женщина ищет женщину.

В фильме есть масса параллелей с «Ночным кошмаром», за тем лишь исключением, что в «Леди-призраке» секретарша, взявшая на себя роль детектива, ищет не таинственного незнакомца в «белом костюме», а девушку в причудливой шляпке. Но в обоих случаях речь идет о поиске свидетеля, способного снять обвинения с невинно осужденного человека. Кэрол Ричман поражает своей гиперактивностью и исключительным бесстрашием, граничащим с безрассудным любопытством. В процессе своего расследования она выходит на бар, где происходило знакомство ошибочно осужденного Скотта Хендерсона с загадочной незнакомкой. Дело в том, что все без исключения свидетели, хоть как-то видевшие эту «неизвестную в шляпке», напрочь отрицают факт ее существования (поэтому и «леди-призрак»). Кэрол подозревает, что в действительности существует преступный заговор, это уже создает атмосферу легкой паранойи.

Вначале Кэрол начинает следить за барменом. В отличие от героини Дины Дурбин из «Леди в поезде» — дочери состоятельных родителей, развлекающей себя чтением детективной литературы, — Кэрол ни на день не перестает работать. Слегка она ведет уже после окончания рабочего дня и делает это

настолько настойчиво, что доводит бармена до панического состояния. Он хочет столкнуть ее под колеса поезда, но этому мешают случайные свидетели.



Секретарша в качестве частного сыщика.
Кадр из фильма «Леди-призрак» (1944 год)

После загадочной гибели бармена Кэрол направляется в театр, где пытается выудить информацию из еще одного «несостоявшегося свидетеля» — она садится на самом виду, откровенно заигрывает с барабанщиком оркестра, изображая из себя «сексуальную кошечку» (мнимая *femme fatale*). Только изрядно подпоив на джазовой вечеринке музыканта, она узнает, что ему заплатили 500 долларов, чтобы он стал «забывчивым». После долгих поисков и еще нескольких смертей Кэрол все-таки находит «леди-призрака», но та оказывается умалишенной (безумие как «сон наяву» проходит красной нитью почти через весь нуар, можно вспомнить хотя бы название-метафору «Глубокий сон»). Поводом для душевного расстройства

стала смерть жениха этой девушки, но именно она, несмотря на безумие, дает ключ к разгадке. Убийца, составивший столь грандиозный преступный план, оказывается тоже сумасшедшим. Когда правосудие, хотя и в очень и очень специфической форме, свершилось, а инженер Скотт Хендерсон освобожден, он приглашает свою спасительницу на ужин. После этого следует сакраментальная фраза о том, что она будет ужинать с ним и на завтрашний день, и каждый день после этого.



«Адская» вечеринка. Кадр из фильма «Леди-призрак» (1944 год)

При сравнении в нуаре мужского и женского детективного образа буквально бросается в глаза динамизм девушек, разгадывающих тайны, и статичная неподвижность мужчин, ведущих следствие. При этом девушки не просто постигают секреты, они борются с вселенским злом, пытаются трансформировать город, мужчины же — более фатальны, они ограничиваются частностями и вовсе не собираются менять весь мир.

Это еще раз подчеркивает тот факт, что, несмотря на «подмену» культурных и социальных ролей, женский образ в нуаре вовсе не «маскулинный» — что часто можно наблюдать в фильмах последнего времени. Женщина-детектив из нуара 40-х годов — это вовсе не «мужик в юбке». Можно предположить, что статичность мужчин определена их двойственным положением в кинонуаре. Почти все без исключения частные детективы находятся под подозрением в совершении ряда преступлений, включая те, которые они сами же и расследуют. Отсюда и осторожность в действиях, скованность в движениях и поступках. Однако женщины-детективы невиновны едва ли на априорном уровне (не путать с персонажами-«жертвами»). Именно женщины помогают мужчинам восстановить их образную целостность, переведя из статуса «подозреваемый сыщик» в статус «сыщик, ведущий расследование». Нередко сразу же он и она становятся любовной парой.



Нэнси Дрю, девочка-детектив. Кадр из фильма 1938 года

Но все-таки женщины-сыщики в нуаре не стали массовыми персонажами. При этом нельзя сказать, что в литературе того времени не было женщин-детективов. Невзыскательные бульварные повести буквально кишели всевозможными девушками-сыщиками и девочками-детективами. В качестве наиболее известных героинь можно привести Нэнси Дрю и Джуди Болтон. Наверное, больше всего повезло Нэнси Дрю — этот персонаж дожил, хотя и в изрядно трансформированном виде, до наших дней. Эта девочка впервые появилась на страницах детективного романа «Тайна старых часов». Ее формальным создателем является издатель Эдвард Стратемаэр, хотя образ в целом развивал коллектив авторов, выступавших под псевдонимом Кэролайн Кин (попытка привлечь женскую аудиторию). Со второй половины 30-х годов Нэнси вышла на экраны в малобюджетных фильмах студии «Уорнер Бразерс»: «Нэнси Дрю — детектив» (1938), «Нэнси Дрю и потайная лестница» (1939), «Нэнси Дрю — репортер» (1939) и т.д. Критика отмечала, что в фильмах почти ничего не осталось от «литературной» основы. Один критик иронично заметил, что «единственное сходство между книгой и фильмом — это слово „лестница“». Эпопея про Нэнси Дрю была буквально бесконечной — она продолжалась в 50-е, в 70-е. Последний фильм про неё вышел в 2007 году под слоганом «Маленькая девочка. Большие приключения», после чего барышня перекочевала в мир компьютерных игр.

МОРАЛЬ В ТЕМНОМ ГОРОДЕ

Одной из главных проблем, с которой сталкиваются культурологи и историки при изучении нуара, является неубедительность трактовок того, почему «произошло извержение нуара». Именно так характеризуют вторжение сумрачного, циничного, варьирующегося от показательной жестокости до безнадежного пессимизма жанра в «солнечный пейзаж» Голливуда, привыкшего дарить зрителям радость и жизнелюбие. Конечно, можно учитывать мрачное влияние германского киноэкспрессионизма и литературных традиций, начиная от французского натурализма, заканчивая американскими «крутыми» детективами. Но всё равно это объяснение кажется недостаточным, некоторые из трактовок — натянутыми, а многие аргументы — подогнанными под общую схему.

По этой причине часть исследователей истории кинематографа выдвинули «теорию темного зеркала». Согласно этой комплексной идее, внезапное появление и расцвет нуара предположительно отражают фобии американского общества, помноженные на бездушие и черствость. Подобные настроения накрыли Америку сразу же после окончания войны. И это несмотря на то, что США одержали победу на тихоокеанском театре боевых действий. Большинство историков подтверждают, что именно в это время в обществе произошли глубочайшие культурные изменения (нечто сродни изменению национальной парадигмы). Военная победа не стала культурным триумфом — в обществе обострились расовые и классовые противоречия. Раскол общества был отображен в мрачном городском пейзаже, одной из самых убедительных метафор за всю историю кинематографа.

Кинонуары построили ландшафт, в котором поселили провокации, отчуждение, неуверенность — всё то, что было связано с существованием преследуемых воспоминаниями,

неприятностями и реальными преступниками главных героев. Всё то, что являлось полной противоположностью национальной солидарности, вызванной к жизни неслыханной войной и военными потрясениями. Нуар не был единственным культурным признаком этих тревожных общественных настроений. Беспокойство проявлялось в формировании своеобразных культов: от НЛО, которые якобы угрожали стране, до сверхпопулярности психотерапевтов, якобы способных справиться с проблемами людей. При этом всё значительная часть американских интеллектуалов, в том числе некоторые религиозные мыслители, переходят на позиции экзистенциализма. Как результат, послевоенная эпоха в США стала «культурой непредвиденных обстоятельств». Причины этого кроются в нарастающем темпе жизни: непредвиденные внутрисполитические и внешнеполитические события сменяли друг друга со стремительностью картинок в калейдоскопе. Это рушило весь жизненный опыт прошлых двух десятилетий. Американцы ощущали, что переставали действовать казавшиеся им незыблемыми законы экономики; шанс на жизнь доставался тем, кто ориентировался на индивидуальный, а не коллективный опыт. Новая мировая война могла разом похоронить едва ли не все население США. Предыстория по этому поводу стала проявляться еще до того момента, как началась холодная война, а у СССР появилось ядерное оружие. На кону стояла жизнь всего человечества. Внезапно американцы открыли для себя слова проповедника Рейнхольда Нибура, что «лучше быть мертвым, чем красным», что «пацифизм — это ересь», что они (американцы) являются «хранителями абсолютного оружия, которое воплощается в себе и символизирует двусмысленность физической войны». После появления «бомбы» уже ни одна страна не могла быть в стороне от политики. И на этом фоне «горели» слова Нибура: «Мы можем обеспечить себе будущее в мире, в котором живые позавидуют мертвым». Как видим, национальные настроения были пропитаны страхом, страхом перед новой войной и уничтожением.

Все эти факторы способствовали сначала появлению, а затем углублению морального кризиса, когда казалось, что люди сорвались «с привязи» и решили отринуть любые этические нормы. В итоге крушение нацизма ассоциировалось с утратой благочестия былых времен. Победа в войне обернулась не всеобщей радостью, а чувством досады. И тут можно привести слова фанатичного Нибура, заявившего: «Рай нашей внутренней безопасности сменился преисподней глобальной неустойчивости».

«Теория темного зеркала» подразумевает, что нуаровские ленты воплотили в форме рассказа, визуализировали эти глубочайшие сомнения и тревоги относительно дальнейших целей страны и общества. Весьма характерно, что подававшаяся обычно в лучезарных тонах жизнь среднего класса оказалась затерянной в лабиринте темных улиц с грязными барами, дешевыми отелями, сумрачными железнодорожными станциями и криминальными элементами, обитающими в портовых доках. Это была воплощенная на экране пугающая альтернатива привычным постоянству и комфорту, на протяжении многих лет столь радостно перевозносимым Голливудом. Внезапно люди поняли, что «солнечные луга» были фикцией, которую кинематограф тиражировал сугубо ради коммерческих целей. В фильмах более не было движения вперед, счастливого решения проблем; откуда-то из «глубин» являются совершенно безответственные персонажи, которые отгораживаются от привычных ценностей, а более всего не верят в торжество справедливости.

Лишенные идеалов, нравственно сломленные, жители темного города видят отблески надежды лишь в своей семье, но это по большому счету эхо прошлых мелодрам. В них дом и семья показывались как оплот и крепость для главного героя, где он всегда мог найти поддержку в борьбе против пугающего и опасного внешнего мира. Однако в безликом темном городе все без исключения люди — чужаки друг другу, пришлые на чужбине. Не случайно действие нуара разворачивается в «переходных местах», чаще всего на открытых для всех лиц,

где едва ли можно сформировать какое-то устойчивое сообщество, где нет солидарности, где нет общих ценностей, где люди двигаются сами по себе и в разных направлениях.

Есть в культурологии понятие «возраст беспокойства», которое находит более-менее завершенное выражение именно в нуаровской киностилистике. Используя для анализа в качестве отправной точки допущение, что нуар — это весьма пессимистичное культурное явление, порожденное послевоенными сомнениями и социальным унынием, попробуем обнаружить в фильмах этого жанра взаимосвязь между сюжетами и реалиями жизни (в первую очередь связанными с историческими тенденциями). Например, в нуаре можно обнаружить возвращение домой ветеранов войны и то, как они плохо адаптируются в гражданской жизни («Синий георгин», 1946). В итоге в рамках существовавших голливудских форм нуар представлен как конструирование реальности, а вовне не ее объективное восприятие. Это еще раз подтверждает основные постулаты «теории темного зеркала», но в то же время допускает, что отношения нуара и социального контекста могут строиться на общем уровне, то есть фильм не есть точное отражение действительности, а лишь ее конструирование.

Большинство исследователей нуара пугливо обходят стороной фигуру проповедника Нибура, который тем не менее отчасти определил суть нуара еще до его появления. В частности, некоторые из проблем будущего этического и культурного кризиса были описаны в работе 1932 года «Моральный человек и безнравственное общество» — это не был сугубо религиозный текст, как и сам Нибур не был сугубо проповедником. У этих идей был светский брат — психологический мелиоризм, производная от весьма популярного в свое время в США метафизического течения, признающего реальность идеи прогресса как ведущей к совершенствованию мира. Согласно этой концепции, люди способны посредством вмешательства в процессы, ход которых иначе был бы естественным, достигать лучшего результата, чем эти процессы бы дали. Проще говоря: «Мы не должны ждать милостей от природы». Не удивительно,

что этот комплекс позже был положен в основу биоэтики. Тут приходится погружаться в «сумеречную зону», образованную, с одной стороны, всевозможными сектами, с другой стороны, поборниками психологических идей неофейдизма. И те и те



Уничтожение улик. Кадр из фильма «Обвиняемая» (1949 год)

пытались улучшить душу человека, дабы тот мог сформироваться и жить в «нормальном обществе», в котором общая любовь должна была взять верх над личными интересами. Тут можно увидеть канву тех нуаровских фильмов, в коих погружение в мир кошмаров и преступности, возвращение темного прошлого или отчаяние не приводят к роковому финалу. Вне всякого сомнения, нуар строится на темном фатализме таких фильмов, как «Двойная страховка», в которых моральная составляющая включена исключительно механически, так как этого требовали устои Голливуда. Однако есть в истории нуара ленты, базирующиеся на неподдельном стремлении к искуплению, что на уровне теологических терминов можно обозначить как «преодоление греховности», а на уровне социологических — «выход из изоляции и социальная реинтеграция».

В качестве примера подобного фильма можно привести ленту Уильяма Дитерле «Обвиняемая» (1949). Наряду с такими фильмами, как «Головокружение» (1945), «Одержимая» (1947), «Темное прошлое» (1948) и «Водоворот» (1949), фильм относится к субжанру «психиатрический нуар», в котором сюжет строится на личностях психиатров и психологов, а также вращается вокруг психологических проблем героев.

В центре повествования находится Вильма Таттл, роль которой исполнила Лоретта Янг. Интересным является тот момент, что до съемок в «Обвиняемой» Янг играла преимущественно в комедиях и фильмах «легкого жанра». Однако в нуаре ей предстояло изобразить, как женщина-специалист вынуждена признать опасность использования собственной привлекательности и пожертвовать всем, в том числе перспективной работой, во имя любви и собственной защищенности. Перспектива стать безработной вовсе не была преувеличением, так как возвращение мужчин с фронта подразумевало, что многие женщины, еще активно используемые в американской экономике, в одночасье становились ненужными. «Клепальщица Розы» осталась всего лишь символом на плакате. Однако у Вильмы Таттл была несколько иная ситуация — согласно сю-

жету она работала ассистентом профессора психологии в университете, в том числе проводила экзамены, в ходе которых студенты должны были составлять психологические портреты. Героиня фильма не состоит в браке, это как бы подразумевает, что она непривлекательна для мужчин. Она посвящает себя науке, что кажется неестественным выбором, нарушением привычных устоев. В этой связи надо отметить, что Вильму Таттл играет одна из самых очаровательных актрис Голливуда: Лоретта Янг снималась в кино с раннего детства.



Следственный эксперимент. Кадр из фильма «Обвиняемая» (1949 год)

В итоге вся «привлекательность» героини ограничена грубым платяным шкафом, который смотрелся бы более органично в квартире какого-нибудь громилы. Но на самом деле «непритязательность» Вильмы — это всего лишь уловка, попытка вписаться в суровый мужской мир, стремление играть по чужим правилам. Двойственность ее натуры обозначена

в характеристике одного из студентов: «цикломическая красота» — то есть страдающая перепадами в поведении, что почти сродни биполярному расстройству (раздвоению личности). Интересен порыв, который совершает Вильма, чтобы в итоге оставить то, что ее избранник именуется «грошовой работой». Она идет на легкомысленное и даже глупое нарушение профессиональной этики; подразумевается, что женщине это можно простить, так как она — эмоционально неустойчивое, непостоянное, порывистое, питаемое своими страхами существо. В сюжете это выглядит как поверхностная связь Вильмы с симпатичным студентом, который на практике оказывается не таким уж «милым парнем». Он нападает на нее; пытаясь защититься, героиня случайно убивает ухажера-насилльника. Именно после этого ее жизнь превращается в кошмар, часть которого она создает себе сама. Сам факт того, что Вильма не смогла наладить отношения с мужчиной «подходящего» для неё возраста, указывает на недостаток рассудительности и самообладания. С другой стороны, Вильма Таттл мечтает об академической карьере, тем самым демонстрируя отрицание привычного консервативного женского образа, связанного с материнством и ведением домашнего хозяйства.

Однако при этом всем создатели фильма пошли на определенное нарушение «производственного кодекса», так как Вильма вызывала симпатии у зрителя. Это было отмечено критикой. Например, в «Нью-Йорк Таймс» писали, что фильм несколько отклоняется от норм, установленных «кодексом Хейса», представители которого наверняка пошли на непростую для себя уступку, так как «обычно они довольно настойчивы в своих требованиях воздаяния». Все-таки в данном случае «отход от установленных норм не может быть истолкован как удар по морали, поскольку достаточно очевидно показано, что героиня действовала инстинктивно для защиты своей чести. И даже полицейский, который кропотливо собирает крупинки разоблачающих ее доказательств, в душе не испытывает к этой леди ничего, кроме симпатии и восхищения». Но, несмотря на мотивировку ее действий и спорность вопроса о виновно-

сти, «факт убийства просто так нельзя проигнорировать, и необходимый юридический процесс должен быть осуществлен». Назвав фильм «хорошим, даже несмотря на то что реплики актеров немного претенциозны в некоторых местах», «Нью-Йорк Таймс» также подмечает, что «при внимательном изучении можно заметить дыры в сюжете, и действительно может показаться неожиданным, что женщина такого ума не в состоянии взглянуть на свою проблему с большей проницательностью, но авторы благоразумно отнесли ее стремление скрыть правду на счет своего ужасающего испуга перед скандальными последствиями. А кто будет серьезно осуждать поступки человека, которым полностью завладел страх?».

Впрочем, некоторые из современных критиков были не столь снисходительны к фигуре Вильмы Таттл. Некоторые ее считали «напряженной, чопорной и нудной старой девой из Калифорнийского колледжа Лос-Анджелеса». Они также отмечали, что «психология страха, которая прорастает в героине, заставляет ее действовать иррационально и принимать неверные решения». Высказывалось мнение, что «психологические аспекты фильма покажутся сегодня немного старомодными, а приравнивание понятий „женская карьера“ и „скука и одиночество“ тоже будет слегка обескураживающим».

Однако «Обвиняемая» — не столько триллер и даже не детектив, сколько история трансформации. Причем мораль нуара в данном случае проста: женщина нарушила свое предназначение и потому встала (хотя и невольно) на преступный путь. В финале доктор Вильма Таттл показана представшей перед судом. Судя по развитию сюжета, ее с большой долей вероятности оправдают. Она улыбается адвокату — своему будущему супругу, тот же неистово доказывает ее невиновность и пытается продемонстрировать слабость Вильмы. Она же буквально преобразилась от любви. Теперь героиня одета в модную одежду. Некогда робкая и замкнутая университетская преподавательница пользуется косметикой, поражает своей красотой, ее волосы уложены в шикарную прическу. Она достигла своего естественного положения в мире. Находясь

на скамье подсудимых, она излучает больше счастья и уверенности, нежели за университетской кафедрой. Искупление в «темном городе» выглядит очень странно — оно проходит через преступление, через отречение от профессии, через позорные эпизоды жизни.



Кадр из фильма «Обвиняемая» (1949 год)

Многие отмечали, что «Обвиняемая» во многих моментах походит на знаменитый фильм Фрица Ланга «Женщина в окне» (1945), который не просто стал одним из самых успешных кинонуаров, но и считается едва ли не символом этого жанра. Однако если «Обвиняемая» относится к субжанру «психиатрического нуара», то «Женщина в окне» — к «мелодраме неудачника». Главную роль в ленте Ланга исполнил

Эдвард Робинсон — его герой, профессор психологии Ричард Уэнли попадет под воздействие «роковой красоты». Роковая женщина и профессор психологии — это настолько аллегорическая пара, что волей-неволей она просится быть подвергнутой психоанализу. Нечто подобное предпринимал Эндрю Спайсер, отмечавший в одной из своих работ: «Фигура фам-фаталь — женщины-паука — наиболее яркое воплощение женственности в мире нуара. Неодолимо соблазнительная, двуличная и ненасытная в постели — ее толковали как симптом типичной мужских страхов по поводу женщины как существа, способного оскопить и проглотить жертву противоположного пола. Она бросает вызов патриархальному обществу своей независимостью, своим умом и находчивостью. Она никак не вписывается в расхожее представление о том, что женщина в состоянии полностью реализовать себя в качестве жены и матери. Ее внешний вид всегда сексуален: с длинными распущенными волосами, откровенными костюмами,



Кадр из фильма «Женщина в окне» (1944 год)

которые подчеркивают длинные, чувственные ноги, а также с ярким макияжем». Фильм переполнен скрытыми и явными символами. Например, главный герой вначале видит свою соблазнительницу на картине, что не только напоминает сюжетный поворот из «Лоры», но и отсылает к многочисленным зеркалам в нуаровских лентах. Он бормочет: «Даже если бы дух соблазнения возник передо мной в виде той прельстительной женщины с портрета, я бы наверняка просто схватил пальто, что-нибудь пробормотал и дал дёру». Однако при встрече с «оригиналом» у умудренного жизнью профессора не хватает сил скрыться — он вовлечен в смертельно опасную игру. Убийство, сокрытие тела, расследование — жизнь молодого человека катится под откос. Это — типичный нуар, так как с самого начала знаешь, кто убийца, но вопрос, удастся ли полиции его изобличить, остается открытым. Когда всё становится совсем плохо, оказывается, что главному герою приснился сон, а сам он задремал в клубе, где обитали персонажи его «темной мечты».

С одной стороны, история искушения и убийства в «Женщине в окне» показана как сон-фантазия; фильм становится чем-то вроде назидательной притчи о том, насколько пагубно поддаваться порывам и потакать своим сиюминутным желаниям. Зритель видит, с каким облегчением выходит из клуба проснувшийся герой Робинсона. Когда же он вновь встречает роковую красавицу и та просит прикурить, он отказывает и стремительно скрывается.

Однако у сна есть и другая трактовка. Некоторые исследователи полагают, что «сон» в нуаре является аллегорией смерти. Это в корне неверно. Смерть — это забвение и избавление от страданий (смерть на ранчо с пасущимися конями из «Асфальтовых джунглей» и т.д.). Нуаровский сон во всех его проявлениях («Глубокий сон», «Пока город спит» и т.д.) — тягостное состояние, из которого никак не удастся вырваться главному герою. Сон — иносказательное описание не смерти, а безумия, чаще всего — характерной для нуара паранойи. В связи с этим сцены с дробным освещением и пробивающимися сквозь жа-

люзи полосками света было бы логичнее трактовать не как отсылки к тюрьме, а как аллюзию на решетки «психушки» и полосатые пижамы душевнобольных.



Кадр из фильма «Женщина в окне» (1944 год)

В «Обвиняемой» есть признаки повествовательной модели, в которой вызывающий сочувствие правонарушитель сначала в силу обстоятельств преступает закон, затем вступает в действие как третье лицо, постепенно переходит в разряд подозреваемых, а по завершении расследования признает свою вину. Однако между «Обвиняемой» и «Женщиной в окне» есть существенные различия, касающиеся в первую очередь проблемы морального и социального воздаяния, благодаря которому главный герой или героиня все-таки вырываются из кошмарного мира нуара, избавляются от тревог и печали. В «Женщине в окне» профессор Ричард Уэнли допускает всего лишь один промах, всего лишь один проступок, который влечет за собой массу последствий. По сути, он стремится спасти свое положение

ние и доброе имя, что ему удастся, поскольку он проигрывает во сне гипотетическую ситуацию, связанную с его влечениями и фантазиями. То есть можно говорить о том, что в качестве основного персонажа фильма выступал все-таки не он сам, а его «бессознательное». Если бы не последствия его возможных сексуальных желаний, которые ведут к позору, то, скорее всего, он не стал бы пересматривать свое отношение к коварной Элис Рид. Его подавленные желания так и остались бы под гнетом страхов и социальных приличий. Интересным кажется тот момент, что в фильме супруга профессора появляется на миг и никак не задействована в развитии сюжета. В данном случае нуар — это кошмар лицемерного буржуа, дорожащего своей мнимой респектабельностью и довольного своим социальным положением. Здесь можно провести грань между «темным городом», в котором профессор знакомится с красоткой, и «уютным пригородом», где его ждет совершенно неприметная жена.



Счастливая пара через несчастье. Кадр из фильма «Обвиняемая» (1949 год)

Однако в «Обвиняемой» преступление Вильмы Таттл не гипотетическое, не предполагаемое, а вполне реальное. При этом она более невинна, нежели герой фильма Фрица Ланга. Она совершила убийство, обороняясь, пребывая в панике, а вовсе не двигаемая своими подавленными желаниями. Ее история становится «терапевтическим рассказом», женщина обретает новую жизнь, которую заслуживает. Даже то обстоятельство, что она больше никогда не будет преподавать в университете, подается как сугубо положительный момент. В ее потаенном мире нет места для жестокости и насилия. Это демонстрируется в сцене, когда женщина вместе со своим спутником оказывается на боксерском матче. Увидев жестокие удары, которые один из боксеров наносит другому по голове, Вильма вспоминает попытку изнасилования, когда она убивает покушавшегося на нее, и невольно произносит вслух: «Билл, ты делаешь мне больно». Предполагается непатологическое раздвоение личности на Вильму-доктора и Вильму-женщину. Представшая перед судом в качестве женщины, она не была виновна в деяниях своего второго Я, спровоцированного к жизни мужским окружением и мужским миром. Раскаяние и искупление для неё — своего рода этическая и культурная терапия, которая заставляет ее вернуться в «мир живущих».

Завершая рассказ об «Обвиняемой», необходимо указать на несколько моментов, которые ускользнули от взора критиков. Почти все они — символы сексуальности и порочности. Наиболее показательным является пара «вода — устрицы». В предыдущих главах мы уже указывали на то, что в нуаре вода (дождь, туман и т.д.) — это аллегория порочности. В фильме героиня маскирует убийство под несчастный случай, будто бы напавший на нее студент ударился головой о камни и утонул. Для этого доктор Таттл с помощью «обратного» искусственного дыхания наполняет его легкие океанической водой, а затем сталкивает его тело со скалы. Всё это происходит на площадке у скал, где обычно ловили моллюсков. Устрицы как символ еще более глубокой порочности возбуждают подо-

зрения у следователя, так как в воде в легких находятся мельчайшие частицы от ведра для моллюсков.

Обилие в фильме неявных символов и откровенно фрейдистского подтекста привело к тому, что отнюдь не все критики его поняли. В качестве примера можно привести рецензию, опубликованную в «Нью-Йорк Таймс»: «Великолепная психологическая работа, хорошо проложенная терминологией, которая звучит впечатляюще, хотя и **не всегда абсолютно понятно**, а актеры делают свое дело с серьезностью, которая привлекает к фильму зрительское внимание».

ГЛАВА 8

ГАРДЕНИЯ ЗА ГАРДИНАМИ

В одном из разговоров с Фрицем Лангом у него в особняке в Беверли-Хиллз журналист Петер Богданович заметил про фильм «Синяя гардения»: «Это особо ядовитая картина про американскую жизнь». Ланг усмехнулся и ответил: «Единственное, что я могу сказать по данному поводу, что это был первый фильм после преследования со стороны Маккарти, я создал его буквально спустя двадцать дней. Возможно, именно это обстоятельство сделало ленту столь ядовитой».



Параноидальное отчаяние. Кадр из фильма «Синяя гардения» (1953 год)

Тот разговор состоялся в 1965 году. В течение шести дней журналист дотошно выпытывал у режиссера подробности создания двадцати пяти фильмов, что были сняты Лангом в Америке. Фриц Ланг, перебравшись из Германии в США, начал свою голливудскую карьеру в 1935 году на студии MGM, будучи уже именитым режиссером, фактически живым классиком кинематографа. Перестал же снимать фильмы он только в начале 60-х годов, буквально за несколько лет до того, как встретился с Богдановичем. Итогом многодневных бесед журналиста и великого режиссера стала вышедшая в 1967 году книга «Фриц Ланг в Америке». Петер Богданович, наверное, даже предположить не мог, что его книга на многие десятилетия станет одним из самых важных и, самое главное, надежных источников по истории Голливуда. Несмотря на то что Фриц Ланг считался одним из величайших режиссеров планеты (чтобы закрепиться в этом статусе, ему было достаточно только снять фильм всех времен и народов — «Метрополис»), никто из серьезных исследователей не предпринимал попыток оценить его вклад в развитие американской киноиндустрии. Возможно, это связано с тем, что в его творчестве было пять «национальных площадок»: Австрия, «Веймарская» Германия, Франция, США и ФРГ. Опять же нельзя не отметить, что в период с 1935 по 1956 год (от «Ярости» до фильма «За пределами разумного сомнения») Ланг сотрудничал с массой студий: «MGM», «Парамаунт», «Фокс Двадцатый век», «Юниверсал», «Коламбия», «Уорнер Бразерс». Однако почти половина кинокартин Ланга была снята в условиях «независимого производства», когда студия подключалась к созданию фильма едва ли не в самый последний момент. Уже по данной причине сохранилось очень мало документов, касающихся лент Ланга. В этом отношении самым таинственным фильмом является «Синяя гардения», увидевшая свет в 1953 году.

В начале 50-х годов Фриц Ланг пытался соответствовать тому имиджу, который он себе создал за долгие годы творчества, — художник, интеллектуал, специализирующийся на по-



Фриц Ланг в 30-е годы

иске острых социальных сюжетов, которые он «переводил» на язык доступных простому кинозрителю образов. Показывая «женский мир», он с помощью специфики освещения передавал его в подчеркнуто плоской, почти телевизионной форме. С определенной долей уверенности можно утверждать, что сюжет был структурирован вокруг борьбы за уничтожение границ между социальными ожиданиями мужчин и чаяниями женщин. Ланг остро чувствовал психологический террор, малодушие и предательство, присущие эпохе маккартизма, когда американское общество было охвачено истерией и «охотой на ведьм». Подобная атмосфера как нельзя лучше передавала суть нуара с его нескончаемым кошмаром. «Синяя гардения» — не просто нуар с пугающим миром, это кошмар от начала до конца.

Отрезок творческого пути Фрица Ланга, пришедшийся на начало 50-х годов, едва ли можно было назвать безоблачным. Например, без объяснения причин на неопределенное время были приостановлены работы над лентой «Стычка в ночи». Прошли долгие месяцы, прежде чем Лангу сообщили, что основанием для «заморозки» стало его попадание в «черный список сенатора Маккарти». Дело в том, что, когда Ланг переехал в США, он акцентировал внимание на собственных антифашистских убеждениях, равно как утверждал, что покинул Германию из-за репрессий нацистов. Режиссер лукавил: его фильм «Завещание доктора Мабузе» (1933) вовсе не содержал нападок на Гитлера. Сценарист фильма Теа фон Харбоу (на протяжении десяти лет — супруга Ланга) была не просто большой поклонницей Гитлера, но даже намеревалась вступить в национал-социалистическую партию (сделала это она только в 1940 году). Едва ли она могла создать «антифашистский» сценарий. Причины запрета «Завещания доктора Мабузе» были вовсе иными — в картине показывалась сила небольшой группы заговорщиков, которая была в состоянии парализовать работу государственной машины в целом. Подобные сюжеты никак не устраивали только что пришедших к власти национал-социалистов. Однако после запрета фильма доктор Геббельс сделал «реверанс» в сторону Фрица Ланга и предложил ему возглавить «имперскую кинопалату», то есть, по сути, встать во главе всего германского кинематографа. Ланг был знаком с Геббельсом уже несколько лет, со времени фильма «М-город ищет убийцу», где в массовке были задействованы берлинские штурмовики. По сюжету этой ленты в кадре должны были появляться лица людей с явно криминальными наклонностями; актеры для этих целей не подходили, классические уголовники полагали, что сниматься в кино было «не по понятиям». И тутгодились берлинские штурмовики, считавшиеся едва ли не самыми «отмороженными» парнями в Германии (Берлин был традиционно «красным» городом, а потому быть активистом НСДАП в тех краях было форменным самоубийством). Прошедшие через десятки побоищ, со сломанными

носами и покореженными лицами штурмовики без проблем сошли в кадре за криминалитет, занятый поисками маньяка-детоубийцы. Как бы то ни было, но Ланг, утверждая себя в США на антифашистских позициях, по крайней мере, не опускался до сочинения «сказок» о своем «боевом прошлом», как это делала Марлен Дитрих, выдумавшая историю про то, как она в Париже якобы спустила с лестницы немецких дипломатов.



Фриц Ланг в США

Фриц Ланг и предположить не мог, что его работа в годы Второй мировой войны в антифашистском комитете и отношение к «Антинацистской лиге» в будущем «выйдут ему бо-

ком». Режиссера заподозрили в симпатиях к коммунистам. Во времена маккартизма одного только подозрения о причастности к деятельности коммунистической партии США было достаточно, чтобы перед тобой закрылись все двери. Фриц Ланг честно заявил, что никогда не состоял в компартии, и полагал, что этого было вполне достаточно. Его не вызывали на допросы, не проводилось специальных слушаний, против него даже не выдвигалось никаких публичных обвинений. Потребовались негласные услуги адвоката и почти годы времени, дабы имя режиссера все-таки исчезло из «черного списка» и ему позволили дальше работать. Теперь становятся понятны слова Ланга о том, что «Синяя гардения» была снята после преследования со стороны Маккарти. Но даже в этой истории есть свои загадки, как Лангу, только что вышедшему из-под запрета, удалось так быстро снять фильм? В 1953–1954 годах Ланг сотрудничал со студией «Коламбия», на которой были созданы «Сильная жара» и «Человеческое желание». А «Синяя гардения» была выпущена «Уорнер Бразерс». Лотта Эйсерен в изданной во Франции биографии Фрица Ланга отмечает, что во время вынужденного безделья режиссер вел подготовку сразу к нескольким новым проектам, в том числе трудился над «Синей гарденией». Именно она понравилась продюсеру Алексу Готтлибу. И почти в то же самое время на сторону Ланга перешел глава «Коламбии» Гарри Кон, который заключил с ним годовой контракт, ставший своего рода подтверждением политической лояльности режиссера.

Хронология событий тех дней выглядела следующим образом. 24 декабря 1952 года Ланг уже завершил работу над «Синей гарденией», 8 января 1953 года он заключил годовой контракт с «Коламбией», а в прокат «Синяя гардения» вышла 28 марта 1953 года. Во всей этой истории в высшей мере интересной фигурой кажется продюсер Алекс Готтлиб. Не то чтобы это было совершенно неизвестный человек — в 30-е годы он приобрел некоторую славу как создатель малобюджетных мюзиклов и комедий. В частности, он был режиссером первых десяти комедий с участием Эбботта и Костелло (студия «Юниверсал»).

В 50-е годы Готтлиб возобновил сотрудничество с этой комедийной парой, создавав пару лент для «Уорнер Бразерс».

Однако в мир нуара он попал в качестве продюсера «Макао» Йозефа Штернберга. Впрочем, на самом деле за всеми производственными процессами стоял легендарный «безумный» миллиардер Говард Хьюз, а роль Готтлиба была исключительно номинальной. Но это вовсе не объясняет, почему Готтлиб решил заняться «Синей гарденией», равно как почему он для этого пригласил Фрица Ланга. Известно лишь, что осенью 1952 года Готтлиб заявил прессе: «У нас есть отличная история, у нас есть Фриц Ланг, мы искали и заполучили лучших актеров».

Алекс Готтлиб действовал с нечеловеческой быстротой и методичностью. Он приобрел права на повесть Веры Каспари «Гардения», работа над сценарием уже шла, почти сразу же начинались съемки, а 24 ноября была готова первая версия фильма. Три дня спустя Алекс Готтлиб заключил договор на тиражирование и прокат фильма со студией «Уорнер Бразерс». Позже Фриц Ланг жаловался Богдановичу, что был вынужден снять фильм за двадцать дней (!!!). Сам же Готтлиб использовал это обстоятельство как в высшей мере удачный рекламный ход; он заверял газетчиков, что фильм был снят меньше чем за три недели благодаря новому типу тележки для кинокамеры.

Так о чем же рассказывала эта загадочная кинолента? В центре сюжета «Синей гардении» опять оказалась девушка, которая, как и полагается по канонам жанра, стала жертвой обстоятельств. Нора Ларкин в исполнении Энн Бакстер трудится телефонисткой на одной из станций Лос-Анджелеса. Она с нетерпением ждет возвращения своего жениха с войны в Корею. Однако на свой день рождения она получает письмо, в котором ее избранник сообщает, что полюбил медсестру, лечившую его, и собирается жениться на ней. В расстройстве чувств девушка принимает приглашение в клуб «Синяя гардения» от известного ловеласа и пинапового художника Гарри Преббла (Рэймонд Бёрр). Изрядно напив девушку, Гарри зазывает ее к себе домой. Слегка протрезвев, героиня фильма понимает, что совершает ошибку, и собирается пойти домой.

Но Гарри не отпускает ее и пытается изнасиловать. Обороняясь, девушка чем-то ударяет его по голове, после чего в полуобморочном состоянии бредет к себе в квартиру. Нора просыпается на утро со страшной головной болью, фактически ничего не помня о событиях прошлого вечера. На работе она узнает, что Гарри Преббл был убит, и к ней начинают возвращаться пугающие воспоминания. Девушка в отчаянии, она паникует, тем более все улики, найденные на месте преступления, указывают, что убийство совершила именно она. Между тем за расследование дела берется прожженный газетчик Кейси Майо. В погоне за сенсацией он нарекает неизвестную девушку-убийцу «Синей гарденией». Устраивая хитрую игру, он публикует открытое письмо к «Синей гардении», чтобы вызвать ее на контакт. Отчаявшаяся девушка пытается найти в этом журналисте своего защитника. Тот, влюбившийся в беззащитную телефонистку, обещает помочь. Однако в силу стечения обстоятельств полиция арестовала Нору. Та думает, что ее предал Кейси, но на самом деле копам донес бармен, многие годы бывший полицейским осведомителем. Фильм подходит к концу, и кажется, что вот-вот будет трагическая развязка, как вдруг



Чреватое свидание. Кадр из фильма «Синяя гардения» (1953 год)

журналист обращает внимание на одну деталь, позволяющую буквально в последние минуты действия выявить и арестовать действительного убийцу.

Ни в одном из своих фильмов Фриц Ланг не прилагал столь много усилий, чтобы сделать съемочный процесс предельно эффективным. Он рисовал схемы, расположение камер, движение оператора. Каждая сцена была картографирована. На всех кинокартах было предельно детально показаны движения, так сказать, проложены маршруты. Кроме этого Ланг сознательно редактировал изначальные диалоги. Так, например, он подверг беспощадной правке сцену телефонного разговора, в которой еще живой художник беседует с брошенной любовницей, Розой Миллер. Ланг хотел держать зрителя в напряжении до самых последних кадров фильма, однако же изначальный диалог указывал на Розу как потенциальную убийцу, что рушило всю интригу. Любой здравомыслящий человек понимал, что оскорбленная до глубины души женщина, скорее всего, и есть убийца. Кроме этого в изначальном варианте сценария сообщалось, что Роза беременна — кто же после этого мог бы поверить в виновность Нору Ларкин? В итоге внимание зрителя отвлекают от Розы; подобно иллюзионисту, Ланг делает отвлекающие «движения», и зритель полагает, что случайно попавшая в кадр Роза — всего лишь одна из множества жертва бабника и ее функция состоит лишь в том, чтобы наглядно продемонстрировать его цинизм и распущенность, но не более того. Сведения о беременности были изъяты из флешбэка в конце фильма, когда показывается, как убийство было совершено «на самом деле». Проблема в том, что Гарри Преббл должен был предложить Розе деньги, а это могло трактоваться как намек на аборт, что в 1952 году было неприемлемым для американского кинематографа. В итоге Розу как персонаж свели к примитивной формуле «брошенная и презираемая женщина».

Дабы усилить ощущение двойственности, невротическое расщепления, терзающего главную героиню, Нору и Розу сделали в известной мере похожими. Конечно, Нора заметно моложе и привлекательнее Розы, но, с другой стороны, жен-

щины приблизительно одного и того же роста, носят схожие украшения и наряды, используют против Преббла один и тот же предмет (кочерга). Им обоим совратитель ставит музыку на проигрывателе; для Норы он заводит Нэта «Кинга» Коула, исполняющего заглавную песню «Синяя гардения» (перед этим Коул лично играет эту композицию в клубе), для Розы проигрывается символическая «Смерть Изольды» Рихарда Вагнера. В одной из последних сцен происходит очередное «отзеркаливание» героинь: обе в безликой униформе, Роза — в тюремной робе, а Нора — в больничном халате. Взяв вину на себя, Роза спасет Нору от безумия, в которое постепенно погружалась девушка. Если принять в расчет специфику нуара, то можно смело утверждать, что Роза — это альтер-эго Норы, которое просыпается в девушке, когда та узнает, что ее бросил находящийся в Корее жених. Не удивительно, что Нора воспринимает историю Розы как свою собственную. И именно другая женщина, а не мужчина, будь то журналист или следователь, избавляет Нору от тягостного чувства вины.

На этом Фриц Ланг не остановился. В фильме он сделал весьма похожими трех мужчин: художника Преббла, журналиста Кейси Майо и безымянного жениха Норы. Их отличительная черта — способность предавать доверчивых девушек. В фильме содержится масса сцен с обманутыми надеждами. Первая из них — день рождения Норы. Она отказывается идти со своими соседками, с которыми делит съёмную квартиру, гулять в город. Девушка проводит что-то вроде любовного ритуала: надевает праздничный наряд, накрывает стол, ставит рядом фотографию жениха, открывает бутылку шампанского. Она специально дожидается этого торжественного дня, чтобы открыть письмо от возлюбленного. Нора полагает, что это любовное признание, однако на практике письмо оказывается сухим и бездушным сообщением о разрыве отношений. Нора, столь трепетно пытавшаяся их сохранить, шедшая на романтическое самопожертвование, шокирована. У нее нет слов, она растеряна и подавлена. Именно в это время раздаётся телефонный звонок. Ловелас и распутник Гарри Преббл по ошибке

принимает девушку за другую особу, а потому приглашает ее в клуб. Подобно профессору Уэнли из «Женщины в окне», Нора поддается порыву, не столько осозная, что делает, сколько из-за желания «отомстить» предавшему ее доверие уже бывшему жениху, и принимает приглашение. Эта минутная слабость — тот самый момент, с которого начинаются грандиозные неприятности, подобно трясине засасывающей девушку всё глубже и глубже. Хотя она еще этого не понимает.



Терзание и ужас неведения. Кадр из фильма «Синяя гардения» (1953 год)

После того как к Норе частично возвращаются воспоминания, она готова впасть в истерику, в чем мало отличается от Розы. Однако девушка пытается скрыть эмоции, так как не может рассказать «правду» своим подругам. Крошечная квартира, которая еще недавно казалась уютным жилищем трех симпатичных телефонисток, в одночасье превращается в паутину, сотканную из кошмаров. Нору пугает буквально всё, она ожидает, что вот-вот за ней придет полиция. У нее развивается мания преследования, она даже обвиняет соседок в том, что те якобы за ней шпионят. В этих условиях ее поджидает второе письмо — опубликованное на страницах газеты обращение журналиста Кейси к «неизвестной девушке-убийце».

В нем он говорит, что понимает ее страх, ее одиночество, что она может ему доверять. Обращение подписано — «искренне Ваш Майо Кейси». Норе все это напоминает момент, когда она читала письмо из Кореи, в котором не было искренности. Нора реагирует на это послание, будто бы оно способно стереть из памяти последствия чтения первого, словно оно может дать ей человека, которому можно доверить свое будущее. Однако она еще не знает, что Кейси — большой любитель манипулировать девушками. На этот раз он планирует использовать женские чувства, чтобы подняться по карьерной лестнице. Он не планирует выдавать Нору полиции только потому, что нуждается в ее истории, которую хочет превратить в газетную сенсацию.

Подобно тому как ранее Преббл воспользовался эмоциональным смятением Норы, нечто подобное теперь думает сделать Кейси. Их заочное знакомство, а затем и встреча есть очевидная метафора контроля и провокации. Нора покупается на обращение журналиста и звонит ему из телефона-автомата. Она еще не признается в том, что является «синей гарденией», но представляется подружкой девушки-убийцы, которая остро нуждается в помощи. Встреча происходит ночью в редакции газеты. Больше половины кабинетов погружена во мрак; в свете дверного проема Нора кажется худенькой, крошечной и беззащитной. Ее фигура озаряется светом неоновой вывески «хроника», что служит невольным напоминанием о том, что газетчики падки до сенсационных новостей.

В «Синей гардени» показаны очевидные различия между наивным, доброжелательным внутренним миром женщин и приверженностью мужчин к расчетливости, коварству и предательству. Мужчины стремятся всеми правдами и неправдами бороться за привилегии и общественное признание, могут притворяться друзьями, на самом деле являясь врагами. В итоге лента разделена на два типа сцен — с одной стороны мужские, типичные для нуара, с другой стороны женские эпизоды, которые будто бы позаимствованы из развлекательных голливудских фильмов 30-х годов.

Смесь нуара и «женского кино» не была новаторством. Автор литературной основы фильма, повести «Гардения», Вера Каспари уже отметилась в нуаре, в частности создав персонажей знаменитой «Лоры». Она специализировалась на «таинственных романах». Однако предметом ее повествования была трудящаяся девушка, ее проблемы, внутренние конфликты. Каспари была идейной феминистской, не скрывавшей своих симпатий к левым партиям (она даже бывала в СССР — хотя советская реальность ее разочаровала). В 1979 году она в своей автобиографии написала такие слова: «Это было столетием Женщины, я знаю, что была частью Революции. У других поколений, возможно, даже у следующего, равенство будет считаться чем-то само собой разумеющимся. Те, кто придет после нас, могут посчитать, что отстаивать независимость — это легко, но они пропустят великое приключение: то, какие изменения в этом столетии породили женщины».

Если же говорить об оригинальном рассказе Каспари, то он в известной мере отличался от фильма. Например, главная героиня (Агнесс) действительно убила пристававшего к ней мужчину. В отношении Норы режиссер ввел зрителя в заблуждение. Для этого в том числе использовал приемы нуара, весьма характерные для сцен убийства (освещение, ракурс и т.д.). Подобно Норе, Агнесс до следующего дня не понимает, что же произошло. Такой персонаж, как Роза Миллер, появляется только в фильме, ее нет в рассказе. Но при этом в фильме нет темы семьи, которая проявляется в беседах Агнесс с соседями во внутреннем дворе дома. Еще одним принципиальным отличием рассказа от фильма является то, что в ленте представлены два мира: мужской и женский, в то время как в литературном произведении подана только женская точка зрения.

В рассказе Каспари сюжет структурирован вокруг конфликта между прошлым Агнесс и ее неуверенным настоящим, связанным с городской жизнью. Героиня колеблется, выбирая, какой она должна быть. Ее учили ограничивать общение с мужчинами, но город манит своими соблазнами. В фильме

же основной конфликт завязан на интригу: сможет ли Нора избежать наказания за случайное убийство или нет? Когда журналист Кейси начинает свое расследование, внешне это очень мало отличается от действий в другом фильме Фрица Ланга — «Тайна за дверью» (эдакая готическая нуар-история про «Синюю Бороду»).



Кадр из фильма «Тайна за дверью» (1948 год)

Кроме этого, сюжет замешан на параноидальных настроениях, неуместном доверии и предательстве. Не случайно в одной из сцен Нору мучает жесткое похмелье. Абстинентный синдром — это как раз то состояние, в котором тревога связана с различными мучениями, как нравственными, так и физическими. Отнюдь не случайно в нуаре и главные герои, и многие другие персонажи нередко пребывают в состоянии похмелья. Эта тема даже становится основой для сюжета, что наиболее ярко отражено в фильме Дж. Брами «Площадь похмелья» (1945) и в киноленте Билли Уайлдера «Потерянный уик-энд» (1945).

Тема внезапных ошибок, стремительного перехода из одного состояния в совершенно иное, полностью противоположное, весьма привлекала Фрица Ланга (достаточно вспомнить «Ярость» 1936 года).

В «Синей гардении» очень ярко показано лицемерие американского общества, повсеместные двойные стандарты. Мужчины хвастают друг перед другом своими сексуальными похождениями, в то время как девушки полагают, что должны гордиться их преданностью. Роза является примером того, кем могла бы стать Нора, если бы совершила еще один неверный шаг. Но при этом Роза вовсе не роковая женщина, хотя она и совершила убийство. «Синяя гардения» с ее предельно выразительным, лаконичным стилем и тщательно продуманным «отзеркаливанием» (что в диалогах, что в костюмах, что в действиях, что в характерах) демонстрирует среду, в которой предательство не является проступком. Так Ланг косвенно передает атмосферу, царившую в США в разгар маккартизма. Кажется, что Ланг поместил в фильм самого себя, сделал себя частью мира, в котором царят ограничения и предвзятость. Несмотря на то что некоторые из критиков увидели в «Синей гардении» «особо ядовитую картину про американскую жизнь», большинство же посчитало ее просто криминальной мелодрамой. Впрочем, сам режиссер не был склонен переоценивать американского зрителя. Как-то он сказал: «У этой аудитории менталитет шестнадцатилетней горничной».

ВНЕЗАПНОЕ ВОСКРЕШЕНИЕ

В конце 50-х годов нуар снова похоронили, и на этот раз, казалось бы, навсегда. Однако забвение продлилось недолго, прошло несколько лет, как жанр в преображенном виде вновь воскрес.

В его «реинкарнации» немаловажным было влияние зарубежных аналогов нуара, появившихся в 50-е годы на разных континентах, но больше всего на этот процесс подействовали Франция и Япония. Френч-нуар и джапан-нуар убедили американских кинематографистов в том, что криминальные истории с неоднозначными главными героями все еще могли пользоваться успехом. В Японии в нуаре отметилась плеяда блистательных режиссеров, создав своеобразный цикл: Куриоши Курахара «Я жду» (1957), Тошио Масуда «Ржавый нож» (1958), Сейджун Сузуки «Красота преступного мира» (1958) и «Цель — тюремный фургон» (1960), Сёхэй Имамура «Безграничная жадность» (1958), Такуми Фурукава «История одного преступления» (1964), Такаши Номура «Мой паспорт — кольт» (1967). Увлечение нуаром в Японии во многом началось под влиянием «Бездомного пса» — ленты, снятой в 1949 году Акиро Курасавой. Во Франции же нуар рассматривался почти как родной жанр, потому его проявления были многообразными: «Двое на Манхэттене» (1959) и «Стукач» (1962) Жан-Пьера Мельвиля, «Грузовой лифт» (1962) Марселя Блюваля, «Банда аутсайдеров» (1964) Жан-Люка Годара, «Симфония страха» (1963) Хосе Беназерафа, «Седьмой присяжный» (1962) Жоржа Лотнера, «Закон выжившего» (1967) Хосе Джованни.

Появление неонуара в США можно было бы отметить уже в 1967 году. Именно тогда на экраны выходит криминальная драма Джорджа Бурмена «Выстрел в упор». Исполнитель главной роли Ли Марвин с его низким голосом и высоким ростом был одним из символов «плохих парней», ставших главными

ми персонажами. Кроме этого 1967 год был примечателен тем, что легендарный кинофильм «Бонни и Клайд» позволил отделить от нуара гангстерское кино, выведя последнее на уровень самостоятельного жанра. Тогда же неонуар вовлекает в свои сети Фрэнка Синатру. Сначала он снимается в роли частного детектива в фильме «Тони Роум», а затем в его продолжении «Девушка в цементе».



**Герой с крепким кулаком пришел в неонуар из прошлых времен.
Кадр из фильма «Детективная история» (1951)**

Впрочем, общепринятой датой убедительного возвращения нуара на экраны считается 1974 год, когда на экраны вышел фильм Романа Полански «Китайский квартал». После этого неонуарное шествие стало неумолимым, как снежная лавина. Если перечислять только выдающиеся ленты, то это будет длинный список: «Бешеный бык» (1980), «Жар тела» (1981), «Просто кровь» (1984), «Зазубренное лезвие» (1985), «Охотник на людей» (1986), «Синий бархат» (1987), «Кидалы» (1990), «Основной инстинкт» (1991), «Бешенные псы» (1992), «Любовные преступления» (1992), «Криминальное чтиво» (1994), «Последнее

соблазнение» (1994), «Обычные подозреваемые» (1995), «Фарго» (1996), «Секреты Лос-Анджелеса» (1997).

Творчество Квентина Тарантино, прежде всего его ленты «Бешеные псы» и «Криминальное чтиво», вызвало интерес к историям, где главными действующими лицами являются «плохие парни», то есть было устранено различие между героем и антигероем. Нередко персонажами неонуара являлись мошенники, которые в итоге рисковали обмануть самих себя.

То обстоятельство, что герои и персонажи фильмов были все-таки «неприятными типами», оставалось главной проблемой нуара. Иными словами, публика почти никогда открыто не сочувствовала и не сопереживала героям, так как они не обладали классической привлекательностью, а нередко делали и вовсе «постыдные и запретные вещи». Однако если зритель не сострадает персонажам, то у него нет связи с происходящим на экране. По этой причине нуар использовал уловку: он завлекал зрителя интригой, а не сочувствием к главному герою. При создании неонуара это было учтено. Показывая не самый покладистый характер героя, создатели лент «втягивали» персонажей в самые неприятные ситуации, тем самым вызывая интерес зрителя: «Чем же закончится эта заваруха?» Это — так сказать, внешняя интрига, но могла наличествовать и внутренняя, то есть интригующий характер. Обычно это был весьма импульсивный и весьма опасный персонаж. Так, например, одни из главных героев в «Секретах Лос-Анджелеса» не планировал становиться полицейским, но принял это решение, так как его отец забил до смерти мать. В итоге «мститель» очень жестко пресекает любые преступления, он беспощадный человек, но в то же самое время зрители понимают, откуда произрастает его «праведная жестокость».

На уровне стиля неонуар заметно разнится с классическим нуаром, что выразилось в нескольких принципиальных моментах. Неонуар отличается тем, что преступный сговор строится на личном предательстве — преступник может предавать отдельного человека либо же совершать измену в глобальном масштабе, угрожая экономике в целом или национальной

безопасности. В фильме «Жар тела» у адвоката Неда Расина начинается страстный роман с Мэтти Уолкер — замужней женщиной. На самом деле Мэтти планирует избавиться от своего мужа и хочет прибрать к рукам его немалое состояние. Нед убивает ее мужа, и, казалось бы, преступление совершено идеально, однако коварная женщина планирует избавиться от своего подельника. Основой этой ленты стала канва событий, изложенных в классической «Двойной страховке». В «Кидалах» Лилли обманывает своего босса-гангстера, а затем предает своего же собственного сына. Семейное предательство лежит в основе ленты братьев Коэнов «Фарго». В ней Джерри Лундегаард (в исполнении Уильяма Мейси) предает и свою жену, и своего тестя. Он заказывает похищение супруги, чтобы затребовать деньги на выкуп у тестя, однако план дает сбой.

На уровне психоанализа нуар является отражением наших подсознательных страхов, наших темных мыслей, наших худших кошмаров. Неонуар, подобно нуару классическому, использует такой элемент, как предзнаменование преступления. Минимальными, почти скупыми средствами нагнетается обстановка, создается ощущение неизбежности ближайшего насилия. В качестве примера можно привести «Бешеных псов» Тарантино. После провалившегося ограбления группа преступников, один из которых тяжело ранен и истекает кровью, пытаются выяснить, кто из них «крыса», повинная в провале заранее разработанного плана.

Как говорилось выше, в нуаре добро и зло как понятия слабо различимы, а иногда и вовсе перепутаны местами. Двойные моральные стандарты, сложные побудительные мотивы, несоответствие между словами и делами заставляют аудиторию почувствовать неуверенность и даже мучительную двойственность главного героя. В фильме Джона Даля «На запад от красной скалы» (1992) Майкл Уильямс (Николас Кейдж) был случайно принят за наемного убийцу. Его сначала нанимает супруг, чтобы избавиться от жены, а затем перекупает жена, чтобы избавиться от неверного супруга. Пораженный моральным убожеством жителей маленького городишки Майк пытается

покинуть его, но это не так-то просто, так как он пересек невидимую грань, которая в Красной Скале отделяет добро от зла. В «Секретах Лос-Анджелеса» Бад Уайт в исполнении Рассела Кроу стоит в стороне, когда его коллеги жестоко избивают заключенных. Он не вмешивается в этот эксцесс, но в то же самое время отказывается свидетельствовать во время внутреннего расследования против своего напарника (сочетание зла и благородства). Почти никто из персонажей нуара не воспринимают себя как однозначно хороший или однозначно плохой — они вообще не задаются этим вопросом. Если история рассказана и показана мастерски, то уже сам зритель определяет, где проходит граница между двумя мирами.

В нуаре впервые проявилась тенденция, которая была доведена до максимальной выразительности уже в неонуаре. А именно главный персонаж не является положительным героем, более того, является антитезой тому, как принято показывать героев в классических голливудских фильмах (приключения и вестерны). В нуаре действие сосредоточено на отчаявшихся людях, которые сохранили капелечку надежды на то, что, возможно, их жизнь когда-то улучшится. Они существуют на периферии того, что принято называть нормальной жизнью, их главная задача состоит в том, чтобы просто выжить в жестоком и хаотическом мире. Беспорядок царит как внутри них самих, так и снаружи. Подобные персонажи не отличаются особой храбростью и безусловным следованием принципам. Например, уже само название фильма «Обычные подозреваемые» подразумевает, что речь в нем пойдет о преступниках. Однако и сам фильм, и его сюжет оказываются «обманкой», уловкой, на которую попадают изображенные в ленте полицейские, а вместе с ними и зрители. В фильме Люка Бессона «Леон» речь идет не просто о добром человеке, который помогает оказавшейся в сложной ситуации девочке-сироте, но о безжалостном убийце, что создает сложную гамму ощущений в его восприятии.

Когда главным действующим лицом многих фильмов неонуарной волны становится преступник, то история рас-

сказывается с его точки зрения. А это невольно приводит к тому, что зритель идентифицирует себя с криминальным элементом, погружает себя в криминальный мир. Если говорить о «Леоне», «Обычных подозреваемых», «Бешеных псах», «Криминальном чтиве», «Кидалах», то зрителю предлагается именно криминальный взгляд на вещи. Зритель начинает видеть в преступниках людей, смотреть на мир их глазами, а вместе с тем открывает в себе пугающую темную сторону собственной же личности. Эти главные персонажи — вовсе не положительные герои, но вместе с тем они завораживают, а потому заставляют наблюдать за их жизнью на экране. Их история — это своеобразный аттракцион, возможность почувствовать себя в рискованных переделках, при этом без малейшего риска для собственной жизни.

В отличие от прочих жанров герои нуара редко обретают в финальной сцене фильма покой и чистую совесть. Зачастую они сожалеют о сделанном, например о том, что задержали преступников. Герои нуара нечасто учатся на собственных ошибках, что не исключает того, что они способны на отчаянные поступки, но это редко является благородным деянием. Когда Джерри Лундегаард из «Фарго» понимает, что инсценированное похищение его жены пошло не по плану, что гибнут люди, он в первую очередь беспокоится не по поводу своей супруги, а о том, как бы скрыть хищения на автостоянке, которой управляет. Впрочем, бывают и исключения, как, например, в «Секретах Лос-Анджелеса», когда Бад и Эд объединяют усилия, так как с ними хотят расправиться продажные полицейские. Но в любом случае герой нуара остается отчужденным и изолированным, как в физическом, так и психологическом смысле. В этом отношении нуар во многом созвучен психологическим триллерам.

В неонуаре претерпел изменение и такой распространенный персонаж, как роковая красотка. Если в классическом нуаре она была источником угрозы, то в неонуаре стала символом во многом неоправданных надежд. Она словно сколок с лучшей жизни: богата, красива и умна. Однако подчас это все

является напускным, а сама фатальная женщина, как и всегда, рассматривает главного героя лишь в качестве инструмента, предназначенного для исполнения ее тайных планов. В качестве примера можно привести легендарную картину Пола Верховена «Основной инстинкт». Герой Майкла Дугласа, детектив Ник Каррен, рискует своей жизнью ради подозреваемой в убийстве Кэтрин Тремел (наверное, самая известная роль Шерон Стоун). В «Секретах Лос-Анджелеса» героиня Ким Бесинджер становится заложницей собственной же привлекательности. Она работает в службе эскорта, выступая в качестве двойника Вероники Лейк. Она соблазняет решительного и грубого Бада, но затем предает, так как намерена использовать для своих планов другого полицейского. В неонуаре главный персонаж буквально одержим роковой женщиной. Это предполагает известное количество сексуальных сцен. Впрочем, они не являются самоцелью, а всего лишь иллюстрируют эротическое опьянение, в которое погружается главный герой. Сексуальность может быть зашифрована в названиях фильмов. В качестве примера можно привести достаточно провокационно звучащие «Основной инстинкт» и «Жар тела».

Нуар как жанр таит в себе массу неожиданных сюжетных поворотов, что в неонуаре было доведено до предела. Нигде создатели фильма не манипулировали зрителем так отчаянно «бессовестно», как в неонуаре. Зрителю «подбрасывались» ложные улики, планы главных героев менялись в какие-то считанные секунды, на авансцене появлялись ранее никому неведомые персонажи («А ты еще кто?»). Весь неонуар превращен в один бесконечный криминальный сюрприз. Не связанные друг с другом сюжеты и происшествия, вначале кажущиеся стечением обстоятельств, в итоге обретают «новое звучание» и «новый смысл». Взять хотя бы «Секреты Лос-Анджелеса» — нужно немалое терпение и пристальное внимание, чтобы уследить за всеми перипетиями сюжета, по которому персонажи несутся, как по «американским горкам». Можно также привести в качестве примера фильм Гордона Дугласа «Детектив» с Фрэнком Синатрой в главной роли. Режиссер буквально водит

зрителя за нос, «обещая» одну развязку сюжета, но в итоге дав ему совершенно неожиданный финал.

Однако, несмотря на то что можно выявить отдельные элементы неонуара, дать ему четкое определение столь же затруднительно, как и нуару классическому. Как и в случае с нуаром, термин неонуар появился на свет, когда явление, им обозначаемое, не просто выказано, а уже приняло четкие, легко узнаваемые формы. Это произошло к середине 70-х годов и связано с тремя лентами, которые стали «лакмусовой бумажкой», сигнализовавшей критикам, что неонуар живет своей собственной полноценной киношной жизнью, формируя новые каноны. Речь идет о «Долгом прощании» (1973) Роберта Олтмена, «Китайском квартале» (1974) Романа Полански и «Ночных ходах» (1975) Артура Пенна. Именно к этому времени в кинематограф вернулась «мода» на частного детектива — как одного из ключевых персонажей нуара.

И Артур Пенн, и Роберт Олтмен, и Роман Полански были успешными режиссерами, когда решили вписать неонуар в свою творческую биографию. У каждого из них были успешные с коммерческой точки зрения ленты. И при этом ни один из них не относился к числу так называемых молодых голливудских творцов — кто-то начал свой путь в Нью-Йорке, а кто-то и вовсе за пределами США. Каждый из трех режиссеров был «отклонением» от классической голливудской нормы. Можно было бы говорить о влиянии Хичкока, хотя бы в том отношении, что каждый из трех режиссеров хотел выразить собственную индивидуальность, оставить след в искусстве, а не двигаться по проторенным путям. В итоге три фильма, вышедшие на экраны буквально один за другим, были не повторением классических штампов, относящихся к нуару и фигуре частного детектива, а развенчанием мифов.

Так называемый голливудский Ренессанс — это короткий миг в истории «фабрики грез», когда там решились осуществить несколько смелых и даже провокационно циничных проектов. Набравший силу творческий цинизм был всего лишь отражением растущего неверия и разочарования, господ-

ствовавших в американском обществе 60-х годов. Это уже потом создадут мифы о «прекрасном Вудстоке» и «блистательной эпохе детей цветов». В действительности же Америка пребывала в состоянии глубокой ипохондрии, что и выразилось в субкультуре хиппи. Фильмы из времени «голливудского Ренессанса» были менее зловещими и фатальными, нежели киноленты неонуаровской волны. Но в любом случае они воспринимались как вызывающие и даже контркультурные. Водораздел был проложен в 1967 году, когда на экраны вышла кинокартина «Бонни и Клайд». Фильм считался «холодным» и «циничным», хотя бы по той причине, что в конце ленты главные герои были жестоко убиты. С другой стороны, банда, в которую входили Бонни Паркер и Клайд Бэрроу (если кто не знает, вполне реальные исторические персонажи), воспринималась радикальными активистами из числа протестующих студентов как пример борьбы с социальным соглашательством и конформизмом. Впрочем, именно после этого радикализм в голливудских творениях пошел на убыль, а фатализм стал расти как на дрожжах. Казалось, что «Новый Голливуд» сам испугался того, что увидел в открытую им «дверь». Но как бы то ни было именно «Бонни и Клайд» Артура Пенна вписали гангстеров в частности и преступников вообще в американский культурный код. До 1967 года преступники подавались публике как жалкие и в некоторых случаях даже комические персонажи. Ранние же гангстерские фильмы были старательно «забыты». Силы правопорядка и финансовые воротилы проявляли исключительное единодушие в желании соблюсти категорический запрет на показ «грабителей банков». «Бонни и Клайд» буквально переворачивают все с ног на голову. Управляющий банком, который мчится за автомобилем грабителей, выглядит нелепо. Что он хочет сделать? Как планирует их остановить без оружия? В итоге он гибнет за чужие деньги. Зритель внезапно обнаруживает, что свободные и сильные люди — это преступники, а нелепые служащие — всего лишь проявление общественного психоза, частица общей ненормальности, которая на протяжении десятилетий преподносилась как образец

для поведения. «Кодирование криминальным образом» — так можно было бы назвать процесс, в ходе которого Артур Пенн показал американское общество как враждебное по отношению к бедным.



Реальные Бонни и Клайд дурачатся перед объективом фотоаппарата

Концовка фильма не должна была оставить у зрителя никаких иллюзий — полицейские с остервенением выпускают сотни пуль в главных героев, в буквальном смысле слова изрешечивая их тела. Преступники должны быть наказаны, так гласило правило классического Голливуда — и Артур Пенн ни разу его не нарушил. Он даже не пытался показать Бонни и Клайда как «американских Робин Гудов». Отнюдь — они просто грабили банки. Но при этом внимание зрителя было акцентировано на том обстоятельстве, что грабители не убивали невинных людей, а лишь обирали систему, забирали деньги, которые в итоге были застрахованы. Эти преступники демонстрировались не как плохие и не как хорошие, а всего лишь как люди, которые любыми силами пытались выжить

во время Великой депрессии. Артур Пенн полностью изменил подход и отношение, которые были характерны, например, для фильма «Без ума от оружия» (1950). Он не осуждает парочку, «сорвавшуюся с катушек», а в буквальном смысле слова наслаждается радикализмом преступных элементов, которые как бы выступают против американского лицемерия. Режиссер показал, что американское общество глубоко враждебно по отношению к тем, кто выступает против него, против стяжательства и жадности.

У другого фильма Артура Пенна «Ночные ходы» совершенно иное послание обществу, нежели у «Бонни и Клайда». В центре повествования находится фигура одинокого частного детектива Гарри Мосби, которого блистательно исполнил Джин Хэкмен. Выбор исполнителя главной роли был отнюдь не случаен. Во-первых, Артур Пенн весьма неплохо взаимодействовал с актером на съемочной площадке «Бонни и Клайда». Во-вторых, тема частного детектива волей-неволей отсылала к фильму Фрэнсиса Копполы «Разговор» (1974), в котором Хэкмен сыграл главную роль — специалиста по прослушке Гарри Колла. Колл одержим своими параноидальными причудам; он скрытен, недоверчив и замкнут. Он расстанется со своей подружкой только лишь потому, что она пытается интересоваться его прошлым. Каждый жест, каждую фразу, каждое слово он исследует на предмет поиска скрытых мотивов и неявных смыслов. Однако в итоге он остается один, а обретет себя в разрушенной в поисках скрытых микрофонов квартире, играющим на саксофоне. «Разговор» был знаковым фильмом для Голливуда 70-х годов. Отчасти его можно отнести к неонуару, так как речь идет о столкновении мужественного главного героя с обезличенным и фактически непобедимым злом. К слову сказать, после этого Хэкмен не раз появлялся в лентах с ярко выраженной конспирологической составляющей, достаточно только вспомнить «Принцип домино» (1977) или поздний фильм «Враг государства» (1998). «Ночные ходы» также относятся к числу лент, в которых криминальные сговоры и паранойя органично переплетены друг с другом. И в «Разговоре», и в «Ночных

ходах» герои Хэкмена, люди рискованных профессий, выступают против сообществ, полагающих себя стоящими «по ту сторону законности». «Ночные ходы» — это пессимистичный коктейль из нуаровских историй про частного детектива и конспирологии, положенной в основу политических триллеров.



**Детектив классического нуара был предельно уверен в себе.
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946)**

С самых первых кадров фильма Гарри Мосби позиционирует себя как типичный частный детектив, о чем говорит голос на его автоответчике: «настоящий и живой детектив». Он не хочет быть частью большого агентства («это фабрика, там рехнуться можно через неделю») и предпочитает работать в одиночку. С самого начала фильма Артур Пенн показывает главного героя как анахронизм, осколок прошлого, одиночку, обходящего стороной корпорации и тому подобное. Аналогично многим частным детективам из кинофильмов, он скептически относится к высокому искусству и презирает сексуальные меньшинства. В итоге нет ничего удивительного в том, что у подобного «взрыва из прошлого» возникают

большие личные проблемы. Пока он занимается поиском неверных супругов, его собственная жена заводит связь на стороне. Можно предположить, что, занимаясь чужими проблемами, герой Хэкмена невольно пытается дистанцироваться от собственных. В стиле подачи материала у Артура Пенна есть не просто недосказанность, а своеобразный «обрыв» — многие сцены заканчиваются в самом внезапном месте, как, например, любовные эпизоды из «Бонни и Клайда». Подобным образом режиссер показывал бессилие героев, что можно отнести и к Мосби из «Ночных ходов». Однако если в фильме про грабителей Клайд Бэрроу показан как импотент (в реальности же бисексуально ориентированный субъект), то Гарри Мосби предстает как эмоционально бессильный и чувственно несостоятельный человек. Он даже не слишком-то переживает по поводу измены собственной супруги: понимает, что это должно вызвать его гнев, но остается бесчувственным и отрешенным. Даже в разговоре с любовником жены он имитирует раздражение, якобы пытается его ударить и якобы сдерживается, но при этом заявляет: «Подвинься, будь здесь Сэм Спейд, тебе бы непременно досталось». Режиссер не просто заигрывает с публикой («подмигивает» ей), но и заявляет о выходе нуара на принципиально новый уровень. Сэм Спейд как главное действующее лицо «Мальтийского сокола» непременно бы ударил своего противника, ни на секунду не задумавшись. Однако частный детектив, активно пытающийся подражать старым образцам, в новых условиях едва ли может себе это позволить — он недостаточно импульсивен, но при этом, как ему кажется, весьма расчетлив.

Если говорить о нескольких фильмах того периода, то символом только что возрожденного нуара (но не неонуара в целом) явно был кризис мужественности. В «Ночных ходах» эта проблема показана, наверное, ярче всего. В основе этого фильма лежит, казалось бы, типичный рассказ о частном детективе, но при этом он лишен привычных характеров; канва остается вроде бы прежней, но семантическое наполнение — совершенно иное. Едва ли зритель хочет себя ассоциировать с растерян-

ным и беспомощным частным детективом, наблюдение за его непродуманными действиями не доставляет ни малейшего эстетического удовольствия. Бессилием пропитано даже прошлое главного героя. В некоторых эпизодах «Ночных ходов» упоминается отец Гарри. Тот пропал, бросив семью. Элен, неверная супруга детектива, полагает, что все проблемы возникают именно из-за «истории с отцом». Но уже позже в сцене в пляжном домике выясняется, что Гарри все-таки нашел своего отца, проведя немалое время в слежке по многим городам. Он обнаружил его дряхлым стариком, сидящим на скамейке, читающим в газете страницу с комиксами. После этого Мосби развернулся и ушел, даже не поговорив с папашей. Дело было не в страхе, не в личных переживаниях, просто Мосби не увидел в этом смысла. Это признание как нельзя лучше характеризует эмоциональную несостоятельность частного детектива. Бесполезно искать в поведении героя Джина Хэкмена какую-то тайну из прошлого — он растерян и беспомощен сам по себе, без предпосылок и предысторий. Вместе с тем тайна все-таки появляется в жизни Гарри. Однако он оказывается не только эмоционально беспомощным человеком, но и слабым детективом, так как не в состоянии понять плетущейся вокруг него



**Даже в классическом нуаре главный герой мог ошибаться.
Кадр из фильма «Проклятые не плачут» (1950)**

интриги. В итоге финал фильма становится стремительным, неожиданным и фатальным. Последними кадрами «Ночных ходов» Артур Пенн фактически пытается поставить жирный крест на «мифе о частном сыщике».

В классическом нуаре детектив предстает сильным, настойчивым, прозорливым, что позволяет ему разоблачить преступные намерения злодеев. В «Ночных ходах» Гарри Мосби — беспомощный и напрочь лишенный проницательности персонаж; его обводят вокруг пальца все кому только не лень. В итоге он оказался не способен спасти нимфетку, которую ему было поручено вернуть домой. В финале ленты он не может помочь ни случайной любовнице, ни внезапно выявленному «главному злодею». Он может лишь наблюдать через напольный иллюминатор, как тот, заходясь в истошном крике, погружается на дно океана. Гарри не может помочь даже самому себе, он лишь в состоянии запустить моторную лодку в надежде, что она рано или поздно пристанет к какому-то берегу.

Аналогичные психологические мотивы можно обнаружить в фильме Роберта Олтмена «Долгое прощание» (1973). При всем том Пенн и Олтмен — совершенно разные режиссеры. Они доказали это своими попытками переделать в начале 70-х годов некогда весьма популярный нуар. «Долгое прощание» не было первым экспериментом Олтмена по трансформации сложившихся жанровых канонов. В 1971 году он создал ленту «Маккейб и миссис Миллер», которая в силу непривычного публике натурализма была охарактеризована как «антивестерн». «Долгое прощание» оказалось настолько необычным фильмом, что его пришлось выпускать в прокат два раза. В первый раз все чуть было не закончилось фиаско, поэтому были пересмотрены принципы рекламной кампании, после чего ленту вновь выпустили на экраны. Впрочем, несмотря на то что на этот раз публика встретила картину более дружелюбно, сборы все равно оказались весьма скромными. Что же так возмутило (в первую очередь калифорнийскую) публику? Сразу же после первой попытки журнал «Тайм» написал, что это была пощечина всем любителям Филиппа Марлоу и нуара: «Странно на-

блюдать, как Олтмен насмехается над тем уровнем мастерства, до которого он вряд ли сможет дорасти».

На практике же «Долгое прощание» было всего лишь усилием выявить внутренние противоречия в «мифе о частном детективе», причем в качестве объекта анализа была взята фигура Филиппа Марлоу, который, подобно Сэму Спейду, был одним из главных персонажей нуара. Некоторые из очевидцев указывали, что Олтмен намеревался нравственно похоронить этого героя, называя его «Рип ван Марлоу» — от новеллы «Рип ван Винкль» 1819 года про человека, отставшего от своего времени и зря прожившего жизнь. Казалось, что героя романов Чандлера перенесли из 40-х годов в эпоху Вудстока и хиппи, а потому тот дезориентирован, растерян и даже напуган. «Нью-Йорк Таймс» в те дни точно подметила: «Этот сыщик настолько частный, что он, кажется, все время разговаривает сам с собой, непрестанно комментируя свои действия, как бы стараясь убедить самого себя в собственном же существовании — несмотря на почти полное безразличие окружающего мира ко всему, что он говорит и делает». По сути «новый» Филипп Марлоу проявлял себя как моральная копия Гарри Мосби из «Ночных ходов». Оба были обескураженными рудиментами, опирающимися на шаткую конструкцию представлений о том, что частный детектив являлся гарантом торжества добра над злом. Нелепость ситуации в целом усиливалась тем, что Эллиот Гулд (исполнитель роли Марлоу в «Долгом прощании») весьма убедительно копировал мимику Хамфри Богарта из «Глубокого сна». Однако Олтмен не обманывал публику ненужными ожиданиями — с первых же кадров он демонстрирует, что Марлоу в исполнении Гулда — всего лишь жалкая и поблекшая копия некогда блистательного и brutального сыщика, так сказать «случайный однофамилец». Он не может справиться даже с собственным котом, который в итоге сбегает от Марлоу, а сыщик в его поисках равнодушно проходит мимо полуобнаженных девиц, подчеркнуто флиртующих с Марлоу. К слову сказать, подобное безразличие к живущим по соседству «нимфам» герой Гулда демонстрирует на протяжении почти всего фильма, за что

позже критика назвала этот персонаж «оскопленным Марлоу». Принимая во внимание сцену, когда сыщику пытается нечто отрезать эксцентричный гангстер, характеристика не кажется совершенно случайной (в этой сцене появляется не указанный в титрах Арнольд Шварценеггер).

Из классического нуара Олтмен позаимствовал в качестве источника конфликта, заложенного в основу сюжета, мужскую дружбу и моральные обязательства. Но по ходу повествования режиссер шаг за шагом развенчивает эти стереотипы. Он показывает, что в современном ему обществе дружба и преданность — всего лишь уловки, при помощи которых умелые проходимцы манипулируют простаками вроде Марлоу. Если в классическом нуаре режиссеры навязывали ощущение паранойи, то в «Долгом прощании» Олтмен пытается погрузить зрителя в шизофренический мир. Все штампы классического жанра рушатся. Например, во время допроса темнокожий полицейский, потешаясь над Марлоу, называет его «педиком». Во время первого столкновения с гангстером Марти Огастином предводитель банды предлагает Марлоу ударить его в живот, дабы продемонстрировать, насколько у него крепкие мышцы пресса — теперь преступники любят не виски, а фитнес. Кроме того, Марти хвастается, что три раза в неделю берет уроки игры в большой теннис. Конфликт между детективом и преступником выводится на новый социальный уровень. Марлоу — слабый и потерянный тип, а Марти Огастин — подтянутый и энергичный. Когда заходит речь о доме, то Марлоу произносит прописную истину: «Дом — там, где твое сердце». На что гангстер ехидно парирует: «Судя по всему, твое сердце не вылезает из помойки». Как видим, нуаровского детектива лишили даже характерного для этого жанра остроумия. Такое ощущение, что он в силу своей старомодности превращается в объект насмешек для всех вокруг: от собственного кота до полиции и преступников. Частный сыщик более не определяет общественные законы и нормы поведения. Он даже не является посредником между социальными пластами: между бедными и богатыми, миром криминала и законниками. В

«Долгом прощании» Марлоу низведен до роли неудачного арбитра между ссорящимися супругами. Он настолько бессилён, что даже не поддается на уловки «роковой красотки» Эйлин Уэйд, жаждущей соблазнить детектива как назло супругу, так и из собственных коварных замыслов. Марлоу же избегает попадания в эти ловушки в силу своей проницательности, а по причине совершенного отсутствия интереса к красоткам самых разных мастей, что еще раз подтверждает характеристику «оскопленный детектив». Этот сыщик-евнух находится вне системы любых искушений, а потому тема бессилия становится в фильме «Долгое прощание» центральной темой.

Мотив бессилия связан не только с фигурой беспомощного Марлоу, но с супругом Эйлин, писателем Роджером Уайдом. Этот персонаж, весьма напоминающий к тому времени уже покойного Хемингуэя, не расставался с бутылкой и страдал «творческим истощением». В этой связи нужно упомянуть весьма забавный и едва ли случайный момент. На роль писателя Олтмен пригласил актера Стерлинга Хейдена, который был известен не только главными ролями в классических нуарах «Асфальтовые джунгли» и «Убийство», но и непомерным употреблением алкоголя. Хейден, постоянно пребывая под мухой, так и не смог выучить роль, а по этой причине импровизировал на съемочной площадке. В конечном счете Олтмен остался довольным актерской работой Хейдена — не исключено, что режиссер изначально предполагал, что пьяного писателя будет играть реально пьяный актер.

Финал ленты печален, Марлоу остается ни с чем, он выясняет, что его обманул и подставил близкий друг. Мир классических представлений «старого доброго нуара» рушится — не будучи в состоянии хоть что-то изменить в этом перевернутом с ног на голову и извращенном мире, герой Эллиота Гудда своим выстрелом решил поставить точку в истории, плюнуть на всё, вернуться к непослушному коту и игривым полуобнаженным соседкам.

ДЖОКЕР ИЗ КИТАЙСКОГО ЛАБИРИНТА

Мало кто обращал внимание на такие элементы нуара, как циничный юмор и мрачную иронию, которые себе позволял главный герой — чаще всего частный детектив. И если в период формирования жанра саркастические выпады выглядели во многом случайными, то на неонуарной волне они были доведены до своего угрюмого совершенства. Конечно, юмор, которым блистал Фрэнк Синатра в 1967–1968 годах («Тони Роум», «Леди из цемента», «Детектив»), более притягательный. Однако его шутки слишком прилизанные, слишком корректные, слишком эстрадные. Не верится, что их произносит настоящий детектив, так как в них нет жесткого цинизма, нет трагического подтекста. В то же самое время эти моменты ярче всего проявились в ленте, ставшей одним из символов неонуара, — речь идет о «Китайском квартале» (1974) Романа Полански. Через шутки в киноленте показывается рост межрасовой напряженности, социальные неурядицы и многое другое. Однако предположить, что частный детектив Джейк Гиттес, сыгранный Джеком Николсоном, это некое политически некорректное исключение из правил, было бы ошибкой. В своей самоуверенности этот персонаж вполне походит на Сэма Спейда и Филиппа Марлоу. Однако безвкусные, непристойные, по большей части расистские шутки Гиттеса — не просто попытка передать атмосферу 30-х годов, но ключ к пониманию логики всего фильма «Китайский квартал». Ведь не случайно название ленте дано по тому месту, где фактически и не было снято никаких сцен, что указывает на то, что «китайский квартал» — это не просто географическая локация. Роман Полански в буквальном смысле слова манипулирует пространством, используя оное для того, чтобы влиять

на содержание фильма. Через провокационно творческое использование незримого центра Полански играет со зрителем, формируя у него неоправданные ожидания, перемещая фокус внимания с Джейка Гиттеса на миллионера Ноя Кросса. «Жонглируя» различиями между передним планом и общим фоном, режиссер вводит в структуру сюжета то, что вообще находится вне поля зрения. Полански переносит зрителя в место, которое остается незримым, но должно быть визуализированным, чтобы соблюсти каноны киноуара.

В своей работе «Остроумие и его отношение к подсознательному» Зигмунд Фрейд описывает «удачные шутки», анализируя их на манер снов. Он полагал, что, подобно снам, материал для шуток черпается из подсознательного, а затем преобразуется в ходе процессов «сгущения, слияния и заместительного образования». Фрейд называет эти процессы работой сна и работой остроумия соответственно. Однако в отличие от сновидений материалом для шуток являются вовсе не желания, а «выигрыш удовольствия от слов». То есть остроумие и юмор как его частный случай — это не подавленные желания, но игра. И Фрейд описывает это стремление как «остроумную бессмыслицу», в которой скрывается смысл, и «что именно этот смысл в бессмыслице превращает бессмыслицу в остроумие». При этом выделяются удачные и неудачные остроумия. Если при помощи двусмысленности идет перемещение между сферами представлений, между которыми нет глубокой связи, то остроумие — неудачное. Плохие остроумия не кажутся разумными или допустимыми, но только произвольными, а их появление бессмысленным. Удачные остроумия выглядят надуманными, в некоторых ситуациях притянутыми за уши.

Весь фильм «Китайский квартал» выглядит как неудачная шутка, причем ее создателем является не Роман Полански, а персонаж — частный детектив Джейк Гиттес. Однако он пытается хоть как-то исправить положение, пытается сопротивляться. На первый взгляд герой производит впечатление не только хорошего шутника, но и успешного детектива.

Кажется, что и вести расследование, и быть остроумным ему удастся очень легко. Оба этих качества обоснованы непосредственным контактом с клиентами. В начале фильма мы видим его в нарядном костюме в собственном офисе. Очевидно, этот человек — повелитель своей судьбы, успешный во всех делах. Мало того что он одет со вкусом, так этот частный детектив еще и весьма самоуверенный тип, который не лезет за словом в карман. Своими остротами он ставит окружающих его людей на место. В первой сцене зритель видит, как одному из клиентов предоставлены неопровержимые доказательства того, что ему изменяет супруга. Клиент переживает, нервничает, а Джейк Гиттес делает жесты своим коллегам, как бы намекая, что хочет выйти за рамки неловкой ситуации, в которую он поместил себя сам. Несчастный клиент Кёрли как-то пытается отшучиваться, но Гиттес острит в ответ: «Не надо пожирать мои жалюзи, Кёрли. Мне их установили только в среду», — то есть клиента вновь делают клиентом, грубо его одергивают.



**В нуаре красивая девушка обычно предвещала проблемы.
Кадр из фильма «Лора» (1944)**

Несмотря на первое впечатление, по ходу фильма мы узнаём, что Джейк Гиттес нередко переигрывает сам себя, попадаясь в ловушки, за которые сам же ответственен. Купившись на дешёвую уловку, когда специально нанятая проститутка исполняла «роль» Эвелин Малрей, детектив позже жалуется уже настоящей Эвелин: «Мне бы не хотелось становиться местным посмешищем». Но именно таковым и становится главный герой к концу фильма. Будучи нанятым следить за Холлисом Малреем, главным инженером департамента водоснабжения Лос-Анджелеса, частный детектив оказывается втянутым в сложнейшую интригу. На самом деле он работает на одержимого темными страстями властолюбивого богача Ноя Кросса (эту роль отдали Джону Хьюстону). С одной стороны, Кросс собирается отомстить бывшему партнеру — дело в том, что Холлис Малрей передал местное водохранилище в общественное управление Лос-Анджелесу. Ной Кросс не просто хочет вернуть утраченную собственность, но опозорить и уничтожить Малрея, который кроме всего прочего женился на его дочери, чем спас ее от деспотичного и извращенного отца. Подобно многим, одержимым манией величия, Кросс жаждет полного контроля над своей семьей. В недрах этой фамилии хранятся мрачайшие тайны, в частности кровосмесительные связи — разыскиваемая героем Николсона молодая девушка является и дочерью, и младшей сестрой Эвелин. Об этом знают почти все причастные к семье, но не ведаёт Джейк Гиттес, а стало быть, зрители тоже не догадываются. Обман детектива является одновременно обманом зрительской аудитории, которая вместе с Гиттесом упорно идет по ложному следу.

Но это только лишь первая часть злоключений Джейка Гиттеса, которая по большому счету заканчивается ничем. Он узнает шокирующую правду, но сюжет на этом не обрывается. Эвелин Малрей даёт ему адрес своего слуги-китайца, где она должна скрываться. «Он живет в доме 1784 по Аламеда, — говорит она. — Ты знаешь, где это находится?» После непродолжительной паузы Джейк Гиттес отвечает, что знает. И знает,

что это китайский квартал. Его многозначительный потускневший взгляд должен подсказать зрителю, что некогда там произошло нечто трагическое, что может вновь повториться. Ранее из сюжета фильма мы узнаем, что герой Николсона был помощником прокурора и работал на территории китайского квартала. Джейк не внял совету своего шефа, окружного прокурора, не слишком активно расследовать какое-то дело. О подробностях этого дела ничего не известно — зрителю лишь сообщают, что Гиттесу было «очень больно». Однако он не учится на собственных ошибках и решает не менять планы. Вместо этого он пытается себя вести как герой классических пьес, старается сделать больше, чем ему под силу, и признать это ему мешает собственная же гордыня. Гиттес повторяет движение, которое в начале фильма сделал Кёрли, пытавшийся скомкать жалюзи. Гиттес смотрит, как Эвелин и ее дочь Кэтрин направляются в китайский квартал. Когда он говорит своим напарникам, куда надо прибыть, те пребывают в легком шоке: «Господи, это же в китайском квартале, не так ли?»



Действие нуара нередко происходило в Калифорнии. «Китайский квартал» не стал исключением. Кадр из фильма «Ночной кошмар» (1956)

Гиттес раздраженно отрезает: «Я знаю, где это!» Высокомерие Гиттеса делает его заложником собственной судьбы. Он рискует повторить ошибки прошлого, тем самым превратив свою жизнь в скверный анекдот.

Одним из ироничных моментов фильма «Китайский квартал» является то, что Джейк Гиттес в отличие от немногословных частных детективов классического нуара все-таки форменное трепло. Он не просто неисправимый шутник, он во многом недалекий балагур, который сначала говорит, а лишь затем соображает, что сказал. Он неуместен даже тогда, когда пытается говорить на кантонском диалекте: «Выйдет, черт побери», — кричит он Кану, слуге-китайцу, который старается не пускать его в дом, где скрывается Кэтрин. Болтливость — главная причина большинства неприятностей, в которые попадет Гиттес. На протяжении всего фильма он то и дело приносит извинения Эвелин Малрей, они звучат так часто, что кажутся совершенно бессмысленными. «Эта липовая баба, пардон», «Извините, но не меня ловили со спущенными штанами» и т.д. Ерничанье сквозит в сцене, когда Эвелин пытается убедить детектива, что ничего не скрывает. Гиттес, кажется, специально хочет выглядеть развязным: «Сма-арите, как обстоят дела. Вы подаете на меня в суд, а когда ваш муж гибнет, то отзываете иск, и это все быстрее, чем утка успевает пернуть, простите за грубость» (в отечественной озвучке фильма использован более благозвучный перевод). Все эти оговорки-извинения выглядят так, будто бы Гиттес пытается сдерживать себя в выражениях в присутствии дамы-нанимателя. Можно лишь предположить, что он произнес бы, если бы не сдерживался. На это косвенно указывает сцена, в которой зритель впервые видит действительную миссис Малрей. Она входит в кабинет как раз в тот момент, когда Гиттес рассказывает коллегам скабресный анекдот про китайца. То есть Гиттес — это как бы аллегория внутренней распущенности, а миссис Малрей — символ внешнего воздействия, сдерживания.

Непристойный анекдот про китайца звучит в фильме дважды. Первый раз Гиттесу его рассказывает парикмахер Бер-

ни. Так цирюльник пытается предотвратить драку, которая вот-вот может завязаться между частным детективом и одним из клиентов. Джейк готов выплеснуть свой гнев на человека, которого вначале вообще не видно в кадре. Это происходит в тот момент, когда Джейк обсуждал со своим парикмахером публикацию в газете фото, компрометирующего еще живого Холлиса Малрея. На нем он был запечатлен с предполагаемой возлюбленной. И тут из соседнего парикмахерского кресла доносится: «Дурацкие имена и лица». Гиттес обрушивается на соседа с массой обвинений и оскорблений, призывая выйти на улицу и разобраться по-мужски. И именно в этот момент Берни, желая успокоить детектива, рассказывает неприличный анекдот про китайца.

Судя по заинтересованной реакции Джейка Гиттеса, он считает анекдот про китайца забавным, что подтверждается следующей сценой. В ней детектив пересказывает эту непристойную остроту своим коллегам. Он заходит в офис с широченной улыбкой на лице и предвкушает, что сейчас произведет настоящий фурор. Понимая, что шутка весьма неприличная, он покровительственно просит миловидную секретаршу на время выйти из кабинета («Милая, сходи на минуту в дамскую комнату»). На личике девушки застыла недовольная мина, она тоже не прочь услышать остроту от шефа, однако вынуждена подчиниться. Джейк стоит во время рассказа анекдота спиной к двери, а потому не видит вошедших. Коллеги пытаются остановить его, но тот силится рассказать «сальную» остроту во всех подробностях и никак не реагирует на их сигналы, точнее говоря, не правильно их трактует. На самом деле за его спиной стоит только зашедшая в офис Эвелин Марлрей. Она внимательно слушает, как Джейк заливается хохотом. Однако стоило ему только увидеть даму, как он сразу же прерывает смех, веселие улетучивается — эффект не был достигнут, он и сам и его коллеги выглядят очень смущенными.

Какова же роль непристойного анекдота в данной ситуации? Сомнительная острота в данном случае — это эмоцио-

нальный мостик, который ведет от гнева к радости, а затем к неловкому положению. Получается эмоциональный круговорот: анекдот предназначался для Джейка, затем идет от Джейка к другим людям (даже против их желания, как, например, с Эвелин Малрей) и в конце концов вновь возвращается к Джейку. Вначале юмор используется для того, чтобы погасить вспышку гнева у частного детектива. Парикмахер для этого специально использует сомнительный юмор, так как прекрасно знает суть Гиттеса. Однако в следующей сцене анекдот показан как неудачная шутка — веселья не получилось, Гиттес оказывается в неудобном положении. Эвелин Малрей в буквальном смысле слова «ломает» остроту и направляет собственную психическую энергию в противоположном направлении. Несмотря на то, что вовсе не Джейк выдумал анекдот, он превращается в «творца дурной шутки».

Причем Эвелин по меньшей мере дважды «втыкает шпильку» в Джейка, ставя его на место. Первый раз героиня «обливает» Джейка холодным презрением в связи с тем, что он содействовал публикации компрометирующих фотографий ее супруга. Она открыто его высмеивает, преподнося как никому дышного детектива, который даже не в состоянии проверить свои источники информации. Под конец сцены на ее лице появляется обманчивая улыбка, Джейк ошибочно принимает это за хороший знак и тут же второй раз оказывается в дураках. Он говорит: «Подождите минуточку, миссис Малрей. Это явно какое-то недоразумение. Нет смысла себя вести столь жестко». А в ответ слышит: «Я ни с кем не веду себя жестко... Это делает мой адвокат». Гиттес явно больше не контролирует ситуацию, он растерян, неприличный анекдот вышел ему боком. Таким образом казавшийся незначительным курьез демонстрирует эгоистическую, самовлюбленную натуру Джейка Гиттеса, в которой кроется саморазрушительный, почти суицидальный потенциал.

Через стилистические особенности Роман Полански открывает зрителю пространство, которого не было в оригинальном сценарии. Он пытается показать противостояние внутри

нуара между его визуальными аспектами и повествовательными моментами. Шутка про китайца как бы отсылает зрителя к китайскому кварталу, которого он никогда не видел. В непристойном анекдоте чувствуется подавленная ярость, адресуемая именно к этому месту. В Джейке бурлит желание отомстить. Не случайно он взрывается в парикмахерской, нападая на незнакомого человека, который вполголоса что-то произнес о «дураках». Этот человек невидим, как и китайский квартал. Стоя спиной к дверям, Джейк также не видит в своем офисе и Эвелин Малрей, которая тоже ему угрожает.



**Иногда даже частного детектива оставляет чувство юмора.
Кадр из фильма «Детективная история»(1951)**

Полански пытается уделять большое внимание пространству, не привязывая его к структуре фильма; он стремится к большему, нежели просто драматический эффект. Через стилистику, присущую нуару, режиссер создает пространственный промежуток, как бы связывающий между собой видимые и незримые действия. В итоге все кинополотно складывается из множества «отсутствий»: пустой стул, с которого ушла секретарша, очки, извлеченные из пруда с большим запозданием, страшнейшая засуха, посреди которой «тонут» несколько человек.

Или другой пример манипулирования пространством — незабываемая сцена, в которой Джейк Гиттес подвергается нападению «человека с ножом» — его в фильме сыграл сам Роман Полански. Как и во всей кинокартине, у этой сцены есть как повествовательная, так и визуальная сторона, строящаяся на ряде эффектов. В этой сцене сомнительные острооты взаимосвязаны с визуальными элементами, будучи призванными вызвать у зрителя ощущение паники, типичного для нуара клаустрофобного страха и боли. Невысокого роста гангстер в светлом костюме и белой шляпе с циничным юморком потешается над частным детективом, которому чуть было не отрезал нос. «Проныра, ты знаешь, что происходит с не в меру любопытными парнями? Ах, нет? Хочешь узнать? Они лишаются своих носов». На визуальном уровне сцена является типичной западной, причем Гиттес заманил в нее себя сам. На протяжении всей ленты он оказывается в «ловушках», куда попадет по собственной же вине. В сцене с ножом он втиснут в крошечное пространство между громилкой Клодом Мелвихиллом, над которым он еще недавно потешался («Мелвихилл, зачем тебе вода? Ты ведь не пьешь и не моешься? Как ты узнал, что у тебя ее отключили? Для этого же надо уметь читать»), и забором, ворота которого стянуты мощной цепью.

Сугубо внешняя сторона провокационной сцены усилена за счет качества мрачного юмора. Во-первых, герою Николсона чуть не отрезают нос, как бы намекая, что он сует его не в свое дело («любопытной Варваре на базаре нос оторвали»). Во-вторых, большую часть фильма он ходит с повязкой на носу, напоминая жертву пластической операции, что может быть намеком на его самовлюбленность. В-третьих, «человек с ножом» (Роман Полански) издевательским тоном задает Гиттесу массу вопросов, на которые они оба знают ответы. В обычной ситуации Гиттес наверняка бы прибег к своему остроумию, однако в сложившейся ситуации его чувство юмора «трусливо» испарилось. Меняется и сама структура шутки-анекдота, которая предполагает наличие трех человек: того, кто шутит

(«творец шутки»), про кого шутят («объект шутки») и для кого шутят, то есть третий человек, получающий удовольствие от анекдота, поскольку именно для него эта шутка и предназначалась, — кто-то, кто подтверждает эффект остроумия. Изюминка ситуации заключается в том, что Гиттес одновременно является «вторым» и «третьим» лицом в структуре анекдота. В обычной ситуации шутка предназначалась бы для Клода Мелвихилла, а Джейк стал бы «любопытным пронирой», про которого шутят. Столь неоднозначное распределение «ролей» приводит к тому, что Гиттес, пытаясь хоть как-то исправить ситуацию, внезапно становится нетипично молчаливым.



**Шутки в нуаре бывают очень специфическими.
Кадр из фильма «Бумеранг» (1947)**

Зигмунд Фрейд утверждал, что хорошие шутки отличаются от сновидений и плохого юмора тем, что они являются «самыми социальными из всех функций рассудка». Как уже говорилось выше, в схематическом виде остроумие предполагает наличие трех человек. «Творец остроумия» как бы веселит

«зрителя» (третье лицо). Однако психоаналитики полагают подобное распределение функций «лицемерным мошенничеством, которое служит двум господам сразу же». «Слуга двух господ» — это и есть шутка, над которой смеется третий человек, хотя это должен делать автор анекдота — он «лицемерно» передает эту функцию пассивному наблюдателю, как бы снимая с себя часть «вины» («умывает руки»). Однако в дурных анекдотах нет троичной структуры, там есть только объект и субъект шутки. С этой точки зрения, Роман Полански в роли «человека с ножом» сыграл с Джейком Гиттесом весьма дурную шутку — дело даже не в том, что персонажу Николсона чуть было не отрезали нос. В итоге не смешно ни частному детективу, ни гангстеру — смех заменяется болью. Эта сцена — неразрешенная шутка, так как она не приводит к спасению главного героя: ни в эмоциональном, ни в физическом смысле. Весьма показательно, что персонаж «человек с ножом» не имеет ни прошлого, ни будущего. Он появляется буквально из ниоткуда, чтобы попытаться увлечь Джейка Гиттеса в «никуда». В одном из своих интервью Роман Полански заявил, что идея сыграть эпизодическую роль принадлежала сценаристу Роберту Тауну. «Мне это показалось потешным, это могло бы рассмешить всю нашу команду. Это была наша внутренняя забава». Это отнюдь не единственная острота, не слишком очевидная для большинства. Например, от зрителей не могло укрыться, что на роль старого богача Ноя Кросса Полански пригласил Джона Хьюстона, постановщика легендарных нуаров «Мальтийский сокол», «Ки Ларго», «Асфальтовые джунгли». Казалось, что создатель неонуара пытался перебросить мостик к классическим нуарам. Однако у подобного решения была и совершенно неочевидная сторона. Хьюстон недолюбливал Николсона, который крутил роман с его дочерью. Это придавало отношениям героев дополнительной напряженности. По этой причине сцена беседы персонажей на ранчо приобретает новый смысл, в особенности фраза, которую Ной Кросс бросает Джейку Гиттесу: «Так вы спите с моей дочерью?»



**Как в нуаре, так и в неонуаре семьи иногда хранят страшные тайны.
Кадр из фильма «Лора» (1944)**

Если говорить о сцене встречи Кросса и Гиттеса, то в ней есть масса интереснейших моментов. Остроумие и ирония в этой части киноленты используются как защитный механизм, который применяется обоими персонажами. Однако, как и можно предположить, подобная защита — всего лишь временная мера, она не может быть долговечной. Реальность перестает быть смешной, когда наружу выплывает страшная кровосмесительная тайна престарелого миллионера.

На практике же разговор Кросса и Гиттеса — это взаимный допрос, попытка исследовать друг друга, стремление вытащить из собеседника как можно больше сведений. И каждый из персонажей уклоняется от прямого ответа, в буквальном смысле слова прикрываясь шутками. Первым к остроте прибегает Ной Кросс. Он делает это в тот момент, когда Гиттес заявляет, что именно он убедил Эвелин Малрей (дочь Кросса) в том, что ее муж был убит, а не погиб в результате несчастного случая. Кросс выказывает подчеркнутое удивление и тут же переключает внимание детектива на жареную рыбу, которую вопреки традиционным правилам в доме миллионера к столу подали вместе с головой. Детектив явно испытывает отвращение

к пище, он едва притрагивается к ней («Надеюсь, курицу у вас к столу подают все-таки без головы»). Отталкивающего вида рыба — это метафора к ужасающе гадкой сути Ноя Кросса. Зрители подсознательно испытывают к нему отвращение, хотя еще и не знают о тайнах семьи Кросс-Малрей.



Обмен колкостями по поводу девиц — типичный для нуара прием.
Кадр из фильма «Гильда» (1946)

Обмен колкостями приводит к ряду непредвиденных последствий. Например, Гиттес начинает подозревать, что дело было вовсе не в воде и даже не в погибшем при странных обстоятельствах Холлисе Малрее как главе департамента водоснабжения Лос-Анджелеса. Детектив еще не понимает что происходит, но для него очевидно, что все нити преступления тянутся к Эвелин Малрей, именно она образует ядро загадки. Когда он показывает фотоснимки, на которых запечатлена ссора якобы давно не встречавшихся Ноя Кросса и Холлиса Малрея, богачей на просто игнорирует эти сведения, чем еще больше укрепляет подозрения Гиттеса. Персонаж

Николсона в глубине души подозревает, что запечатленная на фотографиях перебранка спровоцирована обсуждением судьбы Эвелин, что отец и муж никак не могут поделить эту женщину.

Ключ к визуальному толкованию этой сцены кроется в крупных планах, в том числе отталкивающего вида жареной рыбы. Рыба и вода, как символы порочности, связаны со сценами у небольшого пруда с рыбками. Гиттес почти сразу же обнаруживает в нем ключ к разгадке тайны, но слишком поздно привлекает его из воды. Если же говорить о сцене на ранчо, то, вне всякого сомнения, Джейк Гиттес — это неподвижный центр, вокруг которого «танцуют» Ной Кросс и его слуга. Слуга — это не просто третье лицо, оценивающее шутки своего хозяина: его наличие расслабляет детектива, дает ему ложное чувство безопасности. На самом же деле это хитрая уловка: слуга — сообщник Кросса, помогающий богатею запутать Джейка. Не случайно слуга и хозяин «кружатся» вокруг своего гостя, как бы отвлекая его внимание, туманя его разум. Единство слуги и хозяина видно по синхронности движений и мимики, когда появляются мексиканские музыканты.

Шокирующий зрителя финал фильма не был результатом единодушного решения — мнения режиссера и сценариста кардинально разошлись. Таун хотел, чтобы у картины было оптимистическое, в чем-то даже романтическое завершение. История должна была закончиться вовсе не в китайском квартале, который был всего лишь метафорой. Предполагалось, что Эвелин Малрей удачно сбежала от преследователей, а Ной Кросс был убит, его гибель вызвала ливень, который прекратил ужасающую засуху в Лос-Анжелесе. Однако Полански решил, что у фильма должно быть трагичное окончание, которое должно состояться именно в китайском квартале. Он попросил «сделать» китайскую улицу, на которой один из полицейских убивает Эвелин Малрей, а Ной Кросс захватывает Кэтрин. Джейк Гиттес, не имеющий возможности предотвратить трагедию, сначала безмолвно взирает на нее, а затем так же безмолвно покидает улицы китайского квартала. Таун, иронизируя над

столь мрачным финалом, назвал последние кадры фильма «туннелем в конце света» — опять же шутка, которая афористично описывает нуар как «нигилистическую революцию». Полански хотел показать, что добро вовсе не всегда одерживает победу; чаще всего в реальной жизни триумфатором являются жестокость и зло.



Трагические развязки характерны для большинства лент, находящихся под влиянием нуара. Кадр из фильма «Большой ансамбль» (1955)

В финале ленты уже ничего не остается от самовлюбленного Гиттеса. Зрителю как бы предлагается сделать вывод: судьба Эвелин Малрей и судьба Гиттеса в китайском квартале отнюдь не одно и то же. Женщина гибнет, для нее китайский квартал — это тупик. Подобно всем роковым красоткам классического нуара, она обречена на гибель. Джейк Гиттес продолжает жить, для него китайский квартал — это сквозная улица, по которой он уже когда-то проходил. Он может лишь попытаться забыть китайский квартал и постараться жить дальше как ни в чем не бывало.

По большому счету «Китайский квартал» превратился в серию невротических шуток, пытающихся проникнуть за грань конкретного места. Сам чайнатаун представлен как таинственная и загадочная локация, символизирующая собой непостижимое и подсознательное. При выборе: забыть или вернуться в китайский квартал — Джейк самоуверенно решает вновь пройти по его улицам, что ведет к трагедии. Из его подсознания извлечены ужасы и переживания прошлого. Частный детектив обречен пережить их заново.

НИЧЕГО ЛИЧНОГО – ЭТО ПРОСТО ПАРОДИЯ

Сказать, что братья Коэны любят нуар, все равно, что не сказать ничего. Нуар их воспитал, нуар дал им стиль, нуар их прославил. При этом они не снимают нуар, они в него играют. Между пародией и подделкой лежит пропасть, очень глубокая, хотя и не настолько широкая, чтобы при беглом взгляде заметить границу. История кинематографа знала массу подделок под нуар и известное количество пародий на нуар, надо заметить, не всегда удачных. А иногда удачных, но не принятых публикой, как, например, фильм 1945 года «Леди в поезде». Еще есть пародии настолько тонкие, что зритель принимает их за чистую монету, — это уже искусство высокого полета. Увы-увы, создателей таких шедевров можно пересчитать по пальцам одной руки (при условии, что у вас не хватает нескольких пальцев). И братья Коэны несомненно возглавляют этот список.

Проблема качественной пародии состоит в том, чтобы максимально дистанцироваться от подделки. И пародия, и подделка используют устойчивые на уровне восприятия образы, подстраиваются под хорошо узнаваемый стиль, при этом меняя их под личные потребности. Пародия в первую очередь — это имитация художественного стиля, используемая, чтобы привнести в оригинал элементы сатиры и юмора (вспоминаем блестящую пародию на нуар, фильм Земекиса «Кто подставил кролика Роджера»).

Как только из подобного произведения исчезают ирония и сатирический импульс, оно неизбежно переходит в раздел подделок. Подделка, подобно пародии, уделяет большое внимание внешней имитации. Однако у создателей подделок не хватает чувства юмора, чтобы показать оригинальное явление в ироничном свете, что в свою очередь ведет к осознанию оригинального явления, постижению его с непривычной стороны.



**Кадр из фильма «Кто подставил кролика Роджера?»
© Touchstone Pictures and Amblin Entertainment**

Подделка — это бездушная имитация, которая творится с серьезным выражением лица.

Нуар, как любое более-менее заметное культурное явление, не избежал участи быть подделанным. Наверное, не стоит сосредотачиваться на том, какие фильмы можно отнести к числу подделок. Куда более существенным представляется ответить на несколько иных значимых вопросов. А именно: какие визуальные и смысловые элементы используются в подделках и пародиях? Где грань между удачной и неудачной пародией, чем она определяется?

Если говорить об осмысленных пародиях, которые подталкивают зрителя к постижению какого-то явления, то в отношении нуара самым удачным примером является вышедший в 1990 году фильм братьев Коэнов «Перекресток Миллера». Понимание нуара в этой ленте доведено до такой максимальной концентрации, характерные элементы настолько акцентированы, что подобное едва ли можно найти даже в самых удач-

ных фильмах классического периода. С определенной долей вероятности можно утверждать, что «Перекресток Миллера», с одной стороны, — набор киноцитат (в фильме узнаются сцены из многих кинонуаров), а с другой — набор цитат из литературных произведений Дэшила Хэммета. При этом «Перекресток» остается совершенно самостоятельным произведением с оригинальным сюжетом.

Нечто подобное пытались создать во время съемок пародийного фильма «Мертвые не носят шотландку» (1982) — там в канву повествования были вставлены сцены из классических нуаров. Однако фильм стал не тонкой пародией, а скорее, невзыскательной комедией, в которой элементы нуара не столько осознаются, сколько высмеиваются.



**В пародиях акцентировались характерные черты нуара.
Кадр из фильма «Джонни Игер» (1942)**

Козны кроме всего прочего показали неразрывную связь нуара и гангстерского кино, не подчиняя один жанр другому. Согласно сюжету, «Перекресток Миллера» является гангстерской лентой, но все мизансцены выстроены как точная имитация нуара. Впрочем, и сюжет, и структура фильма находятся в совершенной гармонии, не противореча, но дополняя друг друга.

Главный персонаж фильма Том Риган — типичный герой нуара, сомнительный тип, помогающий криминальному боссу, ирландскому гангстеру Лео О'Беннону. Действие происходит в городе, напоминающем Нью-Йорк, хотя на самом деле съемки проходили в Новом Орлеане, где сохранились целые кварталы эпохи сухого закона. Показанный в фильме город напрочь коррумпирован, бандиты заправляют в нем всем, от торговли выпивкой до контроля игр и скачек. Главный герой — не головорез и не громила, он не лишен достоинства, а потому предпочитает улаживать некоторые из дел своего босса. Его облик подогнан под нуар — он ходит в плаще и шляпе. Последняя становится своеобразным макгаффином: Риган ее регулярно проигрывает в карты, теряет, стремится вернуть, но ее не всегда возвращают. Как и положено нуару, в фильме есть роковая красотка — Верна, которая крутит роман с боссом гангстеров и пытается защитить своего непутевого брата, игрока и мелкого кидалу. Именно попытка спасти брата, который продает информацию о заказных матчах, ложится в основу



**Неудачный роман можно наблюдать не только в «Перекрестке Миллера».
Кадр из фильма «Сильная жара» (1953)**

конфликта, вокруг которого развивается сюжет. Все усложняется тем, что у Ригана интрижка с Верной, что может очень плохо сказаться на «бизнесе» (очевидная отсылка к фильму «Стеклянный ключ»).

Подобная коллизия обыгрывается темой этики. Козны очень часто закладывают в свои фильмы какую-то философскую категорию, например, в «Большом Лебовски» — это нигилизм, в «Перекрестке Миллера» — это этика и т.д. «Я говорю о дружбе. Я говорю о характере. Я говорю о... Черт, Лео, мне не стыдно произносить это слово, — я говорю об этике», — заявляет итальянский гангстер Джонни Каспар. Он рассуждает о ней на протяжении всего фильма. Для Джонни и Лео вопрос этики практически важен, поскольку весь их незаконный бизнес строится на доверии к конкретным людям. Поэтому гангстер и мафиози Джонни постоянно пытается найти ответы на «интересные этические вопросы», хотя внешне и кажется, что он при этом иронизирует. Однако большая часть персонажей этику игнорирует. Том Риган на протяжении фильма сумел пройти через всевозможные соблазны, несправедливость и испытания, «визит» на перекресток Миллера — заброшенную



Массовые перестрелки перешли в фильмы братьев Кознов из нуара.
Кадр из фильма «Большой ансамбль» (1955)

дорогу в пригородном лесу, куда гангстеры обычно увозили свои жертвы для убийства. При этом он не нарушил своей профессиональной этики и в конечном итоге помог своему боссу Лео избежать возможного краха, который тот сам же на себя навлек недостаточно обдуманнными поступками из-за страсти к женщине.

Антагонистом главного героя в фильме выступает подручный Каспара, суровый и пугающий Эдди Дан. Это типичный нуар-злодей, от одного вида которого «кровь стынет в жилах». В нем нет ни капельки милосердия или сочувствия. Он убивает и пытается, иногда даже не дожидаясь приказа от своего босса — зритель понимает, что это ему доставляет удовольствие, что Эдди — патологический садист. Эдди Дан — это концентрированная тьма, в которой нет ни отблеска света.

В фильме очень умело использованы элементы классического нуара, в частности дробное освещение, тени и полосы света. Они явлены во всем своем «мрачном сиянии» в конце кинокартины, когда после многочисленных злоключений Том Риган стравливает недругов своего босса, дабы те убили друг друга. Он поднимается по лестнице, и тусклый свет полосами падет на его лицо (традиционные для нуара жалюзи были «заменены» на перила лестницы). Тень не просто визуальный эффект, она связана с чувствами Ригана, который в размышлениях — оставить жизнь брату Верны, проходимцу Берни, или нет. Тень от перил — это маска, которая скрывает истинные намерения персонажа. Светлые полосы — сомнения, терзающие Ригана, который вовсе не убийца и не классический преступник. Он вынужден выбирать между этикой (преданность боссу) и собственным кодексом чести. В итоге он делает выбор в пользу этики и убивает Берни, чем кладет конец неприятностям в городе. В финальных кадрах он показан на кладбище, отрешенным и отчужденным от своих «коллег» по криминальному бизнесу.

Добровольное уединение, самоизоляция или, точнее говоря, «волевая ссылка» Ригана типична для многих главных героев нуара, в основе своей весьма сомнительных и неоднозначных



**Выбор между делом и любовью приходится делать многим героям нуара.
Кадр из фильма «Поцелуями сотри кровь с моих рук» (1948)**

типов. Нередко их киносудьба заканчивалась в тюрьме, в мучительном одиночестве или в безумии раскаяния за совершённые преступления. Объяснения с Верной проходят под дождем, что еще раз подчеркивает нуарную суть фильма. Роковая женщина сама оказывается жертвой: она теряет любовь, брата, грозит убить Ригана, выхватывая крошечный браунинг, однако со слезами на глазах исчезает в потоках проливного дождя. В этой сцене видны только темные профили на фоне полосатого «гофрированного» стекла. Наверное, это самый сильный эмоциональный, но при этом самый мрачный момент в фильме. Герою предстоит сделать выбор: предать красавицу или своего босса. Именно в этой сцене чувствуется, что «Перекресток Миллера» — не какая-то подделка под нуар, но пародия на жанр, переходящая в самый настоящий качественный нуар. Имитация классических элементов оказывалась сильнее и убедительнее оригинала. Во всем фильме нет ни одной смешной сцены, что указывает на пародию «высочайшего полета».

Впрочем, в некоторых других фильмах братья Коэны используют иные способы пародии — и опять же на излюблен-

ный ими нуар. Начиная с первого фильма «Просто кровь» (1984), через «Фарго» (1996) до «Человека, которого не было» (2001) они оттачивали свой стиль, основываясь на нуаровском наследии. Когда «Просто кровь» вышла на экраны, неонуар уже был признанным явлением в мире культуры. До того момента как Тарантино в «Бешеных псах» (1992) и «Криминальном чтиве» (1994) дополнил нуар-мотивы комичными моментами, братья Коэны, наверное, были единственными, кто успешно совмещал иронию и сумрачный стиль нуара. Однако если Тарантино остановил свой выбор на гиперактивном действии и открытых намеках на безумие поп-культуры, то братья Коэны предпочитали использовать и обыгрывать элементы традиционного нуара: запутанные схемы, заговоры, тайны с причудливым и сложным «узором».

Именно с Коэнов началась традиция вводить в неонуар (как имитацию обычного нуара) комические моменты, а иногда даже смешные сцены, чего отродясь не было в классическом жанре. Классический нуар избегал откровенного морализаторства, фактически не оставляя места для добродетельных американцев, довольных своей жизнью. Мир классического нуара по характеристике одного из исследователей — «тревожное видение, рушащее надежды, но дающее фатальную незащищенность» — в классическом нуаре никто не защищен ни от чего. Вдобавок ко всему классический нуар по-своему демократичен — в нем нет победителей и несомненных фаворитов, законы бытия применимы ко всем, все в равной степени уязвимы. Как видим, мрачный пессимизм классического нуара — не самая подходящая среда для забавных происшествий и веселых диалогов, это было уделом комедий, процветавших в Голливуде все время его существования.

Однако это не означает, что комедийное начало совершенно чуждо нуару. Изображение характера человека, оказавшегося в западне обстоятельств либо же заблудившегося в лабиринте города, может быть как трагичным, так и нелепым, то есть грустно-комичным. Ведь в комедии есть не только веселые клоуны («рыжий Арлекин»), но и грустные («бледный Пьеро»).

Ситуация с «ловушками» может быть как неврастенической, так и меланхолической. Тоска и страх не могут быть бесконечными, бесконечный ужас вызывает к ужасному концу, что делает его предсказуемым и по-своему смехотворным. Однако в комедии есть ясное понимание времени. В нуаре время фактически отсутствует, там нет ни перспектив, ни ясности. Отсюда выходит, что существование в абсурдной Вселенной нуара дает массу поводов для мрачноватого юмора. Если взять ленту Улмера «Объезд» (1945), которая относится к классическому малобюджетному нуару, то нелепых совпадений в ней хватило бы на полноценную комедию положений. Судьба преподносит главному герою такое количество неприятных сюрпризов, что вся его жизнь превращается в форменный фарс. В «Бульваре Сансет» сарказм по поводу манипуляций и извращенных привязанностей превращается в иронию, которая достигает своего пика в сцене, когда героиня после убийства спускается к полицейским и журналистам в образе Саломеи.



Кадр из фильма «Объезд» (1945 год)

В нуаре всегда можно было обнаружить следы барочной чувственности, коей в некоторых ситуациях было даже с избытком. В неонуаре агрессивно подчеркнутая безнадега неизбежно приводит к тому, что действие переходит в «черную комедию». Стиль классического нуара сдержанный, почти «застенчивый»; неонуар буквально щеголяет мрачными элементами, а в некоторых случаях именно они, а не история и не рассказ становятся предметом фильма. Мрачная атмосфера превращается в «ловкость рук», что в результате становится забавным развлечением. Недаром некоторые из исследователей указывают на то, что отличительной чертой неонуара является «учтивая безнравственность», а вовсе не «отвращение к человечеству», сквозившее в большей части фильмов классического периода. В нуаре 40-х действовали не клоуны, а монстры, преступники, чье зло нельзя прощать, чьи действия подразумевали, что единственный источник их несчастий крылся в них же самих.

Если говорить о неонуаре на уровне философских терминов, несомненна его связь с нигилизмом. Если довериться исследователям, нигилизм предполагает отказ от стандартов и привычных суждений. Для нигилиста нет никаких оснований распознавать ложь и правду, отличать добро от зла, благородное — от низкого, талантливое — от пошлого. Опять же, Ницше предсказывал, что в XX веке самые «высшие ценности» обесценят сами себя, а вопрос «почему это произошло?» потеряет всякий смысл. Многие любят приводить цитату Ницше о смерти Бога, но трактуют ее в корне неверно. Философ говорил не о кончине вневременного существа, а о том, что понятие «Бог», созданное людьми для себя и с множественными целями, становится все менее вероятным и востребованным. Однако Ницше не ограничивает нигилизм сугубо религиозной сферой, по его мнению, он (нигилизм) подрывает основы всего сущего, рушит все стандарты, включая те, что являются фундаментом современной науки, культуры и политики. Вместе с этим уходит в прошлое мораль, меняются нравственные ориентиры.

Для большинства людей нигилизм — это упадок и отчаяние, которые приводят немалую часть человечества в категорию «последних людей»: «Горе! Приближается время, когда человек не родит больше звезды. Горе! Приближается время самого презренного человека, который уже не может презирать самого себя. Смотрите! Я показываю вам *последнего человека*. „Что такое любовь? Что такое творение? Устремление? Что такое звезда?“ — так вопрошает последний человек и моргает. Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий все маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живет дольше всех».

Однако нигилизм — весьма неоднозначное явление. С одной стороны, он, несомненно, «нежелательный гость», но с другой это возможность для очищения, сила, прокладывающая путь «растущей силе духа». Активные нигилисты — не просто ниспровергатели отживших свое основ во имя творения новых ценностей. Это философы-художники будущего, презирающие уют и комфорт, стремящиеся к «ревизии ценностей». Именно по этой причине они находятся по ту сторону добра и зла. Они участвуют в эстетическом самосозидании, чем оскорбляют политические и культурные принципы, на которых базируется современное общество. Мораль и демократия не являются для них Абсолютом. Не случайно Ницше выдвигал собственное понимание истинной аристократии: «Всякое возвышение типа „человек“ было до сих пор — и будет всегда — делом аристократического общества, как общества, которое верит в длинную лестницу рангов и в разноценность людей и которому в некотором смысле нужно рабство. Без пафоса дистанции, порождаемого воплощенным различием сословий, постоянной привычкой господствующей касты смотреть испытующе и свысока на подданных, служащих ей орудием, и столь же постоянным упражнением ее в повиновении и повелевании, в порабощении и умении держать подчиненных на почти-тельном расстоянии, совершенно не мог бы иметь места другой, более таинственный пафос — стремление к увеличению дистанции в самой душе, достижение все более возвышенных,

более редких, более отдаленных, более напряженных и широких состояний, словом, не могло бы иметь места именно возвышение типа „человек“, продолжающееся „самопреодоление человека“».

То, что Ницше характеризует как «пафос дистанции», можно наблюдать во множестве неонуаровских лент: «Жар тела» (1981), «Мыс страха» (1991), «Основной инстинкт» (1992), «Подозрительные лица» — «Обычные подозреваемые» (1995). В неонуаре характеры отдельных персонажей много важнее, нежели лабиринт ситуаций, проходя через который герои либо очищаются, либо сгорают в огне своих пороков и желаний. Теперь сами характеры превращаются в лабиринт, который недоступен для закона, а потому становится местом обитания криминала. В этом мире явно царствует нигилизм, и в нем ничего не осталось от демократизма традиционного нуара. Неонуар строится на тех, кто жаждет власти и не испытывает недостатка в силе воли. Если нуар 40-х основывался на равенстве всех перед искушениями и вызовами жизни (демократизм), то неонуар — на превалировании сильных и беспринципных (нигилистический аристократизм). Зритель видит не коварство нуара, становясь его жертвой, а наблюдает картину с точки зрения того, кто сам готовит ловушки для других. Если нуар просто изжил супермена как такового, то неонуар возвысил суперантигероя, окончательно похоронив положительный персонаж.

У нуар-пародии, а точнее говоря, у нигилистической криминальной комедии, нет задачи рассмешить зрителя, юмор вообще не является самоцелью. Действие иногда может развиваться вокруг зверства («Мыс страха»), каннибализма («Молчание ягнят»), искалеченности («Бешеные псы») — насилие выведено на уровень аморальной энергии космического размаха. Всё это невольно вызывает тоску по «старому, доброму» правосудию, сильному герою, способному защитить от преступника. Однако комические моменты в неонуаре начинаются не с торжества стоящего по ту сторону добра и зла антигероя, а с демонстрации сложного, противоречивого, но в то же

время интересного и притягательного характера. Как только возникает этот нигилистический импульс, автоматически аннулируются все устремления к правде и любви. Человек не стремится шагнуть за грань, человек изживает сам себя, обрекая тем самым на смерть.

Неонуар — это решительный нигилистический поворот от правосудия к эстетическому самотворению. Однако не любая критика правосудия и правовых идеалов есть прорыв нигилизма. У каждого есть понимание того, какими должны быть вещи, как они могут стать лучше. Шекспировский «Король Лир» восклицал: «Созданье злое кажется приятным, когда другое злее. Кто не худший, достоин похвалы». Однако нигилизм меняет любые стандарты и, самое важное, лишает возможности определить новые. В итоге зрителя развлекают inferнальные антигерои, устраивая хорошее шоу за счет того, что они более умны и талантливы, нежели обычные люди. В качестве примера можно привести Ганнибала Лектора в исполнении Энтони Хопкинса («Молчание ягнят», «Ганнибал», «Красный дракон»). Он вначале ужасает, далее интригует, а затем и вовсе веселит, когда в конце фильма заявляет, что «пригласил старого друга на ужин».

Ироничная развязка в «Молчании ягнят» — отнюдь не единственный случай сращивания забавного и ужасающего. Достаточно вспомнить «Очень страшное кино», снятое как пародия на «Крик», и жанр «молодежных ужастиков» в целом. Если, несмотря на все старания препарировать зло и постичь его суть, граница между добром и злом все равно не обнаруживается, возникает попсовая злодейская эстетика. В итоге ожидания зрителя превратят драму в банальный фарс. Торжествует в результате герой-одиночка, подверженный нигилистической тоске и рассматривающий жизнь как бессмысленную суету. «Если в вещах нет смысла, то к чему все эти тревобления?» Подобные комедии безразличия раздражают многих: от нигилистов до радикальных реформаторов. Именно таким духом пропитана нуар-комедия братьев Коэнов «Большой Лебовски» (1998).



**«Большой Лебовски» создавался как вольная пародия на «Глубокий сон».
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946)**

«Большой Лебовски» начинается и заканчивается типичным для нуара ходом — закадровым голосом. В то время как по улицам Лос-Анджелеса «путешествует» перекаати-поле, невидимый зрителю рассказчик представляет Дюдю или Чувака — прозвище, которое едва ли кто даст себе сам. «Чувак был самым ленивым типом в Лос-Анджелесе», — при этих словах камера показывает нечесаного субъекта, который в мятых шортах и в халате приходит в продуктовый магазин. В действительности Чувака зовут Джефф Лебовски, и он является полным тезкой местного миллионера. Подобное совпадение приводит к ряду недоразумений, в частности, на Чувака нападают громилы, требуя от него большую сумму денег. Нападающие не слишком сообразительны, но все-таки понимают, что убогая халупа никак не может быть жилищем богача: «Разве этот парень не должен быть миллионером?» На прощание один из громил мочится на ковер, лежащий на полу в комнате Чувака. Это акт надругательства над единственной вещью, которая была дорога

нищему Лебовски. Далее на протяжении всего фильма ковер будет выступать в качестве макгаффина, создающего целую цепочку забавных, но весьма запутанных интриг. Именно так начинается кинолента, которую можно отнести к числу лучших творений братьев Кознов. На первый взгляд может показаться странным, что первоначально предполагалось снять пародию на «Глубокий сон», вдохнуть новую жизнь в образцовый нуар, как литературный, так и кинематографический.



**В «Большом Лебовски» должен был наличествовать «крутой малый».
Кадр из фильма «Детективная история» (1951)**

Итан Козн говорил: «Мы хотели сделать что-нибудь, что имело бы повествовательную структуру — этакую современную интерпретацию сюжета Рэймонда Чандлера, именно поэтому местом действия был выбран Лос-Анджелес. Хотелось воссоздать форму рассказа, присутствующую в книге Чандлера, где события разворачиваются в разных частях города и затрагивают людей разных сословий». Необходимость в закадровом голосе незнакомца была вызвана тем, что сценарий писался не с нуля, а являл собой переработку литературного произведения. Как отмечал Итан Козн: «В какой-то мере он заменяет аудиторию слушателей. У Чандлера рассказчик был

одним из главных героев, ведущим повествование, все время находясь за кадром, но мы не хотели воспроизводить это настолько буквально. Это все равно что некто сидит рядом с вами и комментирует происходящее в фильме, находясь при этом в вашем поле зрения. И в то же время придан повествованию житейскую приземленность Марка Твена».

Уже с первых сцен понятно, что фильм выдержан в стиле неонуара. Главная тема — тема одиночки, который, конечно, не герой прошлых вестернов, а изрядно утомленный жизнью бродяга. Именно этот тип людей символизирует перекаати-поле, остатки растения, случайно унесенные ветром, никем не контролируемые и не осознающие своего движения. Действие фильма происходит в 1991 году, когда США начали войну против Ирака («Буря в пустыне»). Можно увидеть, как в фильме обыгрывается тема 60-х годов, а именно протестные настроения, что особо заметно на контрасте между двумя Лебовски. Кроме этого надо учитывать, нуар — это произведение о «неправильном человеке», что отражено в фигуре Чувака. Его, обычного великовозрастного лоботряса, ошибочно принимают за преступника, после чего вновь и вновь обвиняют в действиях, им не совершаемых. Неправильный человек оказался в неправильном месте, что приводит к двойственности восприятия — этот прием Коэны назвали «анахронизмом несовместимости».

Подлинная жизнь Чувака Лебовски крутится вокруг боулинга, где он проводит все свое свободное время с двумя приятелями. Уолтер Собчак — лучший друг главного героя, ветеран войны во Вьетнаме, страдающий посттравматическим синдромом. Его психическая неуравновешенность становится причиной многих комичных ситуаций в фильме; он имеет четкие жизненные принципы, старается помочь Чуваку выбраться из неприятностей, но в основном только ухудшает его положение. Донни в исполнении Стива Бушеми частенько оказывается «не в теме», а причина, по которой Уолтер постоянно советует ему «заткнуться», заключается в том, что в предыдущем фильме Коэнов «Фарго» персонаж Бушеми как раз никак не мог замолчать. Именно друзья убеждают Чувака направить-

ся к миллионеру Лебовски, дабы тот заплатил за испорченный ковер. Миллионер, прикованный к инвалидному креслу, отказывается платить, но Чувак как истинный прохиндей прихватывает с собой один из дорогих ковров. Некоторое время спустя на Чувака вновь нападают и крадут ковер.



Болтливые в нуаре долго не живут. Кадр из фильма «Город и ночь» (1950)

Если говорить о «нуар-комедии положений», надо обратить внимание на то, что большую часть фильма за Чуваком следит некто на синем автомобиле. Когда терпение Чувака лопается и он вытаскивает из кабины следящего, то выясняется, что это частный детектив. Тот бормочет: «Я восхищаюсь вашей работой. Вы так умело играете, то против одной стороны, то против другой». Оказывается, Чувака приняли в том числе за наемного сыщика, который якобы умело манипулирует людьми.

Подобная путаница наглядно демонстрирует бессилие Чувака. Его беспомощность наиболее ярко показана в сцене, когда к нему в квартиру врываются немецкие нигилисты. Чувак лежит в ванной и вяло реагирует на налет: «Это мое личное пространство». Тогда ему в ванную кидают хоряка, который был приведен на поводке. «Нам нужны деньги. Мы ни во что не верим. Если мы не получим деньги, то вернемся завтра иотрежем тебе причиндалы». Они на-

зывают себя нигилистами, хотя их действия в фильме это опровергают — в 1970-х персонажи были участниками музыкальной техно-поп-группы. Узнав про исчезновение жены миллионера, недотепы решили воспользоваться ситуацией и написали Большому Лебовски письмо с требованием выкупа. Идея о создании персонажа Ули родилась после разговора Итана Коэна с Петером Стормаре во время съемок «Фарго», когда актер ради шутки изобразил сильный немецкий акцент. Выдуманная группа «Автобан» — пародия на культовую немецкую группу «Крафтверк». Обложка альбома, которую можно увидеть в фильме, почти в точности повторяет одну из их обложек, кроме того, у «Крафтверка» есть песня «Автобан». В одной из сцен робкий Донни интересуется у своих друзей: «Это нацисты?» — и слышит в ответ: «Нет, эти люди — нигилисты. Они не стоят того, чтобы бояться. Они — трусы». Обвинение в недостаточном нигилизме не раз следует из уст Уолтера: «Мать вашу, кто тут нигилисты? Да вы просто гребаные плаксы!»



**Нигилизм можно заметить во многих нуарах.
Кадр из фильма «Белое каление» (1949)**

Эти словами Уолтер как бы указывает на проблему самопровозглашенных нигилистов и невозможности совместить нигилизм с человеческой жизнью. Собственно говоря, нигилизм — это совершенно не та идея, во имя которой можно жить. Аморфная и совершенно бессмысленная жизнь лишила бы человека не только любого вдохновляющего ощущения во время стремления к цели, но даже оснований для того, чтобы стремиться хоть к чему-либо. Полноценный нигилист неспособен к жизни, можно лишь бесконечно долго стремиться к этой неосуществимой идее.

Несмотря на то что Чувак не настолько глуп, чтобы объявить себя нигилистом, его жизнь находится в нигилистическом пограничье. Он скептически относится к мировым религиям, критикует Уолтера за то, что тот пытается соблюдать каноны иудаизма. Чувак не нуждается в идеалах, но при этом верит в частную собственность, предназначенную для него лично. Сам себя он мыслит почтенным гражданином, хотя и является безработным. Он — нечто среднее между культурной богемой, представителями контркультуры 60-х годов и буржуазными поборниками идеи успеха. Впрочем, с точки зрения успеха его беспокоит лишь выступление на соревнованиях по боулингу.

Чувак выглядит как самое большое недоразумение всей земной цивилизации. Впрочем, для рассказчика он является едва ли не героем вселенского масштаба. В этом есть только одно соответствие — Чувак без каких-либо потрясений расстанется с миром нуара, даже не осознав до конца, что его жизни угрожали, что его лучший друг Донни умер на автомобильной стоянке, что он, возможно, станет отцом. Как отмечал один из критиков, «Большой Лебовски» — «фильм о дружбе и суррогатных семьях». Это отчасти верно и интересно с той точки зрения, что даже в самых сложных нуарах семья — всего лишь уловка, так как женитьба и рождение детей вовсе не означали решения проблем. Если в «Большом Лебовски» речь идет о суррогатной семье, то нормальные семейства попадают в поле зрения Коэнов в других их неонуарных проектах. В качестве

примера можно привести высоко оцененный критиками «Фарго». В этой киноленте показаны преступники, которых погубили их же собственные криминальные и совершенно бесполезные планы.



**Криминальные планы и состоятельные дамочки нередко губят героев нуара.
Кадр из фильма «Слишком поздно для слез» (1949)**

В первой ленте Коэнов «Просто кровь» (словосочетание из Дэшила Хэммета, который в свою очередь взял его из полицейских рапортов) говорится о том, что в момент совершения преступления бандиты теряют контроль над собой, утрачивают хладнокровие, пренебрегают рациональностью и в результате оставляют массу наводящих на их след улик и подсказок. Они не умеют просчитывать ситуации, а потому их действия быстро становятся неконтролируемыми. Это может находить и визуальное выражение. Например, лента «Фарго», названная «бланк фильмом» по причине того, что большая часть сцен снята в условиях «белой мглы» на равнинах Северной

Дакоты, показывает преступников, погруженных в «снежную слепоту», что является символом их иллюзий и самообмана. Как и в «Просто крови», криминальные сюжеты переносятся в структуру комедии положений. Однако «Фарго» очень сильно отличается от «Просто крови» — в нем комедийным образом описывается цена преступной ошибки. Всё это уложено в состав традиционного детектива с обыкновенными действующими людьми. Более того, главным персонажем является женщина-детектив, находящаяся на седьмом месяце беременности. В этом фильме преступники кажутся просто созданными для того, чтобы погубить друг друга. Комментарии детектива Мардж Гандресон относительно ожидаемого ею ребенка показывают, что она живет нормальной обычной жизнью. Ее быт и семья лишены холодной расчетливости — это показано как удел криминальных сообществ, как зараза, губящая людей. Мардж говорит одному из преступников: «Значит, на полу лежала миссис Лундегаард. А в дробилке был, видимо, твой сообщник. Да эти трое в Брэйнарде. И ради чего? Ради кучки денег. В жизни есть нечто большее, чем кучка денег. Разве ты об этом не знаешь? И вот ты здесь. В такой прекрасный день. Что ж... Я просто этого не понимаю». Невзирая на мрачный тон и насилие, «Фарго» в некоторых своих местах напоминает классическую комедию, которая имеет обыкновение заканчиваться свадьбой, что в свою очередь является метафорой надежд на лучшие перемены в будущем.

БЕГ С ПРЕПЯТСТВИЯМИ ПО ЛЕЗВИЮ

Фильм Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1982) сразу же после выхода стал воистину легендарной лентой. Сначала — для узких, избранных кругов, затем — для широкой публики. Эта картина — превосходный пример того, как можно изменить теорию жанра. Это не просто предположение, а смелое практическое решение, ибо в «Бегущем по лезвию» оказались неразрывно слиты воедино и нуар, и научная фантастика.

Можно привести несколько примеров того, как в указанное время режиссеры пытались вывести свои творения за узкие жанровые рамки: «Чужая земля» (1981) Питера Хайамса, соединившего вестерн и фантастику, «Гроши с неба» (1981) Герберта Росса, попытавшегося объединить мюзикл и нуар, «Улицы в огне» (1984) Уолтера Хилла — нуар, мюзикл и вестерн,



Даже в фантастике может быть использован образ частного детектива из нуара. Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941)

«Гремлины» (1984) Джо Данте, сочетающие хоррор и комедию, «Терминатор» (1984) Джеймса Кэмерона, удачно собравшего воедино нуар и фантастику. Поскольку в подобных лентах нельзя выделить один из жанров как основной, их принято называть «многожанровыми», или «мультивидовыми». Как видно из структуры термина, он подразумевает смесь жанров, стилей и направлений, что позволяет режиссеру отказаться от стандартной классификации, выйдя за рамки привычного восприятия.

Остатки знакомого зрителю жанра, точнее говоря, жанров можно выделить через понятные, доступные, вызывающие предсказуемые ассоциации визуальные образы, которые находят «коллективное культурное выражение». Ставка делается на самые сильные отличительные признаки (кодex жанра), которые можно без проблем идентифицировать в любом контексте. Они могут быть как поводом и предлогом для развития сюжета (предмет, отдельная тема и т.д.), так и сущностной частью самого сюжета (общая стилистика, обстановка, атмосфера, мизансцены, музыка, освещение). Кроме этого любой жанр можно определить как функциональную семантическую систему (набор элементов и установок), в которой есть определенный синтаксис (стиль «рассказа» истории, что и является ядром самого сюжета). Манера подачи материала и специфика диалогов в нуаре являются, наверное, даже более важными элементами, нежели сугубо внешние, визуальные моменты. Когда устанавливается система внешних и внутренних характеристик, определяющих жанровую принадлежность, история порождает определенные ожидания, а в конечном итоге — законченные смыслы. Выход за рамки ожиданий и привычных смыслов нередко связан с закоренелыми индивидуальными фобиями, равно как с коллективными опасениями, социальными проблемами.

Попытка реализовать потенциал фильма посредством того, чтобы использовать больше возможностей, нежели заложено в конкретном жанре, присуща многим режиссерам. Причем не обязательно речь может идти о «мультивидовых» лентах.

В некоторых случаях стилистические особенности кажутся настолько однородными, сплоченными, что возникает ощущение доминирования только одного жанрового направления. В «многожанровых» лентах не предпринимается попыток перемолоть все в однотипную «кашу», что дезориентирует зрителя, ставит его в тупик, лишает его привычных ориентиров. Именно подобные ощущения вызвали первые нуары. По этой причине в рассказе о «Бегущем по лезвию» будет сделан акцент именно на его нуаровской составляющей.



**Тьма безумия накрывает дезориентированного главного героя.
Кадр из фильма «Женщина в окне» (1944 год)**

«Бегущий по лезвию» был вовсе не первой попыткой экранизации романов Филипа Дика (в данном случае речь идет о романе «Мечтают ли андроиды об электроовцах?»), хотя нельзя отрицать того, что все-таки только Ридли Скотту удалось не просто передать атмосферу произведения, но создать подлинный шедевр. Отказавшись от механического смешения фантастики и нуара, режиссер сотворил картину, буквально

завораживающую своей сложностью — иногда теряешься в попытках одновременно и следить за сюжетом, и полноценно оценивать видеоряд.

Действие фильма происходит в Лос-Анджелесе образца 2019 года. Уже этот момент предсказывает, что в фильме будет мощная нуар-составляющая. Скотт сознательно перенес действие из Сан-Франциско в главный нуар-город планеты. Как и положено нуаровскому Лос-Анджелесу, город вовсе не залит солнцем, не радуется теплом и светом. Как и полагается нуар-городу — это мрачный, насквозь пропитанный дождем мегаполис. Это пристанище самых различных этнических и расовых групп (аллюзии к «Китайскому кварталу»). Они общаются на странной смеси языков, гибридном жаргоне, который называется «ситиспик». В то же самое время зритель узнает, что человечество разделено на классы людей и репликантов. Последние — продукты генной инженерии, искусственные люди, андройды. Они внешне неотличимы от людей, но находятся на положении рабов, работают в шахтах или же занимаются проституцией. Притом новейшие модели репликантов превосходят своих создателей физической силой и интеллектом.



Может ли быть эта красавица настоящей? Мир, поделенный пополам.
Кадр из фильма «Асфальтовые джунгли» (1950)

История, рассказанная в кинокартине, касается четырех репликантов, сбежавших с космической колонии на Землю. Они ищут гения генетической инженерии — только он способен продлить их жизнь, которая ограничена четырьмя годами биологического существования. На самом деле репликанты могут жить гораздо дольше, но ограничение в четыре года — своего рода защитный механизм, оберегающий человечество от растущей популяции андроидов, которые могли бы развить в себе человеческие эмоции и желания.

Опасаясь «слишком человеческих репликантов», которые во многом превосходят самого человека, им запретили жить на Земле. Любого из них, появившегося на планете, тут же уничтожает специальное подразделение, которое именуется «бегущими по лезвию». Этот термин был позаимствован Скоттом из сценария Уильяма Берроуза — так обозначались контрабандисты, торгующие медицинскими препаратами. Однако у Скотта «бегущие» из контрабандистов превратились в айнзац-команду. Эти «ликвидаторы» используют тест Войта-Кампа, что позволяет им выявить в общей массе людей незаконно проникших репликантов. Впечатление схожести с айнзац-командой усиливается хотя бы в силу того, что «бегущие по лезвию» не используют слово «убийство», ликвидацию репликанта они называют «отрешением» (в привычном для России переводе используется словосочетание — «отправить в отставку»). Главное действующее лицо фильма — Рик Декард, самый опытный «бегущий», которого играет сорокалетний Харрисон Форд (классический возраст частных детективов из романов Хэммета и Чандлера). Именно его нанимает корпорация «Тирелл», чтобы «отрешить» четырех андроидов-беглецов. Это командир боевого отряда — Рой (Рутгер Хауэр), солдат Леон (Брайн Джемс), вариативная версия *la femme fatale*, «красавица-убийца» Зора (Джоан Кессиди) и базовая модель для удовольствия Прис (Дэрил Ханна). Когда герой Форда оказывается в корпорации «Тирелл», чтобы ознакомиться с деталями задания, он встречается с утонченной и хрупкой Рейчел (Шон Янг). Эта девушка — женская экспериментальная модель репликанта, но она не знает

о своем искусственном происхождении. В ее сознание заложены несуществующие воспоминания, в том числе картины мнимого детства. Когда Рейчел узнает шокирующую ее правду, то в панике бежит из корпорации. Именно после этого у нее возникает любовная связь с Риком Декардом.



**Правда в нуаре не всегда шокирует красавиц.
Кадр из фильма «Нора Прентис» (1947 год)**

На протяжении всего фильма проводится сравнение бесчувственного, отрешенного, разочарованного и уставшего от жизни Рика Декарда и репликантов, которые отчаянно пытаются обрести смысл своего крайне недолгого существования. Декард выслеживает и методично уничтожает репликантов одного за другим. Фильм достигает своего апогея, когда Рик вступает в схватку с предводителем отряда андроидов Роем. По физической силе и боевым навыкам Рой намного превосходит Декарда и, несмотря на то что процесс умирания андроида уже запущен, Рой калечит своего преследователя, ломая ему

два пальца. Пытаясь уйти от Роя, Декард делает неудачный прыжок с одного здания на другое и начинает соскальзывать в бездну. Отчаянно цепляясь за железную балку, он повисает над пропастью. Рой спасает Декарда, вытаскивая своего врага из пропасти. Рой, репликант, созданный для убийства, столь сильно ценил человеческую жизнь, в которой ему самому было отказано, что в последнее свое мгновение решил сохранить жизнь человека, хотевшего его убить. Из окровавленной руки андроида торчит металлический шип — теперь Рой уподобляется не Иуде, а Христу. Отпустив в просветлевшее небо белого голубя, он умирает с цитатой из Ницше на устах. В схватке с Декардом предводитель репликантов спасает «охотника за головами» не только в физическом, но и в духовном смысле. Это дублируется более ранней сценой, когда Рика спасает Рейчел, стреляя в нападающего на него андроида. На первый взгляд речь идет о спасении жизни, но на самом деле Рейчел и Рой дают Рiku Декарду, давно уже утратившему смысл существования, нравственное избавление. Они вызволяют его из сетей безумия и обреченности.

Поначалу кинокритика не обращала внимания на то, что «Бегущий по лезвию» был создан на стыке жанров. Многие из критиков-рецензентов давали упрощенную оценку: «научная фантастика», «футуристический триллер», «специфический нуар» и т.д. Лишь обозреватель Харлан Кеннеди отметил, что кинолента была «смешением нуар-фэнтези и фундаментальной научной фантастики». Однако поначалу подавляющее большинство обозревателей не поняли сути, равно как не отдала должное присущему для нуара духу «заговорщицкой паранойи». Например, Эндрю Саррис заявил, что «повествование утонуло во всепоглощающе дождливом видении Лос-Анджелеса начала двадцать первого века». Позже некоторые критики повторили эту глупость, полагая, что эффектный видеоряд только лишь мешал следить за поворотами сюжета.

Другие обозреватели сосредоточились не на отношениях главных героев, а на общей теме. Им казалось, что фильм был сугубо о торжестве человеческого разума, который смог со-

здать репликанта, подобного человеку. В итоге все сводилось к утверждению, что предельно механизированное общество могло создать не только аналогичные людям машины, но и свести самого человека до уровня бездушного механизма. Как результат, на свет появились такие формулировки, как «перевоспитание к человечности» и «более человечные, чем человек». Многообразие подобных трактовок не является удивительным, как собственно различия в восприятии любого талантливого фильма. Однако субъективные, личностно-оценочные суждения не позволяют постигнуть картину во всей ее действительной глубине.

Важно понять механизмы воздействия «Бегущего по лезвию» именно как нуара. Как уже не раз говорилось, классический нуар в первую очередь был визуальным, а не смысловым решением. Можно выделить пять отличительных признаков, определяющих нуар как образный стиль. Дробное освещение, давящие на зрителя декорации и ограниченные пространства, глубокие тени и погруженные во тьму локации, напряженность композиции и дезориентация главного героя, благодаря чему достигается погружение зрителя в состояние, близкое к глубокой растерянности. Кроме того, предполагается большая глубина резкости, необходимая для точного отображения деталей. К ним можно добавить еще три необязательных, но часто используемых признака: мрачные городские пейзажи, использование костюмов (длинные плащи, шляпы, костюмы с накладными плечами), пропитанная «губительной» влагой атмосфера (ночной дождь, туман у доков и т.д.). Эти пункты и образуют каноническую «иконографию» нуара как жанра. Если в ленте идет непрерывное повторение (пусть и в вариациях) этих мотивов, кинофильм можно смело относить к числу нуаровских. При этом желательно, чтобы внешняя сторона подразумевала качественное наполнение: мотивы действующих лиц, характеры, темы и т.д. Главный герой никогда не однозначен — у него есть темная сторона, обычно связанная с его прошлым. Единственным этическим импульсом для него является стремление выжить в безнадеж-

ном «сейчас», омраченном «вчера». «Завтра» обычно у подобных героев не существует.

Если говорить о «Бегущем по лезвию», то фильм без проблем проходит «иконографическую» идентификацию как нуар, пусть и фантастический. Даже при поверхностном просмотре фильма можно обнаружить, по меньшей мере, шесть очевидных признаков нуара. На протяжении всего повествования в кадре — либо приглушенный свет, либо дробное освещение — это относится к сценам в кабинете Брайера, в офисах корпорации «Тирелл», в квартире Декарда. Присутствуют давящие декорации, ощущение клаустрофобии, что относится к сцене, когда Леон проходит текст Войта-Кампфа, пальбе в ночном клубе, применению оружия Рейчел (узкий переулок). В квартире Декарда свет в окнах пробивается сквозь жалюзи, на протяжении всего фильма можно видеть множество зеркал, в некоторых сценах зеркала заменены футуристическими мониторами, транслирующими информационные передачи. Во многих интерьерах используется масса наклонных и угло-



**Давящие декорации – одна из отличительных характеристик нуара.
Кадр из фильма «Я всегда одинок» (1948 год)**

ватых конструкций, что относится в первую очередь к помещениям, в которых проходит тестирование людей. Костюмы, прически и одеяния ряда действующих лиц отсылают к эпохе классического нуара (40-е годы XX века). Это в первую очередь относится к Рейчел. В свою очередь такой прием дает отсылку к ретрофутуристическим лентам. В фильме нет причалов и доков, однако почти всегда идет дождь; когда он прекращается, то улицы Лос-Анджелеса окутывает туман. Туман покрывает даже похожее на пирамиду майя здание корпорации (явный намек на массовые человеческие жертвоприношения).

Однако в «Бегущем по лезвию» есть существенные отличия по функционалу действующих лиц, которые несколько разнятся с классическим нуаром. Это в первую очередь касается фигуры Рейчел; по логике вещей она должна была стать «роковой женщиной», «паучихой», вовлекающей главного героя в ловко расставленную сеть, что должно привести его к гибели. С другой стороны, она и не жертва обстоятельств, мучительно пытающаяся воссоздать картину происшедшего и примириться со своей совестью. Она своеобразная нуаровская «Сонечка Мармеладова», главная задача которой состоит в моральном спасении Рика, что можно сделать, лишь вырвав его из лап прогнившего города. Невольно вспоминаются «Асфальтовые джунгли», в которых смертельно раненный главный герой вместе со своей подругой стремится на ранчо к лошадям.

В фигуре героя, которого сыграл Харрисон Форд, есть масса недосказанности. Если бы речь шла о простой фантастике, то это могло быть существенным минусом. Однако «Бегущий по лезвию» — это в первую очередь нуар, а потому Рик Декард (весьма напоминающий Марлоу) должен быть пограничным персонажем. Первая мысль по поводу пограничности, маргинальности Декарда отсылает к сведениям о том, что он ушел в отставку, что как бы соответствует положению частного детектива, балансирующего на тонкой грани, разделяющей закон и преступность. Однако при анализе фильма вскрывается новый, более глубокий пласт пограничности Рика — он находится между миром людей и репликантов. К концу ленты

он начинает сомневаться в том, что он сам является человеком. Он уже ни в чем не уверен, что полностью соответствует общей атмосфере привычного нуара. Дабы не давать четкого ответа на этот очень важный вопрос, Ридли Скотт заложил в фильм несколько «загадок». Например, сообщается о шести¹ прорвавшихся на Землю репликантах (один гибнет, за четверьмя ведет охоту Рик). Это явный намек на то, что шестой репликант и есть Рик Декард, который в силу сбоя программы начинает охоту на себе подобных. Это объясняет, почему у него возникает любовная связь с Рейчел — тоже репликантом. Есть еще подтверждение этому: Рик находит фигурку единорога (оригами складывает его напарник). Однако единорог являлся ему во сне, о чем не мог знать никто, кроме самого Рика. Так напарник (Гафф) намекает, что воспоминания и сны Декарда — искусственные. В одном из интервью Ридли Скотт заявил: «Я заранее выделил сцену с единорогом как довольно определенный намек на то, что Декард, охотник за репликантами, может сам быть искусственным человеком. Но я также чувствовал, что сновидение должно быть зыбким, расплывчатым. Я был не прочь представить его в несколько таинственном свете, так чтобы вам пришлось о нем задуматься. Тем более что через весь фильм последовательно проходит нить, объясняющая его значение».

Научная фантастика как таковая зависит либо от восприятия пространства (далекие галактики, параллельные миры, непривычные места), либо от восприятия времени (видения будущего, путешествие в прошлое и т.д.). Особняком стоит «сейчас» и «здесь», но в данном случае речь идет о несвоевременном и чреватом последствиями использовании научных открытий, что сводится к формуле: прогресс против традиции. Фантастика как общий жанр демонстрирует основополагающий для этого направления парадокс: всемогущество науки ставит под сомнение необходимость человеческого общества.

¹ В отечественных переводах эта деталь «исправлена», так как ее посчитали «оплошностью».



Игра тени и света, активно используемая в «Бегущем по лезвию», была детально разработана в нуаре. Кадр из фильма «Бульвар Сансет» (1950 год)

Это взывает к подспудным страхам перед техникой и наукой, которые видятся способными уничтожить мир, в том числе через утрату контроля над машинами и искусственными созданиями. Это объясняет, почему относительно современный сюжет о Франкенштейне превратился в архетипичный миф, живущий в большинстве творений научной фантастики. Наука, соблазняющая человека «поиграть в Бога», видится как темная и коварная сила. Дарование жизни, у которой нет ни души, ни духа, представляется оскорблением, отпущенным в адрес небес. Как мы уже говорили выше, характеры персонажей «Бегущего по лезвию» выходят далеко за рамки традиционного для нуара распределения ролей.

Фильм почти не показывает людей как таковых — главные функции отданы репликантам. Они есть суть фантастики — похожие на людей, но все-таки пришельцы из космоса. Мир людей, напротив, целиком нуарен. Тирелл — могущественный

предприниматель, вполне коррумпированный, чтобы контролировать не только полицию, но и власти города. При нем находится безумный ученый, живущий в своем замкнутом мире. Для многих это осталось незамеченным, но его обиталище, Брэдбери-билдинг — неоренессансное здание 1893 года постройки — ранее появлялось в классических нуарах «Двойная страховка» и «Мертв по прибытии».

Мне представляется, что одной из самых сложных задач в фильме было создать образ города, одновременно обладающего и чертами нуар-сити, и фантастического метрополиса. Это было достигнуто за счет: а) летающих полицейских транспортных средств и рекламных дирижаблей; б) показа переполненных под самую завязку мрачных улиц, что автоматически подразумевало перенаселенность города; в) передовых технологий, известное количество которых в настоящее время уже претворена в жизнь («умный дом», управляемый голосом, видеофоны, «говорящие» лифты, цифровые фотографии в цифровых фоторамках и т.д.); г) замены реальных животных клонированными созданиями, у каждого из которых есть собственный регистрационный номер и производственный артикул. Всё это нисколько не противоречит кодексу нуара, но только дополняет его, детализирует, раскрывает характеры героев, выявляет общественные противоречия.

На первый взгляд у репликантов нет четкого места в схеме нуар-повествования. Однако не надо искать в ней положение искусственных людей, нужно анализировать их степень отчуждения от человеческого общества. Нечеловеческая суть андроидов подчеркивается тем, что у них нет памяти, они не осознают себя как личности, а стало быть, не обладают душой. Моральная и духовная пустота большей части действующих лиц фильма должна была найти четкое визуальное выражение. В данном случае была использована знаменитая максима: глаза — зеркала души (в одном из интервью Скотт сказал: «Я бы назвал их окнами головы»). Если у репликантов не было «души», они должны были уделять особое внимание глазам. И фильм начинается с демонстрации глаза крупным

планом. Изображения глаз проходят через весь фильм. Тест Войта-Кампфа основан на наблюдении за зрчками: глаза репликантов вспыхивают таинственным светом; Прис подводит свои глаза толстым слоем туши; Тирелл носит толстенные очки; Рой убивает людей, выдавливая им глаза; тот же самый персонаж в шутки ради примеряет стеклянные глаза. Однако самой показательной сценой является посещение репликантами изготовителя искусственных глаз — Ганнибала Чу. Тот говорит своим гостям: «Я проектирую ваши глаза». И слышит в ответ: «Если бы вы только могли узреть, что видели эти глаза». Процесс созерцания очень важен для понимания фильма, что подчеркивается финальным диалогом Роя Батти: «Я видел такие вещи, в которые вы, люди, не поверили бы». И далее он фактически цитирует стихотворение великого мистика Уильяма Блейка «Пророчество».

Ужас кометой высь объял, разрастаясь, — верней,
 Красной планетой, попавшей под жернова комет.
 Марс, ты был центр системы, в пленницы ты залучил
 Три планеты, покуда Солнце не оторвалось
 От твоей красной мощи, Спектра огня, — и тогда
 В красных лучах заалел Храм и загрохотал Глас.

Подлинная фантастика не только оперирует проблемами времени-пространства, но и обращается к этическим и нравственным вопросам. В «Бегущем по лезвию» не суть значимы поиски физического предела, сколько важно исследование нравственных границ. Взаимоотношения общества и технического прогресса редко развиваются, минуя сферу моральных проблем. Обычно это касается факта научных открытий. В «Бегущем по лезвию» все подано как уже свершившееся событие: есть далекие миры, есть репликанты, есть масса новых технологий. Кинолента вовсе не об открытии технологии производства репликантов, а об отношении к ним в человеческом обществе. «Бегущий» как многожанровый фильм предлагает сложный и неоднозначный взгляд на этическую сторону

проблемы. Этика в данном случае заняла положение ровно посередине между фантастическим и нуаровским подходами. Главные герои вызывают сложную гамму чувств — от страха до сопереживания. От нуара здесь «одиноким волк», разочарованный жизнью «детектив». Именно он символизирует собой последние островки нормальной человеческой нравственности в предельно механизированном, разлагающемся обществе. Нередко его моральные устои кажутся устаревшими, социумом он воспринимается как ретроград и «архаичная развалина», «человек-руина». В мире он предпочитает ориентироваться на собственные воззрения, а не на устоявшиеся нормы поведения. Однако в большинстве случаев этот «кодекс чести» не помогает ему защитить даже самого себя.

Весьма интересным является тот момент, что детектива зовут фактически как основоположника философского рационализма (Рене Декарт). И эта деталь отнюдь не случайна, так как в одной из сцен репликантка цитирует философа Декарта — «Мыслю, следовательно, существую». Общей атмосфере фильма соответствует привычка французского философа наблюдать за людьми, бредущими по улице. Его слова могли бы послужить комментарием к сцене в фантастическом «чайнатауне»: французский философ видел только «шляпы и плащи, за которыми могут скрываться искусственные машины, действия которых продиктованы пружинами». Декарт полагал, что открыл ключ к природе человека — существует не тот, кто двигается, а тот, кто мыслит. Эту знаменитую мысль походя повторяет в обоснование своей борьбы за жизнь Прис. Раз репликанты способны к мышлению — они тоже люди и, следовательно, обладают правом на жизнь. А это уже идея, близкая к социальному подтексту истинного нуара.

Декард как бы подталкивает зрителя к вопросу: насколько нравственно создавать расу рабов, состоящую из искусственных людей? В отличие от большинства научно-фантастических фильмов «Бегущий по лезвию» не дает однозначного ответа. В картине представлен предельно сложный взгляд на неизбежно приближающееся создание искусственной жизни. В на-

чале фильма предлагается занять отрицательную позицию в отношении репликантов — Леон хладнокровно убивает человека. Почти сразу же после этого сообщается, что Рой и его группа убили команду и пассажиров на космическом шаттле. Однако эта страшная резня служит предостережением тому, чтобы человек не намеревался «играть в Бога», создавая «пустых» и бездушных существ. Тем не менее действие в фильме не стоит на месте, с каждой новой сценой зритель все больше и больше узнает о тяжелой жизни репликантов, постепенно на-



**Иногда любовь это только лишь мнимое ощущение.
Кадр из фильма «Лора» (1944)**

чиная им сочувствовать и даже понимать логику их действий. Аналогичные чувства испытывает Декарт. Жестокое убийство Зоры заставляет его усомниться в методах «отрешения». Потрясенный до глубины души Декард впервые обнаруживает, что репликанты ему небезразличны. И в то же самое время он отстраняется от человеческого общества — люди никак не реагируют на убийство.

Отчуждение и одиночество в нуаре обычно вызваны муками совести, осознанием собственной вины. В «Бегущем по лезвию» Декард мучительно переживает свой отпад от человеческого мира: он жаждет единения, но это лишь призрачные мечтания. Герой Харрисона Форда — индивидуалист, обретающий себя в массе атомизированных, не связанных друг с другом существ, когда-то бывших людьми. Не случайной кажется его привычка — Декард коллекционирует ретро-фото. Фотографии являются самым неоднозначным предметом-символом, проходящим сквозь весь фильм. Пристрастие к старым фото, возможно, указывает на то, что Декард пытается восстановить прошлое. Вероятно, он подозревает, что его собственные воспоминания отнюдь не истинные. А может, он тщетно стремится воссоздать утраченное общество, истинный социум, в котором люди могли положиться друг на друга, где человек доверял человеку, а не технологиям. В отличие от фото Декарда, снимки, имеющиеся в распоряжении Лео-на, кажутся яркими, свежими, только что сделанными. Но в обоих случаях они заменяют привычные воспоминания. И это еще раз подчеркивает не безусловную, но все-таки существующую схожесть между Декардом и репликантами — все они пытаются сформировать искусственное прошлое, моделируют свою историю.

Приведенные выше примеры отнюдь не единственные случаи, когда фото играет важную роль в фильме. На столе капитана Брайнта стоит необычная лампа, погружающая кабинет в особенные цвета. Лампа создана из фотографий, на которых запечатлены залитые солнцем пейзажи, зеленые лесные массивы, потоки воды — это не только отсылает к заключитель-

ным кадрам фильма, но еще раз говорит о характерном для нуара противопоставлении мегаполиса (города) и природы (деревни). Кроме этого, фотоснимки Леона, обнаруженные Декардом, становятся подсказками в распутывании дела. Таким образом, фотография выступает в качестве зацепки, катализатора, который позволяет развиваться сюжету. Важность фотографий подчеркивается специальным цифровым устройством Декарда, на котором он увеличивает изображения. Это создает иллюзию того, что двумерное изображение можно превратить в трехмерное, то есть говорит об обманчивом восприятии окружающего мира. Эта идея вновь звучит в тот момент, когда Рейчел пытается показать фото из своего детства. Она тщится доказать, что не является репликантом, испуганно цепляясь за свое прошлое, за свою память. Однако ее иллюзорный мир рушится, когда Декард указывает на то, что фото являются подделкой. Декард внимательно смотрит на подложные фото, и зритель может заметить удивительную вещь — на них волосы Рейчел и ее предполагаемой матери слегка развеваются, будто бы их колышет легкий ветерок.

«Бегущий по лезвию», в основе которого лежит сюжет об отношениях человека и искусственного существа, является вариацией «мифа о Франкенштейне». Есть масса вещей, которые позволяют провести параллели между «бегущим» и романом Мэри Шелли. Это можно обнаружить при изучении сути «монстров». И репликанты, и «монстр» Франкенштейна отвергнуты человеческим обществом уже по той причине, что они, как искусственные создания, сильнее и выносливее человека, а потому автоматически воспринимаются как угроза. И репликанты (особенно Рой Батти), и «монстр» стремятся приобщиться к знаниям (культуре), потому что жаждут жить «настоящей жизнью», которую общество никак не ограничивает. В своих попытках «стать человеком» они сталкиваются с серьезными последствиями, после чего вынуждены признать тщетность своих устремлений. Они смиряются со своим жалким существованием, понимая, что не смогут подняться до уровня человека. Это вызывает в них стремление к животным: по-

казательны сцены, когда и «монстр» Франкенштейна, и Рой Батти воют, уподобляясь волкам. При этом они не мучаются угрызениями совести, когда совершают убийства, в итоге уничтожая собственных «создателей» и обрекая самих себя на гибель. Схожесть можно обнаружить и в фигурах «создателей»: и Тирелл, и Франкенштейн — талантливые ученые. Они ведут затворнический образ жизни. Франкенштейн уходит из семьи, отгораживается от коллег, а Тирелл живет в апартаментах, возвышающихся высоко над суетой города. Между «создателем» и их «порождением» — сложный комплекс чувств, который выходит даже за рамки привычного для кинематографа «люблю и ненавижу».

Удивительно, но факт — подобное богатство идей заложено при минимальном развитии сюжета. Аналогично истинному нуару, в «Бегущем по лезвию» ставка сделана на визуальное восприятие. Можно смело утверждать, что творение Ридли Скотта заняло подобающее место среди мрачных фильмов. Оно возвращает нас к германскому киноэкспрессионизму, породившему протонуар. Здесь важно отметить очевидные отсылки к «Метрополису» Фрица Ланга и «Гомункулу» Отто Риперта. При разработке образов героев были использованы кадры из классического американского нуара 40-х годов. Сам «Бегущий по лезвию» стал классикой неонуара, оказав грандиозное влияние на постнуар, что весьма заметно в «Городе грехов» Роберта Родригеса и «Ренессансе» Кристиана Фолькмана.

АНГЕЛЫ С КРОВАВЫМИ ПАЛЬЦАМИ

Когда в 2005 году на экраны вышел «Город грехов», то нуар перекочевал из категории «кинематографический термин» в раздел «модные словечки». О нем заговорили в глянцевого журналах, соскучившуюся по новым затеям гламурную публику зазывали на нуар-вечерники, а стильные фотографии приглашали клиентов на нуар-фотосессии. В России слово проникло почти в каждый закоулок попсового сознания — о нуаре вещали буквально все, от школьников до профессоров. Уже хотя бы из-за того, что с термином «нуар» бóльшую часть наших отечественных читателей познакомил именно «Город грехов», а не «Мальтийский сокол» или «Двойная страховка», имеет смысл остановиться на этом жутковатом кинотворении. Среди многочисленных экранизаций комиксов и кинокомиксов «Город грехов» высится как гора. Причина этого кроется не столько в авторстве оригинальной идеи, сколько в творческом коллективе, адаптировавшем ее для киноэкрана. Вместе с Фрэнком Миллером, автором серии «графических новелл», созданием фильма занимались Роберт Родригес вместе с Квентином Тарантино в качестве специально приглашенного режиссера. Роберт Родригес никогда не скрывал, что был поклонником комиксов Миллера, в особенности «Города грехов». Идея сделать киноадаптацию впервые пришла ему в голову в 2003 году, во время работы над фильмом «Дети шпионов». Однако сам Миллер был вовсе не в восторге от подобного предложения; пришлось приложить немало усилий, чтобы убедить его пойти на сотрудничество. Что же смущало автора известных комикс-проектов? Дело в том, что Миллер создавал в высшей мере пугающие «графические новеллы», а Роберт Родригес к тому времени был известен как режиссер

популярных фильмов, в том числе ориентированной на детскую аудиторию трилогии (на тот момент) «Дети шпионов». Был риск утратить чувство страха и даже отвращения, которые вызывали комиксы Миллера.



Беспросветная мгла «города грехов» давала о себе знать и в классическом нуаре. Кадр из фильма «Почтальон всегда звонит дважды» (1946)

Справедливости ради скажем, что кино пугало людей с самого момента своего возникновения — достаточно вспомнить, что первые зрители «Прибытия поезда» в паническом ужасе покидали залы. Затем киноиндустрию не раз обвиняли в том, что она подрывала нравственность и моральные устои. Для некоторой части человечества кинематограф превратился в своеобразную религию. В эпоху постмодерна, когда реальность кажется туманной, а традиционные ценности — ничтожными, кино фактически захватывает новые социальные функции, самопровозглашая себя в некоторой своей части «новой церковью». Оно назначает модели поведения и формирует сознание людей, реальность определяется не действительными событиями, а сюжетными ходами из кинофильмов. Но тем не менее кинематограф был и остается «социальным зеркалом», отражающим порок и зло.

И тут самым важным будет не столько понять природу зла, сколько увидеть, как оно подается в кинематографе, что весьма существенно для нуара, который как жанр держится именно на эле и мраке, не признавая его, но в то же время не слишком-то осуждая.

В традиционной сценической структуре герой противостоит злу, для чего совершает долгое «путешествие». Однако в современном кинематографе зло стало частью системы, и почти каждый персонаж несет в себе частичку мрака. Можно выделить три типа кинематографического зла: чужое, собственное и системное. Итак, в первом типе нечто отстраненное, совершенно чуждое, нападает на человека, разрушая его жизнь и покушаясь в некоторых случаях на миропорядок в целом. Сюжет сводится к противостоянию двух систем: добро — на стороне жизни, зло — на стороне разрушения и смерти. Подобная структура и понимание зла весьма характерны для вестернов и классической фантастики, куда можно отнести изрядную часть фэнтези. Если отбросить инопланетных пришельцев в форме Хищников или Чужих, то наиболее интересные наблюдения можно сделать относительно некоторой части фильмов ужасов. Тут можно выделить три архетипа, обозначив их как Дракула, Франкенштейн (хотя на самом деле это фамилия доктора, а не имя монстра), а так же Джекилл и Хайд. Все они не безусловное зло, а нечто двойственное, что наиболее ярко видно на примере Джекилла-Хайда. Монстр Франкенштейна задуманный как «Новый Прометей», идеальное создание, в итоге был возвращен к жизни как страдающее чудовище. Дракула тоже не слишком однозначный персонаж, прежде чем стать вампиром он был человеком. Всё это подводит к вопросу о «двойнике», что есть символ зла собственного.

Двойник как проявление зла может возникать в самых различных жанрах: в фильмах ужасов, в фантастике, в триллерах. Персонажи становятся пограничными, они — сюжетные маргиналы, находящиеся между двумя мирами, канатоходцы, балансирующие между добром и злом. У зрителя более нет уверенности в безусловном торжестве добра, так как истинное

зло кроется где-то внутри человека, в конечном счете почти каждого из нас. Однако в части кинолент у главного героя есть свобода выбора и есть визуализированная «темная сторона» — явленный в образе какого-то действующего лица «двойник». Во многих кинокартинах с подобным подходом зло не уничтожается полностью, оно продолжает крыться где-то в недрах человеческой души. Тем не менее внутреннее зло не обязательно проявляется в виде хихикающего психопата. Например, Ганнибал Лектор скорее сверхчеловечный персонаж. Он обладает блестящим умом, если не брать в расчет его каннибализм, то он исключительный психиатр. Его двойственность проявляется не в его возможной человечности, которой он напрочь лишен, а в том, что он выступает в образе «темной фигуры отца агента Кларисы Старлинг». Хищник и великолепный специалист заключены в одном теле. Существом подобной породы является и полковник Курц из фильма Фрэнсиса Форда Coppoly «Апокалипсис сегодня» (1979). Посланный на его уничтожение Виллард очарован этим созданием и понимает, что становится его «двойником». Только невероятным волевым усилием он на время справляется со злом в своей душе. Подобной участи не избежали и супергерои; Человек-паук и Бэтмен всегда рискуют стать жертвами собственной ярости. Отнюдь не случайно, что в самой нурной адаптации похождениям «летучей мыши» режиссер Кристофер Нолан сделал главного героя «Темным рыцарем».

Хотя в фильмах, где персонаж действует под воздействием внутренних порывов, границы между злом и добром размыты, обе эти силы персонифицированы. Впрочем, есть сюжеты, в которых зло выступает как обезличенная, системная сила. Можно указать на «Прирожденных убийц» (1994) Оливера Стоуна, в которых Микки и Мэллори убивают всех подряд, не испытывая ни гнева, ни угрызений совести. Не имея шансов на нормальное существование, они встают на путь массовых убийств только для того, чтобы обрести новую жизнь уже в качестве антигероев. Зло кроется в самой системе, в том числе в средствах массовой информации, которые смакуют

описание преступлений, вызывая спрос на криминал. Попытки справиться с системным злом приводят к еще более худшему результату, что наглядно показано в «Эффекте бабочки» (2004).

Город грехов — Син-сити, или собственно город под названием Базин — это темное место, полное небоскребов и мрачных переулков. Здесь можно найти действительно всё: коррупцию, насилие, наркотики, террор. И в то же время — искреннюю любовь, дружбу, самоотверженность и жертвенность. Мир Син-сити полон контрастов. Персонажи, представляющие закон (политики, полицейские, религиозные деятели), не могут и не хотят защищать простых людей. Полиция слишком слаба для этого, политики сами являются немалой угрозой для человека. На другой стороне находятся «отбросы общества»: преступники, проститутки, убийцы, изгои. Именно они каждый час своего существования ищут в нем смысл, борются за него, пытаются найти любовь. Их жизнь проходит исключительно ночью, так как только ночная мгла может дать им хоть какое-то укрытие и сделать их бытие более человеческим.

Базин не случайно прозван «городом грехов», в этом выдуманном Фрэнком Миллером месте человеческая жизнь ничего не стоит. По своему облику Син-сити — это квинтэссенция нуаровского города: мрачная смесь из Лос-Анджелеса, Чикаго и Нового Орлеана. Данный город даже страшнее и темнее, чем Готэм из историй про Бэтмена. «Городом грехов» повелевает семейство Рорков: кардинал, сенатор и его безумный сын — воплощение отталкивающей власти, замешанной на зле. Зритель видит окончательно извращенный мир — те, кто должны быть носителями добра (религия и закон), являются самым темнейшим порождением зла.

Фильм состоит из нескольких новелл, герои которых пересекаются между собою, однако у каждого из них своя собственная история, своя собственная судьба. Самым колоритным персонажем фильма является Марв, эдакий Конан в плаще (его исполняет загримированный Микки Рурк). По характеристике Фрэнка Миллера он «может быть и негодяем,

и рыцарем в сияющих доспехах». На этом персонаже построен сюжет новеллы «Трудное прощание». Марв расследует убийство девушки Голди, с которой провел ночь в номере дешевой гостиницы. Скрываясь от полицейских и наемных убийц, он выходит на след каннибалов, питающихся «девушками с недостаточной социальной ответственностью». Израненный и искалеченный, Марв добирается до высокопоставленного заказчика убийства, кардинала Рорка (Рутгер Хауэр), жестоко разделяется с ним и заканчивает свою жизнь на электрическом стуле, фактически жертвуя собой во имя убитых и съеденных девушек.



Прототипом Марва можно считать одного из главных героев ленты Йозефа Штернберга «Преступный мир» (1927)

Марв — это олицетворение Син-сити, так сказать, «лучший местный житель». Он противоречив не менее, чем город, в котором живет. Несмотря на то что в фильме Марвом двигают «хорошие» мотивы (любовь и справедливость), он жестокий и бесцеремонный человек. У него отталкивающая внешность: он — не просто грома, он — великан, с изуродованным лицом. Сам он признается, что страшен настолько, что не в со-

стоянии снять себе проститутку. Его боятся даже бандиты, полагая совершенно сумасшедшим. Марв живет по собственным законам и правилам, не имея ни друзей, ни семьи. Он тот, кто, не дрогнув, убьет человека, если этого потребует ситуация. Он не пытается уравновесить свое внешнее уродство внутренней красотой; вся его жизнь — это дешевые кабаки и пьяные драки, в которых он калечит людей. Впрочем, некоторыми чертами он походит на детектива Сэма Спейда (плащ как намек). Это сходство становится еще более очевидным, когда Марв по собственной инициативе берется найти убийцу Голди. Он мечется по городу как по лабиринту, что является еще одним признаком нуара. Как и положено герою истинного нуара, Марв лишен счастливого будущего — он заканчивает свою жизнь на электрическом стуле. Один из персонажей полагает, что Марв родился не в свое время: «Ему бы в древности на поле боя вонзать топор в чье-нибудь лицо».

Встреча Марва с Голди, которая искала себе защитника, стала поворотным пунктом в жизни громилы. Едва пробудившаяся любовь делает его человеком. Эта тема характерна не только для нуара, но и для научной фантастики. Например, в ленте Спилберга «Искусственный интеллект» (2001) робот Давид жаждет быть человеком, что в его понимании — возможность «любить и мечтать». На первый взгляд акция возмездия за женщину, которую Марв едва знал, кажется абсурдной. Он прекрасно понимал, что Голди не любила его, что ей была нужна только защита. Однако пробужденные чувства и ответ человечности не позволяют Марву вернуться в его прошлое отчужденное состояние. По этой причине можно говорить о своеобразном религиозном контексте подобной встречи. Марв пробуждается от мрачного сна и возвращается в мир живых, он начинает чувствовать. Сам Марв признаёт, что девушка пахла как ангел. Более того, в черно-белом фильме она одна из немногих персонажей, который показан в многоцветии. Мысль о религиозном экстазе подчеркивается золотистым цветом волос Голди, что в классической иконографии является «божественным светом». Но не стоит забывать, что Голди вовсе не святая — она прости-

тутка. Ее красное платье выглядит агрессивным и вызывающим. Неповторимость Голди можно обнаружить при сравнении ее с сестрой-близнецом Венди, которая в фильме лишена цвета.



**Громили-гангстеры пришли в «Город грехов» из 30-х годов.
Кадр из фильма «Лицо со шрамом» (1932)**

Вопреки исключительной жестокости у Марва есть свой кодекс чести — например, он ни при каких условиях не может ударить женщину. При этом всем Марв не лишен сомнений. Он принимает таблетки и в одной из сцен мучается вопросом: не привиделись ли ему все эти страшные преступления, не убьет ли он кардинала Рорка, пребывая во власти своих фантазий и галлюцинаций? Внезапно он кажется крошечным и подавленным. Идет дождь, Марв падает на колени будто бы в молитвенном поклоне. Он как бы умирает и вновь воскресает с явным намерением продолжать мстить. Однако убийство кардинала-людоеда не дарует ему избавления — Марв продолжает мучиться. «Освобождение» приходит к нему в тюрьме, перед казнью он принимает Венди за погибшую Голди. В момент смерти камера крупным планом выхватывает глаз Марва, в котором виднеются две фигуры в объятиях.

Главным персонажем новеллы «Большая смачная резня» является Дуайт, роль которого исполняет Клайв Оуэн. Он отличается удивительной способностью попадать в неприятности, что упорно демонстрирует на протяжении всего фильма. О его прошлом ничего толком не известно — зрителю лишь сообщается, что он на некоторое время пропал, покинув «Старый город», то есть кварталы, контролируемые проститутками. Повздорив с мерзавцем Джеки-Боем (Бенисио дель Торо), он невольно приводит в «Старый город» его банду, где с пьяной компанией расправляется японская девушка-убийца Михо (Девон Аоки). Обыскивая тела, при Джеки обнаружили полицейский жетон. А это означает, что перемирие между полицией и проститутками может рухнуть, и тогда «Старый город» неизбежно перейдет под контроль мафиозного Синдиката, который давно к этому стремится. Дуайт и Михо пытаются уничтожить тела Джеки-Боя и его приятелей, но мафия готова на всё, чтобы получить доказательства убийства полицейского в «Старом городе», и главным доказательством должна стать голова Джеки-Боя. В итоге все кончается грандиозной резней между проститутками, Дуайтом и боевиками Синдиката.



**Любовь в «городе грехов» приносит только неприятности.
Кадр из фильма «Он бежал всю дорогу» (1951)**

Дуайт — один из самых убедительных характеров в «Городе грехов». Он не обладает исполинской силой, как Марв, и вовсе не «хороший парень», подобно полицейскому Хартигану. Он готов убивать и воровать, хотя и не испытывает от этого удовольствия. В этом отношении он весьма похож на большинство героев нуара, которые являются противоречивыми личностями. При всех негативных моментах в нем живут инстинкты защитника, он готов действовать в одиночку, хотя и не является супергероем. В то же самое время любовница словно в шутку называет его то Суперменом, то Ланцелотом. Дуайт — мужчина с мрачным прошлым, он убил человека, а потому вынужден скрываться от полиции. Это делает его еще более схожим со многими нуаровскими персонажами. Как отмечал один из критиков: «Они тяготеют к прошлому и настоящему, но боятся будущего». Прошлое тяготит Дуайта, который вынужден жить двойной жизнью. Былое ассоциируется с темнокожей неистовой «амазонкой» Гейл, именно от этого и хочет избавиться Дуайт. Он стремится построить свое настоящее с белокурой хрупкой официанткой Шелли. Однако от прошлого не убежать, оно вновь приводит персонаж в «Старый город». При этом Дуайт — не человек действия наподобие Марва, он всего лишь реагирует на неприятности, происходящие в его жизни. Иногда кажется, что он просто плывет по течению. В этом он схож с Джо Гиллисом — главным героем из классического нуара «Бульвар Сансет» (1950). Когда Джо Гиллис вступал в стены старого дома на бульваре, он и предположить не мог, что это здание станет его судьбой, а его владелица — роковой ошибкой.

Гейл — не просто агрессивная проститутка, а самая настоящая королева «Старого города». Она диктует свою волю этим кварталам, и горе тому, кто решится нарушить ее приказ. В отличие от Дуайта Гейл прекрасно себя чувствует в мире грязи и насилия. Она пытается защищать подконтрольных ей девиц, но это вовсе не «материнская» забота. Гейл видит себя амазонкой и в буквальном смысле слова жаждет крови. Не случайно одна из ее девиц фактически провоцирует незваных гостей



Гендерная солидарность наблюдается не только в кварталах «старого города». Кадр из фильма «Милдред Пирс» (1945)

на проявление агрессии, чтобы это было формальным поводом для расправы над ними. В то же самое время девушка-провокактор, по вине которой в «Старом городе» были убиты полицейские, исполняет роль Иуды, то есть она — предатель. Весьма показательно ее фарисейство, а именно многочисленные цепочки с крестами, которые расположены так, будто бы перечеркивают друг друга. Переметнувшись к Синдикату, Бекки переходит на сторону безусловного зла. Этот выбор она сделала по причине любви к семье и презрения к собственной двойной жизни: в одной ипостаси она примерная дочь, в другой — «ночная бабочка» из «Старого города». В момент сомнения ее глаза загораются пронзительно голубым светом. В данном случае это не кристаллическое свечение, символизирующее гордыню, а водянистый оттенок тоски и печали. Она недовольна и стыдится своей жизни в «Старом городе», хочет вырваться и забыть о прошлом. Она даже хочет, чтобы Гейл поняла мотивы ее предательства. Бекки всего лишь слабый человек, настолько слабый, что даже не может решиться сделать выбор. Однако «город грехов» — не место для слабых людей, здесь они обречены.

Другой персонаж, обитающий в «Старом городе», кажется, оказался в нуаре совершенно случайно. Это японская девушка, «маленькая, убийственная Михо». Несмотря на хрупкое сложение, она настоящая боевая машина. Миллер, создавая эту героиню, видел в ней воплощение «лукавых японских демонов», которые находятся по ту сторону привычных для европейца понятий о добре и зле, а в итоге могут выступать как на стороне положительных персонажей, так и на стороне мерзавцев. В подтверждение этого Михо мало напоминает человека — за весь фильм она не произнесла ни одного слова. Ее безмолвие, совмещенное с активным участием в судьбе Дуайта, которого она не раз спасает, отсылает нас к теме духов и ангелов-хранителей. Однако в данном случае речь идет не столько о христианских представлениях, сколько об иудейской мистике. Михо видится неуязвимой, она буквально перелетает с одной крыши на другую. При этом она не служит конкретному человеку, она — «злой гений места» кварталов «Старого города». Когда Гейл захватывают в плен, то приказы Михо отдает уже Дуайт. При этом, подобно джину из лампы, она не выражает собственную волю, не являя ни одной эмоции при совершении жестких убийств.



**Иногда сохраненная любовь вовсе не означает «счастливый конец».
Кадр из фильма «Глубокий сон» (1946)**

Если говорить о кровавой развязке этого эпизода, она мало подходит для нуара, где никогда не делалась ставка на экшен, а лишь на нагнетание обстановки. С другой стороны, если проследить в фильме религиозные мотивы, то сцена массовой расправы напоминает картины Апокалипсиса. Боевики Синдиката оказываются запертыми в переулке, а вооруженные до зубов девицы обрушивают на них свинцовый дождь, заняв позиции на крышах. Сцена усиливается начавшимся в реальности ливнем, который сопровождается блеском молний.

В общей структуре «Города грехов» можно обнаружить условную цикличность. Так, например, являющаяся эпиграфом к фильму мини-новелла «Клиент всегда прав» одновременно заканчивает ленту в качестве коды. Полноценная новелла «Тот желтый у блюдок» является сразу же и прологом, и эпилогом кинокартины. В ней главным действующим лицом является единственный честный полицейский Син-сити, детектив Джон Хартиган (его роль исполняет Брюс Уиллис). Фактически накануне ухода на пенсию он нападает на след маньяка, насильника и детоубийцы. На несчастье Хартигана, этим монстром оказывается сын сенатора Рорка, племянник кардинала, который совершенно уверен в своей безнаказанности и чувствует себя в полной безопасности. Детективу удается спасти маленькую девочку, после чего он калечит Рорка-младшего. И именно в этот момент подкупленный полицейский стреляет детективу в спину. Хартиган выживает, однако его обвиняют в преступлениях, совершенных Рорком. Он отказывается себя оговорить и отправляется на долгие годы в тюрьму. Силы ему придают письма от спасенной девочки. Когда он выходит на свободу, то находит повзрослевшую Нэнси в баре, где обитают персонажи фильма (Марв, Дуайт, Шелли и т.д.). Джон Хартиган слишком поздно приходит к выводу о том, что его освобождение было подстроено, а Рорк-младший хочет закончить так и не совершенное им преступление. Чтобы спасти Нэнси от преследования всемогущих Рорков, Хартиган вынужден покончить с собой.

Несмотря на то что Джон Хартиган внешне самый обычный горожанин, он все-таки уникальнейший персонаж «Города грехов». Джон не только последний честный полицейский насквозь прогнившего города, но фактически единственный безусловно положительный герой. В Хартигане объединены позитивные черты Марва и Дуайта. Он непреклонен и никогда не сдаётся, но в отличие от Дуайта, который спасает только друзей, детектив готов пожертвовать собой ради незнакомой ему девочки. При этом он отличается фанатичным упорством: подобно Марву, пожилой полицейский «хватает» несколько пуль, но продолжает цепляться за жизнь. Подобно Марву, он обвинен в страшных преступлениях, совершённых Рорками. Сохраняя молчание, герой продолжает вести «незримую брань» с озверевшим от вкуса крови кланом правителей.

В конце новеллы Хартиган совершает самоубийство, так как только его смерть могла защитить спасенную им некогда Нэнси. Мотив самопожертвования присущ не только христианству, но и многим мифологическим системам. В некоторых случаях жертва становится решающим моментом для того, чтобы добро одержало верх. Вследствие этого действия героя обретают религиозный смысл. В то же самое время принесение жертв может совершаться во имя искупления грехов, ради благодарности высшим силам и т.д.

Через религию жертва очень плотно вросла в повседневную человеческую жизнь. В итоге было создано подобие жертвы, светские действия, уподобившиеся религиозному ритуалу. В стремлении к имитации возникло миметическое соперничество как основа большинства конфликтов, в ходе которых выражаются претензии на один и тот же объект. В итоге конкурентная борьба становится куда важнее самого объекта. Конфликт превращается в «миметическую вражду», приобретающую с ходом времени все более и более острые и радикальные формы. Развитие подобного сюжета может быть прервано только действиями самого благоразумного участника группы («невинного»), который берет на себя груз всех прегрешений. Он становится «козлом отпущения», а потому обречен на гибель,

но тем самым конфликт исчерпывается, а все его участники возвращаются на прежние позиции. Подобная схема нередко встречается в нуаре, однако не в форме «добровольной жертвы», а в виде «подставы» — достаточно вспомнить, как в «Мальтийском соколе» «толстяк» соглашается пожертвовать своим «нервным телохранителем». Если исходить из теории жертвы, то в апогее жертвенного процесса все участники действия объединяются, направляют свой гнев против одного лица. Как отмечали исследователи, охваченные «благородной ненавистью» конфликтующие стороны еще не осознают, что приносимый ими в жертву является невиновным. Однако позже этот персонаж будет сакрализован, так как именно он положил конец губительной вражде. В качестве примера можно привести своеобразный «культ», который в фильме «Банды Нью-Йорка» (2002) Билл «Мясник» Каттингс сформировал в честь убитого им «Священника Валлона».

Теорию жертвы можно отнести и к сюжету, касающемуся противостояния между Хартиганом и Рорками (в первую очередь «желтым ублюдком» — Рорком-младшим). Между кланом и бывшим детективом идет своеобразная борьба за влияние, которая приобретает новое качество, когда Хартиган все-таки убивает «желтого ублюдка». Он не просто избавляет город от одного из самых омерзительных персонажей, но прерывает наследственную линию Рорков, тем самым обрекая их род на угасание. По сути своей это отложенное на некоторое время торжество добра. Это дает надежду, что Базин в перспективе перестанет быть «городом грехов». Однако это вовсе не значит, что сенатор Рорк сдался: он жаждет мести, и ему явно недостаточно смерти Хартигана, он хочет уничтожить всё, что ему дорого. Тем самым сенатор продолжает дело своего извращенного сына и начинает охоту на Нэнси, которая еще некоторое время назад его вовсе не интересовала («миметическая вражда»). Это подвигает Хартигана принести себя в жертву — если он будет жив, то Нэнси обречена на смерть. При этом Нэнси причина и смысл всей жизни Хартигана после того, как он попал в тюрьму — он не сомневается в правильности своего выбора

и принимает смерть смиренно и даже равнодушно. Подобно Марву, он воспринимает уход из мира как «избавление». Весьма важно, что в этой сцене смерти идет снег. Снежинки — это вовсе не нуаровский дождь, аллегория отчуждения и скрытых желаний, они — символ чистоты, намек на возможность нового начала и возрождения. Не случайно после жертвенного выстрела камера выхватывает кусок неба, словно указывая путь души погибшего Хартигана.



**Честный коп в нуаре фигура не просто редкая, а почти уникальная.
Кадр из фильма «Нора Прентисс» (1947)**

Если не считать эпиграфа и коды, в «Городе грехов» показаны три истории, судьбы трех мужчин. Все они слишком разные, но при этом у них есть кое-что общее (это подчеркивается сценами, когда они пересекаются в баре). Все они не просто сражаются за справедливость, но пытаются «оберечь» дорогую им женщину. Каждая из историй связана с жертвой, но при этом в фильме выделяются две линии жертвенности. Это те, кто становится «жертвами города» (victim), и те, кто приносит «искупительную жертву» (sacrifice). Фактически все новеллы начинаются с «жертв города»: кроме массы неизвестных пострадавших это Голди, Шелли и Нэнси. Их страдания застав-

ляют персонажа приступить к действиям. Все трое протагонистов — типичные героини-одиночки, у них нет даже помощника или наставника, помогающего в борьбе, что присуще многим голливудским фильмам. Впрочем, «город грехов» — это «привычный мир наизнанку». Это неупорядоченная Вселенная, где царит «управляемый» хаос, а потому человек может рассчитывать только на себя. Все три персонажа подвергают себя опасности, все трое вынуждены принимать принципиальное для себя «последнее решение». Весьма показательно, что двое из трех героев делаются «козлами отпущения» (принудительными жертвами) — на Марва и Хартигана «вешают» преступления, совершенные Рорками, но при этом они и сами готовы к «искупительной жертве».

Рассказ о религиозных составляющих в «Городе грехов» будет неполным, если не обратиться к противоположной стороне, а именно не подвергнуть хотя бы поверхностному анализу Зло, царящее в Син-сити. Зло играет особую роль в нуаровских



Маньяк-декадент впервые появился в лентах Фрица Ланга.
Кадр из фильма «М-город ищет убийцу» (1931)

лентах. Как уже говорилось, в нуаре мир мрачен, тускл, коррумпирован, а большая часть людей — опустившиеся на дно жизни мошенники и проходимцы. В классическом нуаре герой-одиночка вроде Сэма Спейда или Филиппа Марлоу сражается против преступности, несправедливости и коррупции. Но и сам главный герой отнюдь не является примером для подражания, он не прочь преступить закон, если того потребуют обстоятельства. Нередко мотивы поведения главных нуар-персонажей не слишком очевидны, и в итоге грань между добром и злом оказывается размытой.

В «Городе грехов» (как в фильме, так и в комиксах) эти тенденции гипертрофированы и в некоторых моментах доведены до абсурда. Син-сити согласно оценке одного из критиков «жесткая, лихорадочная преисподняя, где царят форменный террор, грубая сила и самосуд». Более того, для полного сходства с нуаром подавляющая часть действий происходит в ночной темноте. В «городе грехов» царит вечная ночь, что указывает на богооставленность этого гнусного места. Во главе его находится дьявольский клан Рорков, во многом напоминающий антиперсонажей из «Откровения Иоанна Богослова». Несмотря на то что один из Рорков является кардиналом, он не имеет ничего общего с христианством — его фигура более напоминает Антихриста. Данное сходство становится еще более очевидным, если учесть, что подручным кардинала Рорка является каннибал Кевин (зверь). Создатели «Города грехов» буквально насмеяются над поп-культурой, так как роль зловещего людоеда исполняет Элайджа Вуд, а его образ во многом напоминает Гарри Поттера (ирония по поводу того, что Вуда очень часто путали с Редклиффом). «Зверь» носит полукруглые очки, школьный пуловер и кеды. Подобно Михо, Кевина можно считать злым духом, он почти никогда не передвигается характерным для человека способом. Он возникает буквально из ниоткуда. Связь с миром духов подчеркивается тем обстоятельством, что, по словам кардинала Рорка, Кевин буквально светился, когда поглощал мясо женщин, так как он вкушал их душу. Это во многом созвучно с частью гностических куль-

тов, полагавших душой кровь человека, что было связано либо с ее поглощением, либо с категорическим запретом на контакты с ней. Кевин — совершенно inferнальное существо, он не произносит ни слова, его очки постоянно светятся, для схваток ему не требуется оружия, он использует собственные ногти, которые напоминают звериные когти. Даже Марв был удивлен тем, что «зверь» смог к нему подкрасться бесшумно: «Это же невозможно!» Сверхъестественные способности отмечал и покровитель «зверя» кардинал Рорк: «У него голос ангела». В данном случае и кардинал Рорк, и Кевин рассматривают поедание человеческой плоти как ритуал, как мистический акт, что роднит их с Ганнибалом Лектором. Но если антигерой из «Молчания ягнят» рассматривает это как проявление собственного интеллектуального совершенства, то кардинал и «зверь» воспринимают это как составную часть собственного «преображения», итогом которого должно было стать единение с «Богом». Подмена Божественного начала на inferнальные обряды не раз возникала в истории — достаточно вспомнить обвинения в адрес тамплиеров, поклонявшихся бородатому идолу — Бафомету. Ритуальный каннибализм вовсе не выдумка Фрэнка Миллера — он использовался в известном количестве «архаичных культов». Но Миллер выводит его на экран как оскорбление христианства, как гнусную пародию на причастие, чем правящий клан подтверждает свою принадлежность Злу, а подконтрольный им город превращает в территорию вечного мрака.

НУАР НЕЖНОГО ВОЗРАСТА

Специфика подростковой психологии, внутренние и внешние проблемы (замкнутость, агрессивность и т.д.) обнаруживают некоторое сходство с проблемами, присущими миру нуара. Подобное сопоставление привело к тому, что во второй половине 90-х годов XX века возникло явление, которое можно было бы охарактеризовать как подростковый нуар. Он не стал самостоятельной субкультурой, но такие фильмы, как «Смертельное влечение» (1988), «Кирпич» (2005), и сериал «Вероника Марс» (2004-2007) хотя и не были возведены в ранг культовых творений, тем не менее весьма популярны в подростковой среде.

Главным персонажем тин-нуара является «хорошая-плохая девочка», что в переводе на привычный русский язык может звучать как «плохая хорошистка» или «отличница с дурной репутацией». Описание этого типа можно обнаружить в зарубежной литературе, посвященной кинематографу, еще в 50-е годы. Это та, «кто кажется плохой... героиня полагает себя плохой, но в итоге обнаруживает, что это было ошибочным впечатлением... и в конце концов она возвращается домой к своей матери». Одним словом, эдакое «возвращение блудной дочери». «Плохая хорошистка» — это сложный персонаж, являющий собой комбинацию из домоседки и роковой красотки (на первый взгляд — совершенно несовместимых явлений). В итоге персонажи подобного типа изменили представление о классических женских ролях, тем самым весьма разнообразив нуар. Хорошая-плохая девица, как уже следует из самого названия, не является ни типично положительным, ни типично отрицательным персонажем. Она — целый набор противоречивых качеств, которыми ранее наделяли только героев-мужчин, как правило, неоднозначных частных детективов. Нельзя сказать, что этот женский тип стал разрабатываться только в неонуаре

или в постнуаре, его можно обнаружить уже в классическом периоде: «Гильда», «Глубокий сон», «Синий георгин».

Уже в первых нуарах появлялся женский персонаж, выглядевший совершенно невинно, почти асексуально. Нередко это была секретарша, например в детективном агентстве. Она фактически никак не была привязана к расследованию преступления, о ее личной жизни почти ничего не сообщалось, как прилежная девушка по окончании работы она спешила домой. В отличие от роковых красоток, этот персонаж не был связан любовными отношениями со своим шефом и не имел теневых сторон, равно как и связей с преступным миром. Более того, именно секретарше в нуаре частный детектив может безоговорочно доверять, в то время как все остальные женские персонажи таят в себе «сюрпризы» и отнюдь не всегда приятные. Если говорить о классическом нуаре, то в «Бульваре Сансет», например, «невинный» персонаж представлен Бетти Шеф-



Ох уж эти плохие хорошистки.
Кадр из фильма «Мальтийский сокол» (1941 год)

фер, сотрудницей киностудии, с которой завязывается роман у главного героя. Именно она стремится помочь Джо Гиллису, хочет спасти его и избавить от фатальной Нормы Десмонд. Однако все ее старания тщетны; попытка вырвать его из пут стареющей кинозвезды приводит к гибели главного героя.

Нередко функции «домашней девочки» ограничиваются тем, чтобы давать утешение и поддержку человеку, которого она любит. Именно эти девушки в нуаре связаны с дневным светом, что решительно их отличает от роковых женщин, обычно появляющихся либо во тьме, либо в полумраке. Кроме этого данная героиня нуара обладает таким несвойственным для жанра качеством, как отзывчивость, подобные девушки являются хорошим слушательницами. Их заботы сосредоточены не на том, чтобы разоблачить темные тайны зловещего города, а на заботе об остающейся вне кадра семье. В «Мальтийском соколе» подобный персонаж представлен секретаршей Сэма Спейда, которую детектив постоянно называет «ангелом», чем как бы подчеркивает ее невинность.

«Плохая хорошистка» во многом напоминает «домашнюю девочку» — она так же прилежна и тоже выступает на стороне главного героя. Однако детектив может не задаваться вопросом относительно истинных (иногда совершенно неявных) мотивов ее помощи. В отличие от устроительницы домашнего очага, хорошая-плохая девочка обладает более независимым характером, и ее поведение может быть более «легкомысленным». Она может появляться в кадре и ночью, и днем, и при ярком свете, и окутанной полумраком; кроме этого она может быть замешана в секретах, образующих сюжет фильма.

Когда главный герой фильма «Синий георгин» (1946) оказывается ночью на пустынной дороге, его подбирает красивая девушка на машине (роли исполняет самая знаменитая нуар-пара Вероника Лейк и Алан Лэдд). Вернувшийся с войны летчик обнаруживает, что супруга ему изменяет, а потому не склонен доверять женщинам. При встрече на шоссе оба персонажа ведут себя скрытно, но каждый по-своему. Мужчина представляется выдуманном именем, а девушка не сообщает марш-

рут своей поездки («Я определяю его, подкидывая монетку»). Джойс, которую играет Вероника Лейк, изначально показана во мраке ночи, она ведет себя независимо. Сразу видно, это не «домоседка», что усиливается манерой разговора, присущей роковым красавицам. Хорошая-плохая девушка достаточно иронична, что роднит ее с некоторыми из персонажей-детек-



Вероника Лейк — нуар-звезда 40-х годов

тивов. Когда Джонни спрашивает, не боится ли она сажать в машину незнакомцев, Джойс отвечает: «Забавно, но почти все мои знакомые были незнакомцами, когда я их впервые встретила». Если бы героиня Вероники Лейк была классической роковой женщиной, то она, несомненно, погубила бы Джонни Мориссона. Однако она не только помогает ему, но фактически спасает — это и есть принципиальное различие между роковой красоткой и хорошей-плохой девочкой. В «Синем георгине» образ вылеплен из положительных действий и язвительных диалогов. «Много ли людей подбираете ночью? — Отнюдь не многих. Не более одного или двух за раз». Джойс более независима и раскованна, нежели типичная «домашняя обительница», но при этом она держит Джонни на расстоянии, не будучи уверенной в том, кем он является на самом деле и кто же в действительности убийца.

Femme fatale — манящий и красивый персонаж — девушка, лишенная сомнений и готовая переступить через любые запреты во имя достижения собственной цели. Она использует свою привлекательность и очарование, чтобы двигаться вперед. «Роковая женщина» в культурологии также известна как «женщина-паук» (паучиха) и «смертоносная красотка». Она может прикидываться невинной овечкой, но когда ситуация накаляется, то выясняется, что именно она находится в сердце преступного заговора, что именно к ней тянутся нити всех тайн и секретов. Нередко она нанимает главного героя (охранника или частного детектива), но при этом не выказывает истинных намерений; некоторое время мужской персонаж — всего лишь слепое орудие в ее руках. Роковая красотка никогда не говорит правду, по крайней мере, не говорит ее полностью; ее рассказ — часть зловещей шарады, которую предстоит разгадать главному герою. Некоторые из исследователей описывали *femme fatale* следующим образом: «Сексуальная, опасная женщина живет во мраке, она — психологическое выражение собственных же внутренних опасений по поводу сексуальности, которую она поэтому пытается подавить, а затем управлять ею».

В реальной жизни роковые женщины оказались серьезной угрозой для послевоенного, все еще патриархального американского общества. Они не намеревались ограничиваться отведенными им функциями жены и матери, они вообще не дорожили браком, что ярко показано в «Двойной страховке» (1944) и «Почтальон всегда звонит дважды» (1946). Героини этих фильмов выходят замуж за пожилых людей исключительно ради выгоды. Гильда из одноименной кинокартины поначалу кажется именно роковой героиней — она независима, использует мужчин и стремится к своей цели. Она нередко появляется из темноты, а сцена со сниманием перчатки была признана настолько вызывающей, что ее вырезали из прокатной версии о франкистской Испании. Хорошая-плохая девочка заимствует от фатальной героини эротизм, грацию движений, манеру общения. Она не прочь манипулировать людьми, хотя на это у нее есть веские причины. Однако в отличие от «паучихи» «плохая хорошистка» не губит главного героя, хотя порой и доставляет ему массу неприятностей, как, например, Вивиан Ратлидж из «Глубокого сна», которая втягивает детектива Марлоу в весьма неприятную историю. Хорошая-плохая девочка пытается изменить правила игры под себя, не считается с общественным мнением, но при этом не готова нарушать моральные устои. Двойственность ее характера сформирована жестоким и коррумпированным окружающим миром. Она не презирает мужчин, но не склонна им доверять, хотя все еще сохраняет «веру в человечество». Как отмечал Спайсер: «Она спокойная, лаконичная, сексуально уверенная, независимая и при этом всем — на стороне главного героя». Двусмысленность ее поведения объясняется комбинацией качеств, присущих как женскому, так и мужскому характеру. В упоминаемом выше «Синем георгине» Джойс по меньшей мере три раза спасает главного героя, но при этом ее действия продиктованы вовсе не тем, что она верит в добро или «поступает правильно».

Казалось бы, что хорошая-плохая девочка исчезла из кинематографа вместе с классическим нуаром. Однако появление постнуара, ориентированного в первую очередь на классиче-

ские образцы, вновь вызвало к жизни этот типаж, который ярче всего проявился в «подростковом нуаре». В качестве наиболее убедительных примеров можно привести киноленту «Смертельное влечение» (1989) и сериал «Вероника Марс» (2004–2007). Что показательно, в обоих случаях главную героиню — «отличницу с плохой репутацией» — зовут Вероника, что является несомненной аллюзией к Веронике Лейк, прославившей нуар своими противоречивыми героинями.



**Нуар — это в том числе влечение с летальным исходом.
Кадр из фильма «Двойная страховка» (1944)**

В «Смертельном влечении» рассказана история одной школы, в которой верховодит троица «популярных» девиц. У всех трех имя Хэзер — Хэзер Чендлер, Хэзер Макнамара и Хэзер Дюк (по этой причине фильм шел иногда в проекте под названием

«Клан Хэзер»). В число близких подруг этой «троицы» входит Вероника Сойер (ее роль исполняет только-только начавшая свою актерскую карьеру Вайнона Райдер). Она не относится к числу «королев»; во-первых, у нее «некоролевское» имя, во-вторых, она не стремится к популярности, в-третьих, она с сочувствием относится к жертвам «трех Хэзер». При этом всем Вероника — эдакий «Понтий Пилат», умывший руки. Она не противится своеволию «королев», будучи причастной к некоторым из их омерзительных выходов. Ситуация в школе меняется, когда в ней появляется Джейсон Дин (его исполняет молодой Кристиан Слейтер). Слово подражая актеру Джеймсу Дину (почти полный тезка), молодой человек ведет себя как «бунтарь без причины». Он дает отпор школьным задирам-хулиганам, носит с собой пистолет с холостыми патронами, ездит не на машине, а на тяжелом мотоцикле. Однако «бунтарь», воспитанный богатым отцом, на практике оказывается начинающим маньяком. Он убивает некоторых из «королев», выдавая это за самоубийство.



Подростковые проблемы словно заимствованы из нуара.
Кадр из фильма «Гильда» (1946)

Поскольку речь идет о гибели местных «звезд», школу может накрыть волна показательных самоубийств. Дину нужна подобная гнетущая атмосфера, так как он запланировал массовую расправу, которую намеревается выдать за групповой суицид. Главная героиня, сошедшаяся вначале фильма с необычным новичком, понимает, что он еще большее чудовище, нежели три напыщенные Хэзер. В этом подростковом триллере есть обязательная для классического нуара атмосфера паранойи и неизменные персонажи: отстраненный антигерой, роковые красотки, хорошая-плохая девочка, «тупые громилы». Кроме этого фильм обладает недоброй репутацией, так как некоторые актеры в нем словно бы предсказали свою трагическую кончину. Джереми Эпплгейт (его персонаж говорит, что никогда не закончит с собой) застрелился 23 мая 2000 года в возрасте 34 лет, а Ким Уолтер (её героиня Хэзер Чендлер спрашивает «У тебя была опухоль головного мозга на завтрак?») скончалась 6 марта 2001 года в возрасте 32 лет от раковой опухоли головного мозга. У фильма была альтернативная концовка, более подходящая мрачным нуаровским традициям, в которой все школьники и главные герои гибнут во время взрыва здания.

История создания сериала «Вероника Марс» выглядела как самый настоящий детектив. Первоначально главным героем должен был быть юноша, который помогает своему отцу в детективном бюро. Создатель сериала Роб Томас уже имел опыт работы в молодежном кино — на его счету были такие проекты, как «Бухта Доусена» и «Купидон». В основу нового проекта были положены наброски неизданного автобиографического романа «Роб Томас. Подростковая детективная история». Несмотря на то что это литературное творение так и не было издано, Томас так и не отказался от идеи загадочной истории про тинейджеров. Поначалу он хотел создать нечто вроде «Твин Пикс», но только для юной аудитории. Телевизионные продюсеры встретили идею с пониманием, однако предложили внести в нее некоторые коррективы. В итоге на свет появился сценарий нуар-сериала — история, рассказанная от лица 16-летней девушки.

Вероника Марс — ученица старших классов. Она живет в выдуманном калифорнийском городе Нептун. Светловолосая и весьма бесстрашная старшеклассница проводит время после школы, работая на своего отца, частного сыщика, собирая для жен доказательства измены их мужей, а так же выполняя различную работу по офису. В каждом эпизоде Вероника берется за новое дело, попутно пытаясь распутать клубок главной тайны сезона. В первых двух сезонах — в период обучения Вероники в школе — основная загадка раскрывается в финальном эпизоде, в то время как в третьем сезоне нет «центральной тайны», но только не связанные друг с другом секреты отдельных персонажей.



Любопытство — не порок, но в нуаре это ещё и опасность для жизни.
Кадр из фильма «Бумеранг» (1947)

Ранее отец Вероники, Кит Марс был шерифом города. Впрочем, все изменилось в одночасье, когда он обвинил компьютерного магната Джейка Кейна в убийстве собственной дочери, подруги Вероники — Лили. После этого жизнь Вероники рушится буквально на глазах — она становится изгоем. Лишившись компании сверстников, Вероника подрабатывает после школы в детективном агентстве отца. Она помогает разоблачать мошенников, но при этом ведет собственное дознание

по делу об убийстве Лили. Всё глубже и глубже погружаясь в расследование, она понимает, что прежнее следствие пошло по ложному пути. Подобно тому как в «Твин Пикс» задавались вопросом, кто убил Лору Палмер, в первом сезоне «Вероники Марс» была схожая проблема: кто убил Лили Кейн?

Структура сериала напоминает пазлы: каждая серия — это отдельное, казалось бы, самостоятельное дело, в ходе которого, однако, появляются зацепки, ведущие к ответу на главный вопрос. Из отдельных элементов складывается картина в целом. В первых двух сезонах есть полносезонная сюжетная интрига, которая начинается в первом эпизоде и заканчивается в финальном. В третьем сезоне формат шоу был немного изменен, когда действие сфокусировалось на двух укороченных расследованиях, раскрытых на протяжении девяти и шести эпизодов соответственно. Последние пять эпизодов сезона и всего сериала в целом состояли из отдельных историй на одну серию. Во время работы над первым сезоном Томас не был уверен, станет ли подобная структура популярной у зрителей. Однако вскоре стало ясно, что поклонникам нравятся «побочные расследования», но они хотят, чтобы больше внимания уделялось основной интриге.

Вероника — типичная «плохая хорошистка». Некогда популярная девушка обретает новых друзей, при этом не стесняясь манипулировать сверстниками. Расследуя их мелкие дела, она взимает с них плату. В некоторых случаях Вероника помогает формально бесплатно, как, например, банде байкеров, однако на практике она заручается их «силовой поддержкой». Из серии в серию героиня демонстрирует не только дедуктивные способности, но весьма характерную для нуара язвительность и мрачноватый юмор: «Вероника! Рада тебя видеть! — В этом вся разница между нами!», «Волнует ли меня, что про меня говорят люди? Да. Наверное. Иногда. Смотря кто их слушает», «Можно вытащить девушку из грязи, но нельзя вытащить грязь из девушки», «Хватай помаду и газовый баллончик! Твой парень пришел!», «Ты Вероника Марс? — Иногда. — Могла бы найти мою собаку? — Она тебе изменяла? — Что?.. — Тогда нет,

не моя специальность», «Мне плевать, что говорят про тебя, Вероника Марс. Ты супер! — Это правда. А еще я принимаю наличные».

Впрочем, новый пик популярности не позволяет Веронике избавиться от чувства отчужденности. В совершенно нуаровской традиции она рассуждает об этом сама с собой, что подается почти в каждой серии в виде закадрового голоса: «Вот так оно и бывает: невинные страдают, виновные гуляют на свободе, а правда и вымысел взаимозаменяемы... Нет ни Санта-Клауса, ни Пасхального Кролика и никаких ангелов, наблюдающих за нами. Всё происходит спонтанно», «Иногда удача не стучит в дверь. Она ждет, когда все уйдут на обед, и отпирает дверь ключом», «История моей жизни: пять минут думаю, что мои мечты могут исполниться, но какой-нибудь богач возвращает меня в реальность», «Трагедия врывается в твою жизнь, точно смерч, превращая всё в хаос. Ты ждешь, пока пыль уляжется, а потом делаешь выбор...



Нэнси Дрю, изначальная школьница-детектив. Кадр из фильма 1938 года

Можно жить среди развалин и считать, что это прежний особняк. Или вылезти из-под обломков и отстроить дом заново».

Критика весьма высоко оценила сериал, в том числе за то, что его создатели не стали превращать «Веронику Марс» в «бесконечное шоу». Джо Пресс назвал сериал «умным молодежным нуаром»: «Рассказывая о классовых разногласиях и потерянной невинности Вероники, авторы держат руку на учающемся пульсе». Внимание сериалу уделил даже такой признанный мастер триллера, как Стивен Кинг. Он окрестил сериал «гибридом Нэнси Дрю и Филиппа Марлоу, а в результате — чистое удовольствие»: «Почему же сериал так хорош? Едва ли он отражает жизнь такой, какой узнал ее я, но черт побери! — я не могу оторваться от этого сериала».

Казалось бы, только-только устоялась тенденция превращать «отличницу с плохой репутацией» в главную героиню молодежного нуара, предварительно наградив ее функциями частного детектива, как на экраны вышел проект, заявивший о юношеской «холодной» мужественности. Райан Джексон, режиссер фильма «Кирпич» (2005), был большим поклонником творчества братьев Коэнов, а еще больше любил детективные новеллы Дэшила Хэммета. Хотя бы по этой причине нет ничего удивительного в том, что он был восхищен кинолентой «Перекресток Миллера». И как истинный фанатик своего дела он пришел к выводу, что «на самом деле надо было делать не так». Джексон решил создать настолько убедительную пародию на нуар, чтобы она смотрелась бы как молодежная драма. В итоге характерные хэмметовские диалоги перекочевали в уста старшеклассников. Вместо привычного темного города он перенес действие в мрачные закоулки американской школы, глухие тупики и переулки были заменены зловеще пустыми пространствами футбольных полей и спортивных площадок. Впрочем, не обошлось и без «цитат» из классики. Например, действие у входа в придорожный туннель явно отсылает зрителя к афише «Третьего человека» (1949) Кэрола Рида. Кроме того, главный герой заявляет об условном сиг-



**Взрослая жизнь подобна «законникам» — это очень скучно.
Кадр из фильма «Бумеранг» (1947)**

нале: длинный, короткий, длинный, короткий гудок. О такой же последовательности звонков в дверь договариваются герои классического детектива Хэммета «Мальтийский сокол». Кроме этого в фильме весьма точно передана нуаровская атмосфера отчуждения и безнадежности. Удачной находкой является фактически полное отсутствие в фильме взрослых, что аналогично тому, как некоторые нуары напрочь лишены любых полицейских персонажей.

Роль главного героя, частного детектива, отведена рано повзрослевшему юноше Брендану Фраю, которого играл Джозеф Гордон-Левитт. Забегая вперед, отметим, что именно благодаря «Кирпичу» этот актер «прописался» в рамках постнуара, затем появившись в «Киллере», «Темном рыцаре. Возрождении легенды» и второй части «Города грехов». Подобно классическому нуару, в «Кирпиче» фабула и сюжет не совпадают, а почти все киноповествование является затянувшимся флешбэком.

Брэндан получает записку от своей бывшей девушки Эмили с просьбой прийти в условленное время и место для встречи. Там Брэндан получает звонок в телефонную будку: Эмили истерично пытается что-то ему сообщить, выкрикивая несколько непонятных слов: «кирпич», «таг», «фриско», «штырь». После этого разговор внезапно прерывается. Брэндан понимает, что девушка в беде, и с помощью своего приятеля по прозвищу Башковитый пытается понять, что Эмили хотела ему сказать и что с ней случилось. Через два дня он находит тело Эмили в сточной канаве у придорожного туннеля. Анализируя известные ему факты, Брэндан пытается в одиночку расследовать смерть девушки. В результате он оказывается впутанным в местный преступный сговор.

Фильм полон мрачных намеков, что вполне объяснимо — Джексон «подпитывался» идеями из «Твин Пикс» (кажется, что почти все создатели подросткового нуара так или иначе использовали этот культовый сериал). Сама детективная линия не слишком сложна, но куда более важно нагнетание атмосферы. Как отметил один критик: «Это вечная игра в покер с судьбой. Здесь все блефуют и все проигрывают».

В ТЕНИ АДДОНОВ

Так получилось, что кинематограф стал видом искусства, вызывающим у зрителя максимальное сопереживание художественному действию, заметно опережая в этом и театр, и живопись, и музыку. Достаточно вспомнить, как при просмотре фильмов или анимационных лент дети пытаются погрузиться в мир происходящего на экране, используя для этого либо игрушечное оружие, либо кукольные «артефакты». Именно на этом стремлении строится инновация последних лет, а именно попытка создать интерактивный кинематограф, формирующий иллюзию того, будто бы зритель может определять ход сценического действия. Всё это в свою очередь становится созвучным компьютерным играм, которые как раз и есть специфический игровой и отчасти драматической акт, контролируемый человеком.

Казалось бы, при чем здесь нуар? Дело в том, что именно нуар стал тем жанром, в котором впервые был использован прием, именуемый «субъективная камера». В моду он стал входить после фильма Фрица Ланга «М — город ищет убийцу» (1931). За безумным детоубийцей последовали преступники и авантюристы из лент Альфреда Хичкока. Однако на самом деле первым фильмом, целиком снятым «субъективной камерой», была нуар-лента «Леди в озере» (1947). Это была одна из экранизаций романов Рэймонда Чандлера, где главным действующим лицом был Филипп Марлоу. Режиссер Роберт Монтгомери не только использовал повествование закадровым голосом, но и за исключением трех эпизодов, когда Марлоу обращается непосредственно к зрителям, показал весь фильм в буквальном смысле глазами главного героя, когда публика видит то же самое, что и Марлоу. Надо сказать, что Чандлер и как писатель, и как создатель весьма известного персонажа Филиппа Марлоу был против этого приема. Впрочем, киностудия (фильм снимался

на MGM) утверждала, что это будет «революционный подход», который произведет переворот во всем кинематографическом производстве. В то же самое время «субъективная камера» была использована более удачно и интересно в другом нуаре — картине Делмера Дэйвса «Черная полоса» (она вышла на экраны также в 1947 году). Первая часть фильма являет собой действие, показанное зрителю глазами главного персонажа — Винсента Перри, которого играл Хамфри Богарт. Весьма примечательно, что полностью лицо Хамфри Богарта можно увидеть только на 62-й минуте фильма, после того как его герой снимает бинты и смотрится в зеркало. Все предшествующие сцены с героем показаны либо с его точки зрения, либо таким образом, что его лицо скрыто тенями или бинтами.

Как видим, именно нуар активно использовал субъективную камеру, тем самым вольно или невольно определив суть некоторых компьютерных игр. На самом деле взаимоотношения кинематографа и геймерского мира нельзя назвать исключительно удачными. Экранизации компьютерных игр, как правило, провальные, попытка перенести кинематографическое действие в игровое пространство тоже не всегда была успешной. Впрочем, нуар, обладающий не только сюжетными, но и ярко выраженными визуальными особенностями, стал приятным исключением. Он весьма крепко прописался в игровом мире, чему и будет посвящена данная глава.

Есть у компьютерного нуара свой несомненный лидер, так сказать, некоронованный монарх. Это трилогия о злоключениях измученного жизнью детектива Макса Пейна. Отнюдь не случайно обозреватели назвали это творение игрой-фильмом. Более того, как и положено качественному нуару, в игре сюжет совершенно не совпадает с фабулой и действие начинается с конца, причем игрок догадывается, что большая часть персонажей «уже мертва». Но он понятия не имеет, почему это произошло. Макс Пейн как игровой персонаж — бывший детектив, который после гибели семьи перебрался в отдел по борьбе с наркотиками. Он расследует в течение нескольких лет дело о новом смертоносном наркотике, известном как

«Валькирия». В итоге ему удастся подобраться слишком близко к производителям этой страшной смеси. Дабы не дать правде выплыть на свет, бедолагу подставляют, после чего за ним начинает охотиться весь город: от полицейских до организованной преступности. Главный герой рассказывает свою историю, которая показывается либо через комикс-вставки между эпизодами, либо во время самого игрового действия. Например, в одном из клубов характерный для нуара закадровый голос сообщает: «На полу были разбросаны клочки окровавленной бумаги». И только сам игрок должен их собрать, чтобы Макс «вспомнил», что же на них было написано, то есть предлагается погрузиться в чужую память. Как отмечала критика: «Какие-то мелочи еще могут варьироваться, но главные составляющие неизменны в каждом прохождении. Игра предлагает нам общую картину, но без мелких деталей: писем, звонков, любопытной информации, которую нужно отыскать самому, чтобы почувствовать себя частью происходящего».



**Крутые парни из нуара перешли в компьютерные игры.
Кадр из фильма «Ревущие двадцатые» (1939)**

Действие игры-фильма происходит в Нью-Йорке, считавшемся вторым после Лос-Анджелеса «нуар-сити». Должным образом мрачный город из классического нуара предстает перед игроком в качестве безгранично коварного чудовища, готового погубить кого угодно. «Наркотики, проституция, насилие и убийства — все темные грани жизни выставлены напоказ. Город-монстр — изнанка обычной жизни Нью-Йорка. Изнанка, которую многие не замечают или не хотят замечать», — писалось в одном из обзоров игры. «Вокруг вас не просто стены, двери, дома и машины, но целый город мрака, отчаянья и безвыходности. Точно под стать внутреннему миру главного героя...»



**Закон не всегда прав. Правило нуара и компьютерных игр.
Кадр из фильма «Детективная история» (1951)**

Неимоверный успех игры предопределил стандартный для дальнейших событий поворот — ее решили экранизировать и сделать полноценным фильмом. Однако сугубо киношный «Макс Пейн» не произвел надлежащего впечатления; не то чтобы фильм был совсем неудачным, качественно выдержанный в нуаровской стилистике, он смотрится легко, но в то же время столь же легко забывается. Изначально роль Пейна планировали отдать Клайву Оуэну. Руководствовались его опы-

том в крупномасштабных боевиках — он снялся в «Пристрели их», в некоторых моментах близкой к нуару ленте. К тому же в фильме «Дитя человеческое» Оуэн сыграл довольно пессимистичного, разочарованного жизнью героя, что довольно близко к образу Макса. Однако в итоге роль потрепанного жизнью детектива исполнил Марк Уолберг. Его пришлось долго уговаривать сняться в киноверсии игры. О «Максе Пейне» он ничего не слышал и не раз говорил, что его карьера еще не настолько провальная, чтобы он принимал участие в подобных проектах. Однако он изменил свое мнение после прочтения сценария и даже освоил компьютерную игру.

Впрочем, компьютерный нуар не исчерпывается «Максом Пейном». Не менее популярным был проект «Лос-анджелесский нуар» (L.A. Noire). Это нуар-квест, в котором надо беседовать со свидетелями, выбирая реплики из предложенных вариантов, собирать улики, искать преступников. В игре есть масса киносюжетов, типичные для нуара джазовые композиции, характерные персонажи. Как положено качественно нуару, его действие происходит в Лос-Анджелесе образца 1947 года. Главным персонажем является Коул Фелпс, обычный полицейский. Для него все меняется после того, как были зверски убиты несколько его бывших сослуживцев — офицеры морской пехоты. В ходе расследования выясняется, что некоторые из них продавали излишки морфина, а средства, вырученные от наркоторговли, шли на поддержку программ «Фонда развития пригородов». И тут кроются неприятные сюрпризы. Фонд, казалось бы созданный с благими намерениями, на самом деле являлся прикрытием для страхового мошенничества. В конце концов оказывается, что это лишь верхушка айсберга. В ходе игры возникают погони, перестрелки, похищения. Ощущение отчаяния и типичной для нуара паранойи усиливается финалом игры, когда, спасая своих знакомых, Коул Фелпс гибнет в городской канализации. В эпилоге после титров, в «воспоминаниях» воспроизводятся сцены, приведшие к событиям игры, а именно разговор офицеров на корабле, везущем излишки морфина.



Лос-Анджелес. Как и в кино, так и в компьютерных играх — место действия классического нуара. Кадр из фильма «Бульвар Сансет» (1950 год)

Если говорить о необычных компьютерных нуарах, то здесь, несомненно, первенство у появившейся на свет в 2013 году игры «Волк среди нас» (The Wolf Among Us). Главный герой — типичный нуар-детектив, циничный и жестокий. Он расследует убийство в маленьком городке. Сам сюжет развивается в характерном для нуара направлении; необычным же здесь является то, что часть персонажей взята из европейских сказок. В итоге детектив Бигби Вольф — это «большой и страшный серый волк» и т.д. Действие происходит в 1886 году, когда некоторые сказочные существа перебрались в мир реальных людей, но скрываются, напуская на себя чары. Идея скрестить нуар и фэнтези не нова — она была ярко воплощена в романах Глена Кука о приключениях детектива Гаррета («Сладкозвучный серебряный блюз», «Золотые сердца с червоточинкой», «Холодные медные слезы» и т.д.). Сама же игра про Волка базировалась на серии комиксов «Басни»

Билла Уиллингема. Уиллингом переосмыслил многих классических персонажей сказок, повернув их другим углом к читателю, например, развод Белоснежки с Прекрасным принцем произошел из-за неверности последнего. Другим примером может служить один из главных героев комикса — Бигби Вольф, который не только получил способность принимать человеческое обличье, но и стал шерифом, пытаясь тем самым искупить свое темное прошлое.



Шляпа и выпивка — что ещё нужно для компьютерного нуара?
Кадр из фильма «Убийцы» (1946)

Если вы ранее никогда не слышали про нуар и не знаете, что это, то тогда можно обратиться к игре «Посмертная фотография» (Post Mortem), которая не раз характеризовалась как своего рода учебник по нуар-стилю. Бывший детектив, уже давно отошедший от дел, соглашается на просьбу роковой красотки взяться за расследование нескольких преступлений. Единственное отличие от нуара классического состоит в том, что действие происходит не в Лос-Анджелесе, а в Париже. Впрочем, Париж показан как ночной, залитый дождями опасный город. Если же говорить о связи с интерактивным кино, то луч-

ше указать на игру 2005 года «Фаренгейт», также известную под названием «Пророчество индиго». В ней главный герой может выбрать множество разных путей для разгадки тайны, при этом чем дальше, тем все более ветвистым и запутанным становится прохождение. В основе сюжета игры весьма популярная для нуара тема потери памяти. Главный герой, Лукас Кейн, обычный банковский служащий, обнаруживает себя в туалете замызганной забегаловки. В руке он держит окровавленный нож, а рядом лежит труп мужчины. Лукас совершенно ничего не помнит, но отчетливо понимает, что он никого не хотел убивать, и желает во всем разобраться. Это убийство оказывается не единственным преступлением, совершённым подобным образом. Хотя игра и следует одной сюжетной линии, в то же время ее сюжет нелинеен и позволяет игроку принимать по мере прохождения большое количество альтернативных решений. Например, в начальной сцене игрок получает контроль над Лукасом, который только что убил человека. Игрок может выбрать, в частности, что прятать, чего не трогать и как сбежать из забегаловки. От этого зависит, какие улики найдут детективы и в каком виде вспомнят его другие посетители кафе. Позже в течение целого эпизода детективам предстоит разгадать личность Кейна по всем возможным уликам. В игре возможны три окончания, зависящие лишь от результата финальных сцен.

Отдельно надо рассмотреть игры, которые посвящены организованной преступности: как-никак гангстерское кино вышло именно из недр нуара. Во-первых, укажем на весьма стильную «Мафию». Действие происходит в 30-е годы, в разгар гангстерских войн. Город, открытый для исследования и действия, пропитан безысходностью и отчаянием. Осенним вечером простой таксист Томми случайно встретил двух людей из клана Сальери, Сэма и Поли. За ними гнались члены противоборствующей семьи Морелло. Под дулом пистолета Томми был вынужден помочь мафиози скрыться от преследователей и в результате получил предложение «обращаться», если что-нибудь будет нужно, к Сальери. Томми решил для себя, что

не будет связываться с преступностью, а потому решил продолжить работать таксистом. Однако это решение в корне изменилось, когда люди Морелло, выследив Тома, набросились с битами на его такси и стали избивать его самого. Затем один из гангстеров достал пистолет, и, помня о словах Сальери, Томми решил обратиться за помощью, так как, на счастье Тома, нападение на него произошло недалеко от ресторана Сальери. Он, еле вырвавшись, добежал до заведения и тем самым спас себе жизнь. После этого у Тома не осталось другого выхода, кроме как стать членом «семьи», начав тем самым свой путь по криминальной стезе. Игра закончится гибелью сделавшего себе преступную карьеру главного героя. В эпилоге прозвучат его мысли, что повторяет манеру и стиль закадрового голоса из множества нуаров: «Знаете, этот мир не управляется законами, написанными на бумаге. Он управляется людьми. Одними в соответствии с законом, другими — нет. От каждого человека зависит, каким будет его мир, каким он его сделает. А еще вам нужна уйма везения, чтобы кто-нибудь другой не превратил вашу жизнь в ад. И всё не так просто, как нас учили в начальной школе, но все же хорошо иметь твердые убеждения и придерживаться их в браке, в преступлении, в войне, везде и всегда. Я всё запарол, так же как Поли и Сэм. Мы хотели жить лучше, но в конце концов попали гораздо хуже, чем остальные. Знаете, я думаю, что во всем надо знать меру. Да, меру, вот хорошее слово. Тот, кто хочет слишком много, рискует потерять абсолютно всё. Правда, тот, кто слишком мало хочет от жизни, может вообще ничего не получить».

Другой криминальной игрой, получившей известную популярность, стала «Омерта: город гангстеров». Действие разворачивается в 1920-х годах в городе Атлантик-Сити. Игроку предстоит открыть свой гангстерский бизнес и вырасти из простого капореджиме до большого босса. Игрок может зарабатывать как «грязные», так и «чистые» деньги. Способов заработать «грязные» деньги насчитывается довольно много: это подпольный бизнес в виде продажи пива, алкоголя или оружия, организация боев без правил и букмекерских контор

и много иных развлечений сомнительного характера; к ним относятся также выполнение различных заданий и торговля с различными жителями города. «Чистые» деньги зарабатываются путем легального бизнеса типа продажи алкоголя через аптеки, отмывания денег (деньги можно отмыть как у чиновника, так и у соседей по городу) или сдачи в аренду жилых домов. Иногда игроку придется по сюжету вступать в схватку с полицейскими, бандитами из других группировок и даже Ку-клукс-кланом. Это явно указывает на то, что создатели игры пребывали под впечатлением от сериала «Преступная империя» (2010–2014).

Специально под нуар была сделана игра «Саботажник», которая рассказывала о деятельности Сопротивления в оккупированном немцами Париже. Главный герой — автогонщик и автомеханик Шон Девлин, ирландец по национальности, решивший сделать посильный вклад в борьбу против немецкой оккупации. В этом он получает помощь от французского движения Сопротивления и британской разведки, имевшей на Шона и его отца зуб. Собственно от нуара здесь заимствована не только стильная картинка, но и то внимание, которое уделяется чувству тревоги. По умолчанию главный герой не вызывает у немецких солдат никаких подозрений. Если он на глазах у нациста начнет делать что-то провокационное (полезет на стену, возьмет в руки оружие, будет передвигаться украдкой, атакует кого-либо и т.п.), то начнет заполняться индикатор подозрения. Прекращение действий или уход из поля зрения нациста остановит заполнение индикатора, после чего он постепенно обнулится. Если индикатор все-таки заполнится, то заметивший главного героя немецкий солдат попытается поднять тревогу, дунув в свисток. До того как он достанет свисток, игрок может его убить. Заполнение индикатора подозрения происходит еще и тогда, когда главный герой находится в так называемой зоне подозрения. Эти зоны присутствуют возле особо охраняемых объектов, а также появляются на том месте, где немецкий солдат заметил тело своего убитого товарища либо где был подозрительный шум (звук выстрела или

взрыва). Зоны, возникшие при обнаружении убитого и при подозрительном шуме, вскоре исчезают.

Завершить рассказ о компьютерном нуаре было бы логично упоминанием игры, которая воспринимается как синоним классического жанра, — «Отель Сумрак: комната 215». Как можно предположить, исходя из названия, действие игры разворачивается в старом отеле под названием «Сумрак». В это забытое богом место, расположенное в пригороде Лос-Анджелеса, бывший детектив Кайл Хайд прибывает по поручению босса, чтобы получить пакет с документами. Всё, что от него требуется, — зарегистрироваться в номере 215 и ждать, когда придёт курьер. Однако при заполнении журнала посещений владелец гостиницы внезапно сообщает, что шесть месяцев назад в отеле уже останавливался человек с таким же именем, причем по описанию гость был очень похож на одного известного злодея, и поскольку это не может быть лишь элементарным совпадением, сыщик решает скрупулезно обследовать здание. Чтобы воссоздать события полугодовой давности, ему придется опросить не только служебный персонал, но и постояльцев. Отдельные из них довольно долго проживают в гостинице. В беседах с людьми важно четко продумывать линию поведения с тем или иным персонажем — любая не к месту сказанная фраза или не вовремя заданный вопрос могут сконфузить собеседника, и он откажется продолжать разговор. Обитатели же отеля не только стараются избегать общения, но и могут умышленно скрывать сведения или извращать наиболее значимые факты, выявить которые, не расположив людей к себе, не представляется возможным.

НОРДИЧЕСКАЯ МРАКАТУХА

Главу с рассказом о т.н. скандинавском нуаре можно было бы свести к одной фразе: «Мнение о том, что скандинавский нуар завоевывает мир, является в корне ошибочным хотя бы по причине отсутствия скандинавского нуара как такового». Впрочем, категоричность не слишком-то понятных для отечественного читателя суждений, вне всякого сомнения, требует не одного и не двух развернутых пояснений, а потому глава займет некоторое количество книжного пространства. Начать хотелось бы с того, что описанное выше явление никогда не именовалось «скандинавским» — это уже выдумка российских критиков. В оригинале это направление в кинематографе и литературе именуется «нордическим нуаром». Не буду спорить, слово «нордический» в некоторой степени созвучно позициям эсэсовской идеологии, но это вовсе не повод менять принципиальный термин. Опять же, «нордический нуар» вовсе не укоренен в Скандинавии. Как субжанровое явление он происходит из двух источников. Одним из них являются «Аляска-триллеры». Как можно предположить по названию, их действие происходит на Крайнем Севере, в качестве наиболее критической территории выбрана Аляска, северные территории которой на полгода погружаются в полярную ночь. Эта мысль вынесена в геглайн (слоган) фильма «Ледяное безмолвие» (1993): «На Аляске, когда ночи становятся длиннее... люди сходят с ума». В некоторых вариациях «Аляски-триллера» особым обстоятельством выступает не столько полярная ночь, сколько полярный день. Именно непрерывное светлое время суток вызывает мучительное состояние у главного героя фильма «Бессонница». Впрочем, нельзя отрицать того факта, что картина Кристофера Нолана была ремейком норвежской ленты 1997 года, режиссером которой выступал Эрик Шёлдберг.

Противостояние человека и агрессивной среды также обрисовано в триллерах «На грани» (1997) и «Схватка» (2011). Почти во всех этих лентах остается открытым вопрос относительно того, кто стал победителем. Например, в «Схватке» последние кадры показывают Джона Оттуэя (его роль исполняет Лиам Нисон), который умирает, навалившись на тело убитого им матерого волка. В финале ленты «На грани» спасается лишь только герой Энтони Хопкинса. Он заявляет репортерам: «Всем нам выпадают в жизни испытания, но они совершенно не такие, какие хотелось бы. А дурья погибли, спасая мне жизнь».



Действие в захолустье. Идея для «Фарго» отчасти была навеяна «последним нуаром». Кадр из фильма «Ставки на завтра» (1959 год)

Кроме этого «нордическая» тематика развивалась в многочисленных фильмах, которые позже были объединены в категорию «бланк-ленты». В данном случае речь идет о «бланке» как о пустом листе белой бумаги, где верхняя часть идентична нижней. Это условное обозначение заснеженных равнин, которые фактически зеркально отражают завьюженное небо. Если не брать в расчет фильмы ужасов и детективы, действие которых происходит в Антарктиде (их спектр широк, от культового «Нечто» до «Белой мглы»), то «бланк-ленты» были доведены

до безусловного совершенства в созданной братьями Коэнами картине «Фарго». Опять же весьма показательно, что герои этой выдающейся ленты 1996 года являются потомками выходцев из Швеции (Мардж Гандерсон, Джерри Лундегаард, Уэйд Густафсон, Гэир Гримсруд). Но это вовсе не значит, что Коэны полагают, будто бы Швеция внесла хоть какой-то вклад в мрачные триллеры. Напротив, братья решили прибегнуть к тому говору, что они слышали, когда были детьми, — среднезападному набору выражений с оттенком скандинавской веселой песенки, проще говоря, по поводу шведов они иронизировали.

Вторым источником «нордического нуара» можно назвать «прибрежные детективы», традиция которых восходит едва ли не к самой Агате Кристи. Их схема проста: в крошечном английском городе-курорте, поражающем всех своей чистотой и кукольными домиками, происходит ужасное преступление. В ходе расследования выясняется, что «не все ладно в датском королевстве» и за благоустроенными фасадами милых домишек скрываются весьма пугающие тайны. Подобный подход использован в весьма концентрированной форме в криминальной драме Ларса фон Триера «Догвилль» (2003). Несмотря на то что действие фильма происходит в Америке, в Скалистых горах, он полностью передает лицемерную жестокость «идеальных» людей. Не случайно в финале ленты Грэйс Маргарет Маллиган (ее роль исполняет Николь Кидман) расправляется со всеми горожанами за исключением пса Моисея, который оказался самым человечным существом в страшном городишке. Сами англичане не раз иронизировали по поводу «прибрежных детективов», по сюжету которых в мрачные тайны оказывалась втянута вся местная элита, включая викария. В качестве примера весьма удачных пародий на этот поджанр можно привести ленту Нейлла Джонсона «Молчи в тряпочку» (2005) и картину Эдагра Райта «Типа крутые легавые» (2007).

Как видим, источники «нордического нуара» фактически никак не связаны со Скандинавией. Более того, само это явление никак нельзя называть нуаром. Скандинавские ленты и кинофильмы последнего десятилетия не демонстрируют го-

род как разрушающую человека среду. Большая часть из них происходит в заброшенных деревнях, удаленных поместьях или вовсе в полярных поселениях. Нет в них ни особой тьмы, ни теней, ни отчаянного отчуждения. Почти во всех них превалирует сытая леность, что подчеркивается неторопливостью действия, вызывающего чувство дремоты, а вовсе не нарастающего напряжения. Нет в мифическом «скандинавском нуаре» и привычных персонажей. Типажи смазаны, мужчины как на подбор невыразительны и мягкотелы, женщины напрочь асексуальны, даже персонажи, что должны изображать роковых красоток, более напоминают трэшное недоразумение. Если в «скандинавском нуаре» случается нечто интимное, то оно вызывает отталкивающее и постыдное ощущение сродни тому, какое испытываешь, случайно заглянув в занятую кем-то кабинку общественного туалета. Едва ли это можно сравнить с заманчивым моментом из «классики», когда исключительная красавица в собственных (не всегда законных) интересах нахально совращает частного детектива. Нельзя не отметить, что сама сюжетная линия у скандинавских сериалов настолько примитивна, что не вызывает ни чувства тревоги, ни паранойи. Проще говоря, «скандинавский нуар» оказался а) не скандинавским б) не нуаром. Впрочем, уже само по себе это достойно того, чтобы предпринять хотя бы поверхностный анализ.

Начать надо с того, что традиция скандинавского детектива не имеет ничего общего ни с нуаром, ни с неонуаром. Попытка вывести нуар вообще и «скандинавский нуар» в частности от творчества норвежского писателя Морица Кристофера Хансена, в начале XIX века опубликовавшего новеллу «Сумасшедший христианин», не более чем спекулятивная попытка, присущая многим периферийным явлениям, которые стремятся во что бы то ни стало быть частью общемировых трендов. Если уж говорить о литературных предтечах нуара, то в данном отношении несомненное первенство у России, которой посчастливилось подарить мировой литературе такую величину, как Федор Михайлович Достоевский.

Мрачные тона, длинные тени, дождливые улицы Петербурга, криминальные сюжеты, притом завязанные на поиски преступника, — все это как нельзя лучше характеризует нуар в его классическом «прочтении». Опять же у всех произведений-загадок есть свой принципиальный, определяющий суть вопрос, так сказать «пароль». Детектив — кто преступник? Триллер — почему преступник? В классическом нуаре нет ни намека на подобные вопросы. В нем иная дилемма: а является ли преступник преступником? Это как раз именно то, что можно обнаружить в произведениях Достоевского. Примечательным является, что произведения Достоевского стали основой для сюжета постнуарной ленты «Прекрасный сон» (2009) — где действие из дореволюционной России перенесено в США 40-х годов. Опять же на полях разговора можно заметить, что одним из первых фильмов, в основе которого лежала именно нуар-проблема (преступник — преступник ли?), была снятая в 1913 году в Ярославле на студии Григория Либкена лента «Драма на Волге».

Если же говорить о «скандинавском нуаре», то в нем вы не найдете подобных сомнений. Преступники не вызывают симпатий, а жертвы не кажутся повинными в своей смерти. Напротив, в пресыщенной удовольствием и качеством жизни Швеции буквально культивируется «художественное» изуверство. Почти всё, что относится к самопровозглашенному нуару, буквально кишит каким-то нечеловеческим зверством. Кажется что скандинавские писатели и сценаристы соревнуются между собой в том, чтобы «подарить» публике более изощренный метод умерщвления. Впрочем, у подобных устремлений есть и свои трактовки. Один из основоположников «скандинавского нуара» Стиг Ларсен был не столько писателем, сколько политически ангажированным журналистом, специализировавшимся на разоблачении скандинавских правых, националистов и обличении ксенофобии. Именно он в своем романе «Девушка с татуировкой дракона» описал серию политически-ритуальных убийств, совершенных абсолютно извращенным способом. Как и стоило предположить, сей леволиберальный

активист на страницах книги возложил ответственность за эти запредельные жестокости на своих политических противников. На практике же может оказаться что он лишь проецировал на врагов собственные нездоровые фантазии. Примером этого может служить итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини, в фильме «Сало, или 120 дней Содома» приписавший свои крайне нездоровые увлечения итальянским фашистам. Как бы то ни было, «скандинавский нуар» — явление по сути своей настолько «политически корректное» (в негативном понимании этого термина), что иногда вызывает оторопь. Создатели классического нуара при всем своем критическом отношении к американской действительности не стеснялись использовать сексистские и расистские шуточки. В Скандинавии все с точностью до наоборот. Главное действующее лицо в большинстве случаев — женщина, любые консерваторы — только помеха в расследовании преступления, христианская мораль подвергается критике и т.д. Если главным действующим лицом все-таки решено сделать мужчину, ему непременно дают в напарники кого-то из «политкорректного списка», то есть представителя либо сексуальных, либо национальных мень-



Странные связи можно обнаружить в классическом нуаре.
Кадр из фильма «Бульвар Сансет» (1950 год)

шинств. В качестве примера можно привести трилогию «Мистериум»: «Женщина в клетке» (2012), «Убийцы фазана» (2014), «Тьма в бутылке» (2016), — где у детектива Карла Мерке появляется невеста откуда взявшийся напарник-мусульманин, а на протяжении почти всех лент звучит проповедь толерантности и мультикультурности.

Впрочем, это дело политического вкуса. Хотя, принимая во внимание массу преступлений, совершенных в последнее время в Центральной и Северной Европе именно на национальной почве и именно мигрантами, хотелось бы задаться вопросом: зачем было так активно взывать к злу? От пресыщенности хорошей жизнью? Во всяком случае, если жители европейских стран, столь обожающие «скандинавский нуар», хотели ужаснуться, теперь им представилась подобная возможность в реальной жизни. Если же говорить о специфике этого субжанра, нельзя не отметить две его не самые лучшие особенности. Во-первых, почти все сюжеты, все описания, все повороты в развитии событий напоминают друг друга, как однайцевые близнецы. Достаточно посмотреть пару сериалов, чтобы знать, что будет происходить в следующих. Это относится в том числе к фильмам и лентам, в которых скандинавы пытаются выйти за рамки привычного детектива или мистического триллера. В качестве примера можно привести отличающиеся лишь в незначительных деталях сериалы «Деревня ангелов» и «Тайны Сильверхёйда» — после их просмотра возникает ощущение, что сценарии либо множили на ксероксе, либо писали под копирку. Вторым несомненным минусом «скандинавского нуара» является его исключительная неторопливость, которая в некоторых случаях граничит с откровенной заторможенностью. Именно по этой причине чуть было не потерпел фиаско американский ремейк сериала «Убийство» (2007 — оригинальный, 2011 — американская версия) — зрители просто-напросто утомились ждать развития действия. Можно парировать, мол, такова жанровая стилистика, ничего нельзя поделать. Однако англичане, снявшие в 2016 году по канонам «нордического нуара» сериал «Фортифь-

юд» (заполярный детектив), держали публику в напряжении, да и сам проект смотрелся на одном дыхании. То же самое можно сказать и о немецком проекте 2015 года «Вайнберг» (захолустье-триллер).



Но трепетно любил мамочку. Кадр из фильма «Белое каление» (1949)

Можно предложить, что внезапно возникший в нулевые годы как культурное явление «скандинавский нуар» был результатом моды на политически корректные детективы. Однако в условиях глобального изменения идейно-политической конъюнктуры сия мода подходит к концу. Конечно же, и тогда останется известное количество его почитателей, но с большой долей вероятности скандинавский детектив вернется в русло, проложенное в 60-е годы прошлого века талантливым писателем Пером Валё. Более того, сонливая пресыщенность привела к нравственному параличу скандинавского общества. Достаточно вспомнить массовые убийства, совершенные Брейвиком, а также безобразные сцены в зоопарке Копенгагена. Разве Валё не создавал «Гибель 31-го отдела» и «Стальной прыжок» как самые мрачные антиутопии?

П Р И Л О Ж Е Н И Е

КРАТКАЯ ХРОНОЛОГИЯ НУАРА

1912

США

«Мушкетеры свиной аллеи» — Дэвид Уорк Гриффит

1913

Российская империя

«Драма на Волге» — Николай Ларин, Ярославская студия
Григория Либкена

1915

США

«Так называемый Джимми Валентайн» — Морис Тёрнёр,
лента переснималась в 1920 и 1928 годах

1919

США

«Сломанные побеги» — Дэвид Уорк Гриффит

1920

Германия

«Кабинет доктора Калигари» — Роберт Вине

1922

США

«Черная маска» — Джозеф Шоу

Германия

«Доктор Мабузе — игрок» — Фриц Ланг

1923

США

Первые рассказы Дэшила Хэммета

Германия

«Улица» — Карл Грюне

1924

Германия

«Кабинет восковых фигур» — Пауль Лени

«Рука Орлака» — Роберт Вине

1925

Германия

«Безрадостный переулок» — Георг Вильгельм Пабст

1926

Германия

«Пражский студент» — Хендирк Галеен

Великобритания

«Жилец» — Альфред Хичкок

1927

США

«Преступный мир» — Йозеф Штернберг

1928

США

«Пристани Нью-Йорка» — Йозеф Штернберг

«Рэкет» — Льюис Майлстоун

«Кот и канарейка» — Пауль Лени

Германия

«Метрополис» — Фриц Ланг, первый гибрид нуара и фантастики

1929

США

Выходит из печати «Кровавая жатва» Дэшила Хэммета

«Громобой» — Йозеф Штернберг

Великобритания

«Шантаж» — Альфред Хичкок

1930

США

Выходит из печати «Мальтийский сокол» Дэшила Хэммета

«Ночи в трейлере» («Гостиница у реки») — Роберт Хенли, адаптация «Кровавой жатвы»

1931

США

«Маленький Цезарь» — Марвин Лерой

«Мальтийский сокол» — Рой Дель Рут, первая экранизация

«Легкие миллионы» — Роулэнд Браун

«Городские улицы» — Рубен Мамулян

Выходит из печати «Стекланный ключ» Дэшила Хэммета

Франция

«Сука» — Жан Ренуар

Германия

«М — город ищет убийцу» — Фриц Ланг

«Человек, который ищет своего убийцу» — Роберт Съодмак

«Штурм страсти» — Роберт Съодмак

«Предварительное следствие» — Роберт Съодмак

1932

США

«Убийства на улице Морг» — Роберт Флори

«Старый страшный дом» — Джеймс Уэйл

«Лицо со шрамом» — Говард Хоукс

«Чудовище города» — Чарльз Бребин

«Я — беглый каторжник» — Мервин Лерой

«Две секунды» — Мервин Лерой

«Отсроченный платеж» — Лотар Мендес

Франция

«Ночь на перекрестке» — Жан Ренуар

«Голова человека» — Жюльен Дювивье

1933

США

Публикация первого рассказа Рэймонда Чандлера «Шантажисты не стреляют»

Германия

Из страны эмигрируют Фриц Ланг и Роберт Сьодмак

1934

США

Джеймс Кейн публикует роман «Почтальон всегда звонит дважды»

Корнелл Вулдрич публикует первое произведение «Бойся дантиста»

«Черный кот» — Эдгар Улмер

«Преступление без страсти» — Бен Хект

«Полночь. Смертный приговор» — Честер Эрскин

«Тонкий человек» — Ван Дайк, самая необычная экранизация Хэммета

Мексика

«Женщина из порта» — Аркадий Бойтлер

1935

США

«Стеклянный ключ» — Фрэнк Таттл, первая экранизация

«Невеста Франкенштейна» — Джеймс Уэйл

«Подлец» — Бен Хэкт

«Город на границе» — Арчи Майо

1936

США

«Двойная страховка» Кейна выходит в журнальном варианте

«Ярость» — Фриц Ланг

Франция

«На дне» — Жан Ренуар

1937

США

«Живем один раз» — Фриц Ланг

Франция

«Пепе ле Моко» — Жюльен Дювивье

Великобритания

«Зеленый какаду» — Уильям Кэмерон Мензиес

1938

Франция

«Набережная туманов» — Марсель Карне

Великобритания

«Они ехали ночью» — Артур Вудс

1939

США

Рэймонд Чандлер публикует роман «Вечный сон» («Глубокий сон», «Большая спячка»)

«Тупик» — Чарльз Видор

«Ревущие двадцатые» — Рауль Уолш

«Пыль будет моей судьбой» — Льюис Сейлер

«Каждое утро я умираю» — Уильям Кили

«Они сделали меня преступником» — Бабси Беркли

Франция

«День начинается» — Марсель Карне

«Западня» — Роберт Сьодмак

«Последний поворот» — Пьер Шеналь

«Кот и канарейка» — Эллиот Наджет, ремейк фильма

1927 года

Великобритания

«Ночь огня» — Брайн Десмонд Херст

«Черные глаза Лондона» — Уолтер Саммерс

1940

США

Чандлер публикует новеллу «Прощай, моя любимая» («Прощай, крошка», «Прощай, красотка»)

Корнел Вулдрич опубликовал повесть «Невеста была в черном»

«Незнакомец на третьем этаже» — Борис Ингстер

«Ребекка» — Альфред Хичкок

«Город удачи» — Рикардо Кортес

«Девушка в 313» — Рикардо Кортес

Великобритания

«Газовый свет» — Торолд Дикенсон

1941

США

Из печати выходит повесть Корнела Вулдрича «Черный занавес»

«Мальтийский сокол» — Джон Хьюстон

«Гражданин Кейн» — Орсон Уэллс

«Высокая Сьерра» — Рауль Уолш

«Мужская сила» — Рауль Уолш

«Среди живущих» — Стюарт Хейслер

«Ночной кошмар» — Брюс Хамберстоун

«Дамы в отставке» — Чарльз Видор

«Берег в тумане» — Анатолий Литвак

«Жестокий Шанхай» — Йозеф Штернберг

«Подозрение» — Альфред Хичкок

Дания

«Нарушитель» — Арне Вель

1942

США

Рэймонд Чандлер публикует роман «Высокое окно»

Издается повесть Корнела Вулдрича «Леди-призрак»

«Улица удачи» — Джек Хайвли

«Стеклянный ключ» — Стюарт Хейслер

- «Оружие для найма» — Фрэнк Таттл
«Люди-кошки» — Жак Турнёр
«Убийство в центральном районе» — Сильван Симон
«Запечатанные уста» — Джордж Ваггнер
«Джонни Игер» — Мервин Лерой
Великобритания
«У ночи есть глаза» — Лесли Арлис
Италия
«Одержимость» — Лукино Висконти

1943

США

Из печати выходит роман Рэймонда Чандлера «Леди в озере»

- «Тень сомнения» — Альфред Хичкок
«Путешествие в страх» — Норман Фостер, Орсон Уэллс
«Я гуляла с зомби» — Жак Турнёр
«Человек-леопард» — Жак Турнёр
«Седьмая жертва» — Марк Робсон
«Падший воробей» — Ричард Уоллес

Франция

«Ворон» — Анри-Жорж Клузо

Мексика

- «Донья Барбара» — Фернандо де Фуэнтес
«Женщина без души» — Фернандо де Фуэнтес

1944

США

Роман Корнела Вулдрича «Срок истекает на рассвете» («Время выйти из игры»)

- «Двойная страховка» — Билли Уайлдер
«Убийство, моя милочка» — Эдвард Дмित्रик
«Лора» — Отто Премингер
«Женщина в окне» — Фриц Ланг
«Министерство страха» — Фриц Ланг
«Леди-призрак» — Роберт Сьодмак

- «Темные воды» — Андре Де Тот
«Рискованный эксперимент» — Жак Турнёр
«Жилец» — Джон Брам
«Когда женятся незнакомцы» — Уильям Касл
«Маска Димитриоса» — Жан Негулеско
«Рождественские каникулы» — Роберт Съодмак
«Призрак в доме» — Андре Де Тот

1945

США

- «Дом на 92-й улице» — Генри Хэтэуэй
«Улица греха» — Фриц Ланг
«Милдред Пирс» — Тодд Хейнс
«Завороженный» — Альфред Хичкок
«Загнанный в угол» — Эдвард Дмитрик
«Бог ей судья» — Джим Стал
«Необыкновенное дело дядюшки Гарри» — Роберт Съодмак
«Странные иллюзии» — Эдгар Уилмер
«Потерянный уик-энд» — Билли Уайлдер
«Меня зовут Джулия Росс» — Джозеф Х. Льюис
«Леди в поезде» — Чарльз Дэвид
«Конфликт» — Кёртис Бернхардт
«Сигнал об опасности» — Роберт Флори
«Объезд» — Эдгар Дж. Улмер
«Побег в тумане» — Бадд Ботичер
«Падший ангел» — Отто Премингер
«Оправдание убийцы» — Сэм Ньюфилд
«Джонни Ангел» — Эдвин Л. Марин

1946

США

- «Глубокий сон» — Ховард Хоукс
«Синий георгин» — Джордж Маршал
«Гильда» — Чарльз Видор
«Почтальон всегда звонит дважды» — Тэй Гарнетт
«Убийцы» — Роберт Съодмак

- «Винтовая лестница» — Роберт Съодмак
«Черный ангел» — Рой Уильям Нилл
«Погоня» — Артур Рипли
«Крайний срок — на рассвете» — Гарольд Клурман
«Тень женщины» — Джозеф Сэнтли
«Шок» — Альфред Веркер
«Ночь так темна» — Джозеф Х. Льюис
«Где-то в ночи» — Джозеф Лео Манкевич
«Медальон» — Джон Брам
«Странная любовь Марты Айверс» — Льюис Майлстоун
«Чужестранец» — Орсон Уэллс
«Саспенс» — Фрэнк Таттл
«Вечное завтра» — Ирвинг Пичел
«Подводное течение» — Винсент Миннелли
«Вердикт» — Дон Сигел
«Никто не вечен» — Жан Негулеско
«Ноктюрн» — Эдвин Л. Марвин
«Дурная слава» — Альфред Хичкок
«Провал» — Ирвинг Реис
«Темный угол» — Генри Хэтэуэй
«Темное зеркало» — Роберт Съодмак
«Обман» — Ирвинг Раппер
- На радио начинается сериал «Приключения Сэма Спейда»
Франция
Критики впервые вводят в оборот термин «нуар»
«Врата ночи» — Марсель Карне
Восточная Германия
«Убийцы среди нас» — Вольфганг Штуадте
Великобритания
«Разыскивается убийца» — Лоуренс Хантингтон
Италия
«Бандит» — Альберт Латтуада

1947

США

- «Из прошлого» — Жак Турнёр

- «Тело и душа» — Роберт Россен
«Перекрестный огонь» — Эдвард Дмитрик
«Рассчитаемся после смерти» — Джон Кромвель
«Покатайся на розовой лошадке» («Розовая лошадь») — Роберт Монтгомери
«Поцелуй смерти» — Генри Хэтэуэй
«Леди в озере» — Роберт Монтгомери
«Страх ночи» — Максвелл Шейн
«Плющ» — Сэм Вуд
«Виновный» — Джон Рейнхарт
«Огонь на поражение» — Уильям Берк
«Длинная ночь» — Анатолий Литвак
«Люди-Т» («Агенты казначейства») — Энтони Манн
«Они не поверят мне» — Ирвинг Пичел
«Две миссис Кэрролл» — Питер Голдфи
«Неверная» — Винсент Шерман
«Вне подозрений» — Майкл Кёртиц
«Паутина» — Майкл Гордон
«Женщина на пляже» — Жан Ренуар
«Человек, которого я люблю» — Рауль Уолш
«Леди из Шанхая» — Орсон Уэллс
«Аллея кошмаров» — Эдмунд Гулдинг
«Нора Прентисс» — Винсент Шерман
«Одержимая» — Кёртис Бернхардт
«Подставили!» — Энтони Манн
«Красный дом» — Делмер Дэйвс
«Шантаж» — Лесли Селандер
«Бумеранг!» — Элиа Казан
«Рожденный убивать» — Роберт Уайз
«Кровавые деньги» — Джон Брам
«Грубая сила» — Жюль Дассен
«Калькутта» — Джон Ферроу
«Черная полоса» — Дэлмер Дэйвс
«Ярость пустыни» — Льюис Аллен
«Отчаянный» — Энтони Манн
«Двойная жизнь» — Джордж Кьюкор

«Ответный ход» — Юджин Форде
«Подставленный» — Ричард Уоллес
«Высокая стена» — Кёртис Бернхардт
«Интрига» — Эдвин Л. Марин
«Джонни О'Клок» — Роберт Россен

На радио начинается сериал «Приключения Филиппа Марлоу»

Франция

«Набережная Орфевр» — Анри-Жорж Клузо
«Паника» — Жульен Дювивье

Великобритания

«Выбывший из игры» — Кэрол Рид
«Дорогой убийца» — Артур Кретбри
«Они сделали меня беглецом» — Альберто Кавальканти
«Гавань искушения» — Лэнс Комфорт

Италия

«Томболо — черный рай» — Джорджио Феррони
«Трагическая охота» — Джузеппе Де Сантис

1948

США

«Грязная сделка» — Энтони Манн
«Обнаженный город» — Жюль Дассен
«Они живут по ночам» — Николас Рей
«Силы зла» — Абрахам Полонски
«Плач большого города» — Роберт Сьодмак
«Большие часы» — Джон Фэрроу
«У ночи тысячи глаз» — Джон Фэрроу
«Темное прошлое» — Рудольф Мате
«Западня» — Андре Де Тот
«Поцелуями сотри кровь с моих рук» — Норман Фостер
«Безжалостный» — Эдгар Дж. Улмер
«Тайна за дверью» — Фриц Ланг
«Спи, моя любовь» — Дуглас Серк
«Извините, ошиблись номером» — Анатолий Литвак
«Улица без названия» — Уильям Кили

- «Восход луны» — Фрэнк Борзеги
«Придорожное заведение» — Жан Негулеско
«Блонди лёд» — Джек Бернхард
«Телохранитель» — Ричард Флайшер
«Звонить: Нортсайд 777» — Генри Хэтэуэй
«Берлинский экспресс» — Жак Турнёр
«За закрытыми дверьми» — Бадд Боттичер
«Подписавшись на опасность» — Бадд Боттичер
«Он бродил по ночам» — Энтони Манн, Альфред Веркер
«Бесмысленный триумф» — Стив Шекей
«Загнанный» — Джек Бернхард
«Акт насилия» — Фрэд Циннеман
«Я всегда одинок» — Байрон Хэскин
«Я бы не хотел оказаться в твоей шкуре» — Уильям Най
«Ки Ларго» («Риф Ларго») — Джон Хьюстон
Франция
«Деде из Антверпена» — Ив Аллегре
Великобритания
«Сам себе палач» — Энтони Кимминис
«Брайтонская скала» — Джон Боултинг
Италия
«Без жалости» — Альберто Латтуада
«Горький рис» — Джузеппе Де Сантис
Япония
«Пьяный ангел» — Акира Куросава, первый японский
нуар

1949

США

- «Крест-накрест» — Роберт Сьодмак
«Дело Тельмы Джордан» — Роберт Сьодмак
«Господство террора» — Энтони Манн
«Пленница» — Макс Офюльс
«Чемпион» — Марк Робсон
«Подстава» — Роберт Уайз
«Воровское шоссе» — Жюль Дассен

«Глиняный голубь» — Ричард Флайшер
«Преступный путь» — Роберт Флори
«Белое каление» (иногда ошибочно переводится как «Белая горячка») — Рауль Уолш

«Место преступления» — Рой Роулэнд
«Противоударный» — Дуглас Серк
«Слишком поздно для слез» — Байрон Хэскин
«Сыщик» — Джозеф Х. Льюис
«Поддержка» — Уильям Касл
«Водоворот» — Отто Премингер
«Женский секрет» — Николас Рей
«Грубиян» — Льюис Р. Фостер
«Стучись в любую дверь» — Николас Рей
«Порт Нью-Йорка» — Ласло Бенедек
«Момент безрассудства» — Макс Офюльс
«Красный свет» — Рой дель Рут
«Инцидент на границе» — Энтони Манн
«Большой обман» — Дон Сигел
«Подкуп» — Роберт З. Леонард
«Чемпион» — Марк Робсон
«Чикагский предел» — Льюис Аллен
«За лесом» — Кинг Видор
«Следуй за мной» — Ричард Флайшер
«Дом посторонних» — Джозеф Лео Манкевич
«Мозаика» — Флетчер Маркл
«Джонни-стукач» — Уильям Касл
«Брошенная» — Джозеф М. Ньюман

Франция

«Такой красивый маленький пляж» — Ив Аллегре
«Манеж» — Ив Аллегре

Великобритания

«Человек октября» — Рой Бейкер
«Маленькая задняя комната» — Майкл Пауэлл
«Третий человек» — Кэрол Рид

Япония

«Бездомный пес» — Акира Куросава

Норвегия

«Смерть нежна» — Эдит Калмар

1950

США

«Асфальтовые джунгли» — Джон Хьюстон

«Мертв по прибытии» — Рудольф Магге

«Без ума от оружия» — Джозеф Х. Льюис

«В укромном месте» — Николас Рей

«Там, где кончается тротуар» — Отто Премингер

«Бульвар Сансет» — Билли Уайлдер

«Незнакомцы в поезде» — Альфред Хичкок

«Тайная ярость» — Мэл Феррер

«Тень на стене» — Пэт Джексон

«Вымогательство» — Джозеф Пивни

«Переулок» — Энтони Манн

«Спящий город» — Джордж Шерман

«Звук ярости» — Сай Эндфилд

«Саутсайд 1-1000» — Борис Инстрер

«Солнце встает на рассвете» — Пол Слоун

«Татуированная незнакомка» — Эдвард Монтань

«Напряженность» — Джон Берри

«По ту сторону закона» — Ричард Р. Бойер

«Станция Юнион» — Рудольф Мате

«Где живет опасность» — Джон Фэрроу

«Распрощайся с завтрашним днем» — Гордон Дуглас

«Женщина в бегах» — Майкл Гордон

«Человек, который обманул себя» — Феликс Ф. Файст

«Загадочная улица» — Джон Стёрджес

«Не ее мужчина» — Митчел Лейзон

«Выхода нет» — Джозеф Лео Манкевич

«Жил-был вор» — В. Ли Уайльдер

«Дорога с односторонним движением» — Уго Фрегонезе

«Девушка без паспорта» — Джозеф Х. Льюис

«Паника на улицах» — Элиа Казан

«Зыбучие пески» — Ирвинг Пичел

- «Черная рука» — Ричард Торп
«Рожденная быть плохой» — Николас Рэй
«Переломный момент» — Майкл Кёртиц
«В клетке» — Джон Кромвель
«Осужденный» — Генри Левин
«Проклятые на плачут» — Винсент Шерман
«Город тьмы» — Уильям Дитерле
«Конечный пункт — убийство» — Эдвард Л. Кан
«Край гибели» — Марк Робсон
«Ответный огонь» — Винсент Шерман
«Ограбление инкассаторской машины» — Ричард Флайшер
«Виновный свидетель» — Джозеф Лернер
«Дом у реки» — Фриц Ланг
«Женщина на пирсе 13» («Я замужем за коммунистом») — Роберт Стивенсон
«Убийца, запугавший Нью-Йорк» — Эрл Макэвой
«711 Оушен Драйв» — Джозеф М. Ньюман
Великобритания
«Ночь и город» — Жюль Дассен
«Золотая клетка» — Бэзил Дирден
Италия
«Хроника одной любви» — Микеланджело Антониони
Мексика
«Забытые» — Луис Бунюэль

1951

США

- «Туз в рукаве» — Билли Уайлдер
«Вор» — Джозеф Соузи
«Препятствие» — Харольд Дениелз
«Другая женщина» — Джеймс В. Керн
«Стрип» — Ласло Кардош
«Двое в своем роде» — Генри Левин
«Под прицелом» — Тед Тецлафф
«М» — Джозеф Лоузи
«Неизвестный человек» — Ричард Торп

- «Человек с моим лицом» — Эдвард Монтань
«Медиум» — Джан Карло Менотти
«Мафия» — Роберт Пэрриш
«Народ против О'Хара» — Джон Стёрджес
«Соблазнение» — Хуго Хаас
«Место под солнцем» — Джордж Стивенс
«Рэкет» — Джон Кромвель
«Неистовый прилив» — Джордж Шерман
«Долгая ночь» — Джозеф Лоузи
«Причина для тревоги» — Тей Гарнетт
«Крик об опасности» — Роберт Пэрриш
«Насаждающий закон» — Рауль Уолш
«Четырнадцать часов» — Генри Хэтэуэй
«Свидание с опасностью» — Льюис Аллен
«Он бежал всю дорогу» — Джон Берри
«Женщина его мечты» — Джон Фэрроу, Ричард Флайшер
«Дом на телеграфном холме» — Роберт Уайз
«Я был коммунистом для ФБР» — Гордон Дуглас
«Тринадцатое письмо» — Отто Премингер
Италия
«Две истины» — Антонио Леонвиола
Аргентина
«Серьга» — Леон Климовский
ФРГ
«Потерянный» — Петер Лорре
Великобритания
«Бассейн в Лондоне» — Бэзил Дирден

1952

США

- «Город в плену» — Роберт Уайз
«На опасной земле» — Николас Рей
«Скандальная хроника» — Фил Карлсон
«Снайпер» — Эдвард Дмитрик
«Кредитная акула» — Сеймур Фридман
«Странное увлечение» — Хуго Хаас

«Внезапный страх» — Дэвид Миллер
«Разговоры о незнакомце» — Дэвид Бредли
«Вор» — Рассел Раус
«Поворотный пункт» — Герберт Росс
«Макао» — Йозеф Штернберг, Николас Рей
«Узкая грань» — Ричард Флайшер
«Ночь без сна» — Рой Уорд Бейкер
«История Лас-Вегаса» — Роберт Стивенсон
«Стычка в ночи» — Фриц Ланг
«Осторожней, моя милая» — Гарри Хорнер
«Ангельское личико» — Отто Премингер
«Афера в Тринидаде» — Винсент Шерман
«Тайны Канзас-сити» — Фил Карлсон

Аргентина

«Никому не открывай дверей» — Карлос Уго Кристенсен
«И если я умру во сне» — Карлос Уго Кристенсен

1953

США

«Происшествие на Саут-стрит» — Сэмюэл Фуллер
«Двоеженец» — Ида Лупино
«Автостопщик» — Ида Лупино
«Сильная жара» — Фриц Ланг
«Суд — это я» — Гарри Эссекс (первый фильм про Майка Хаммера)
«Театральный фургон» — Винсент Миннелли
«Второй шанс» — Рудольф Мате
«Доля секунды» — Дик Пауэлл
«Система» — Льюис Сейлер
«Вики» — Гарри Хорнер
«Ниагара» — Генри Хэтэуэй
«Синяя гардения» — Фриц Ланг
«Проект убийства» — Эндрю Л. Стоун
«Город, который никогда не спит» — Джон Х. Ауэр
«Крик загнанного» — Джозеф Х. Льюис
«Опасность» — Джон Стёрджес

«99 Ривер-стрит» — Фил Карлсон

Великобритания

«Хромой человек» — Сай Эндфилд

1954

США

«Бунт в тюремном блоке № 11» — Дон Сигел

«Мир за выкуп» — Роберт Олдрич

«Полицейский-мошенник» — Рой Роулонд

«Внезапный» — Льюис Аллен

«Долгое ожидание» — Виктор Савилл

«Лазейка» — Харольд Д. Шустер

«Свидетель убийства» — Рой Роулэнд

«Очевидное алиби» — Джерри Хопшер

«Личный ад 36» — Дон Сигел

«Легкая добыча» — Ричард Куайн

«Черный вторник» — Уго Фрегонезе

«Волна преступности» — Андре Де Тот

«Поездка по кривой дороге» — Ричард Куайн

«Женские джунгли» — Бруно Весота

«Человеческое желание» — Фриц Ланг

«Тюрьма Бейт» — Эдвард Д. Вуд-младший

Франция

«Не тронь добычу» — Жак Беккер

Великобритания

«Импульс» — Сай Эндфилд

«Добро умирает в зародыше» — Льюис Гилберт

1955

США

«Целуй меня насмерть» — Роберт Олдрич

«Ночь охотника» — Чарльз Лотон

«Пока город спит» — Фриц Ланг

«Большой ансамбль» — Джозеф Х. Льюис

«Тайны Нью-Йорка» — Рассел Раус

«Фениксийская история» («История в Фениксе») — Фил Карлсон

«Внезапная опасность» — Хьюберт Корнфилд

«Узкое место» — Фил Карлсон

«Мое дело — убивать» — Эдгар Дж. Улмер

«Нагая улица» — Максвелл Шейн

«Ночью правит террор» — Эндрю Л. Стоун

«Пуля для Джои» — Льюис Аллен

«Большой нож» — Роберт Олдрич

«Часы отчаяния» — Уильям Уайлер

«Адский остров» — Фил Карлсон

«Дом из бамбука» — Сэмюэл Фуллер

«Я умирал тысячу раз» — Стюарт Хейслер

«Беззаконие» — Льюис Аллен

«Поцелуй убийцы» — Стэнли Кубрик

«Пятеро против казино» — Фил Карлсон

Франция

«Мужские разборки» — Жюль Дассен

Испания

«Смерть велосипедиста» — Хуан Антонио Бардем

1956

США

«Убийство» — Стэнли Кубрик

«Оттенок алого» — Аллан Доун

«Ночной кошмар» — Максвелл Шейн

«Не тот человек» — Альфред Хичкок

«Тем тяжелее падение» — Марк Робсон (последний фильм с Хамфри Богартом)

«По ту сторону разумного сомнения» — Фриц Ланг

«Вторжение похитителей тел» — Дон Сигел (смесь нуара и фантастики)

«Цена страха» — Эбнер Биберман

«Преступность против Джо» — Ли Шолем

«Крик в ночи» — Фрэнк Таттл

- «Убийца на свободе» — Бадд Боттичер
«Поцелуй перед смертью» — Герд Освальд
Франция
«Боб-прожигатель» — Жан-Пьер Мельвиль
Великобритания
«Тигр в дыму» — Рой Уорд Бейкер
СССР
«Убийцы» — Андрей Тарковский (курсовая работа, коротко-метражный ремейк одноименного фильма Роберта Сьодмака)

1957

США

- «Сладкий запах успеха» — Александр Маккендрик
«Братья Рико» — Фил Карлсон
«Вор-взломщик» — Пол Уэндокс
«Кукла-подросток» — Роджер Корман
«Это случилось в полночь» — Джозеф Пивни
«Бегущий в ночи» — Эбнер Биберман
«Сумерки» — Жак Турнёр
«Дорогой воровства» — Хьюберт Корнфилд
«Тайны Чикаго» — Сидней Сэлкоу
«Преступление страсти» — Герд Освальд
«На окраине города» — Мартин Ритт
«Малыш Нельсон» — Дон Сигел
«Текстильные джунгли» — Роберт Олдрич, Винсент Шерман
«Девушка в черных чулках» — Говард В. Коч
«Хватай и беги» — Гуго Хаас
«Афера в Гаване» — Ласло Бенедек
ФРГ
«Ночь, когда приходил дьявол» — Роберт Сьодмак
Великобритания
«Адские водители» — Сай Эндфилд
Франция
«Жестокие» — Анри Калеф
Япония
«Я жду» — Кориоши Курахара

1958

США

- «Головокружение» — Альфред Хичкок
«Печать зла» — Орсон Уэллс
«Убийца по контракту» — Ирвинг Лернер
«Кричащая женщина» — Герд Освальд
«Линейка» — Дон Сигел
«Человек, который не мог говорить» — Херберт Уилкоккс
«Девушка с вечеринки» — Николас Рэй
«История Бонни Паркер» — Уильям Уитни
«Крик ужаса» — Эндрю Л. Стоун

Великобритания

- «Некуда идти» — Сэт Холт, Бэзил Дирден

Япония

- «Ржавый нож» — Тосио Масуда
«Безграничная жадность» — Сёхэй Имамура
«Красота преступного мира» — Сейджун Сузуки

Франция

- «Лифт на эшафот» — Луи Маль
«Мегре расставляет сети» — Жан Деланнуа

1959

США

- «Человек из сети» — Майкл Кёртиц
«Середина ночи» — Делберт Манн
«Ставки на завтра» — Роберт Уайз (последний нуар классического образца)

Сериал «Петер Ганн» — Борис Сагал

Франция

- «Карманник» — Робер Брессон
«Двое из Манхэттена» — Жан-Пьер Мельвиль

1960

США

- «Третий голос» — Хьюберт Корнфилд
«Психо» — Альфред Хичкок (нуар-хоррор)
Сериал «Сумеречная зона»

Франция

«На последнем дыхании» — Жан-Люк Годар

«Стреляйте в пианиста» — Франсуа Трюффо

«На ярком солнце» — Рене Клеман

«Тугой поводок» — Жан-Шарль Дюдруме

ФРГ

«Тысяча глаз доктора Мабузе» — Фриц Ланг (последний фильм режиссера)

Великобритания

«Криминал» — Джозеф Лоузи

«Ад — это город» — Вэл Гест

Япония

«Плохие спят спокойно» — Акира Куросава

«Цель — тюремный фургон» — Сэйдзюн Судзуки

1961

США

«Другой мир США» — Сэмюэл Филлер

«Бильярдист» — Роберт Россен

«Взрыв тишина» — Аллен Барон

Великобритания

«Обнаженное лезвие» — Майкл Андерсон

Италия

«Сальваторе Джулиано» — Франческо Рози

1962

США

«Маньчжурский кандидат» — Джон Франкенхаймер

Франция

«Седьмой присяжный» — Жорж Лотнер

«Грузовой лифт» — Марсель Блюваль

Польша

«Нож в воде» — Роман Полански

1963

США

«Шоковый коридор» — Сэмюэл Филлер

«Охотник на девушек» — Рой Роуленд

Сериал «Беглец» — Джерри Хоппер

Франция

«Стукач» — Жан-Пьер Мельвиль

«Око лукавого» — Клод Шаброль

«Симфония страха» — Хосе Беназераф

«Жюдекс» — Хосе Беназераф

Япония

«Рай и ад» — Акира Куросава

1964

США

«Марни» — Альфред Хичкок

«Микки один» — Артур Пенн

«Убийцы» — Дон Сигел (ремейк фильма Роберта Сьодмака)

«Обнаженный поцелуй» — Сэмюэл Фуллер

«Семь дней в мае» — Джон Франкенхаймер

Великобритания

«Лицо незнакомца» — Джон Мокси

Япония

«История одного преступления» — Такуми Фурукава

Франция

«Банда аутсайдеров» — Жан-Люк Годар

1965

США

«Мираж» — Эдвард Дмित्रик

«Мозговой штурм» — Уильям Конрад

«Кто убил плюшевого мишку?» — Джозеф Кейтс

«Полет ангела» — Кен Ричардсон

«Денежная ловушка» — Берт Кеннеди

Франция

«Вампир из Дюссельдорфа» — Робер Оссейн

Великобритания

«Шпион, пришедший с холода» — Мартин Ритт

Испания

«Охота» — Карлос Саура

1966

США

«Вторые» — Джон Франкенхаймер

Великобритания

«Тупик» — Роман Полански

Япония

«Телефонный звонок в ад» — Хидэо Госа

1967

США

«Выстрел в упор» — Джон Бурмен

«Бонни и Клайд» — Артур Пенн

«Хладнокровно» — Ричард Брукс

«Тони Роум» — Гордон Дуглас

Великобритания

«Отвращение» — Роман Полански

Франция

«Закон выжившего» — Хосе Джованни

Япония

«Рожденный убивать» — Сэйдзюн Судзуки

«Мой паспорт — кольт» — Такаси Номура

1968

США

«Девушка в цементе» — Гордон Дуглас

«Детектив» — Гордон Дуглас

«Денди в желе» — Энтони Манн

«Мадиган» — Дон Сигел

Франция

«Невеста была в трауре» — Франсуа Трюффо

«Неверная жена» — Клод Шаброль

Великобритания

«Странные отношения» — Дэвид Грин

1969

США

«Марлоу» — Рол Богарт

Франция

- «Самурай» — Жан-Пьер Мельвиль
«Сирена Миссисипи» — Франсуа Трюффо
«Пусть зверь умрет» — Клод Шаброль
«Мясник» — Клод Шаброль

Аргентина

- «Вторжение» — Уго Сантьяго

1970

США

- «Кремлевское письмо» — Джон Хьюстон

Франция

- «Разрыв» — Клод Шаброль
«Красный круг» — Жан-Пьер Мельвиль
«Дорога на Салину» — Жорж Лотнер

Великобритания

- «Представление» — Дональд Кэмвелл

Италия

- «Конформист» — Бернардо Бертолуччи
«Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» —

Элио Петри

Германия

- «Боги чумы» — Райнер Вернер Фассбиндер

1971

США

- «Шафт» — Гордон Паркс
«Грязный Гарри» — Дон Сигел
«Французский связной» — Уильям Фридкин
«Клют» — Алан Дж. Пакула

Франция

- «Перед тем как опустится ночь» — Клод Шаброль

Великобритания

- «Убрать Картера» — Майкл Ходжис

1972

США

«Хикки и Боггс» — Роберт Калп

«На той стороне 110-й улицы» — Барри Шир

«Прохладный ветерок» — Бэрри Поллак

«Побег» — Сэм Пекинпа

Франция

«Шпик» — Жан-Пьер Мельвиль

Великобритания

«Оскорбление» — Сидни Люмет

Италия

«Дело Матеи» — Франческо Рози

1973

США

«Долгое прощание» — Роберт Олтмен

«Крепкий кофе» — Джек Хилл

«Злые улицы» — Мартин Скорсезе

«Широко шагая» — Фил Карлсен

Италия

«Счастливчик Лучано» («Дон Лучано») — Франческо Рози

1974

США

«Китайский квартал» — Роман Полански

«Разговор» — Фрэнсис Форд Коппола

«Заговор Параллакс» — Алан Дж. Пакула

«Воры как мы» — Роберт Олтмен

Франция

«Нада» — Клод Шаброль

«Облако в зубах» — Марко Пико

Япония

«Крепость на песке» — Ёситаро Номура

1975

США

«Ночные ходы» — Артур Пенн

«Грязное дело» — Роберт Олдрич

Великобритания

«Прощай, моя красавица» — Дик Ричардс

Италия

«Кроваво-красное» — Дарио Ардженто

«Сиятельные трупы» — Франческо Роззи

«Профессия: репортер» — Микеланджело Антониони

1976

США

«Таксист» — Мартин Скорсезе

«Соглядатай» — Питер Хайамс

«Убийца внутри меня» — Берт Кеннеди

«Убийство китайского букмекера» — Джон Кассаветис

«Вся президентская рать» — Алан Дж. Пакула

1977

США

«Принцип домино» — Стэнли Крамер

«Последний отблеск сумерек» — Роберт Олдрич

«Последнее шоу» — Роберт Бентон

ФРГ

«Американский друг» — Вим Вендерс

1978

США

«Водитель» — Уолтер Хилл

«Козерог один» — Питер Хайамс

Великобритания

«Вечный сон» — Майкл Уиннер (ремейк классического фильма «Глубокий сон»)

1979

ФРГ

«Замужество Марии Браун» — Райнер Вернер Фассбиндер

Румыния

«Человек в реглане» — Николае Мэрджиняну

Франция

«Черная серия» — Ален Корно

1980

США

«Бешеный бык» — Мартин Скорсезе

«Атлантик-Сити» — Луи Маль

Великобритания

«Долгая страстная пятница» — Джон Маккензи

Франция

«Ночь на улице» — Жак Браль

1981

США

«Жар тела» — Лоуренс Кэдан (ремейк «Двойной страховки»)

«Почтальон всегда звонит дважды» — Боб Рейфелсон

«Путь Катгера» — Иван Пассер

Франция

«Дива» — Жан-Жак Бенекс

1982

США

«Бегущий по лезвию» — Ридли Скотт

«Хэммет» — Вим Вендерс

«Мертвые не носят шотландку» — Карл Райнер

Франция

«Доносчик» — Боб Свем

«Скорей бы воскресенье» — Франсуа Трюффо

1983

США

«Честь семьи Прицци» — Джон Хьюстон

«Лицо со шрамом» — Брайн Де Пальма

Австралия

«Прощай, рай» — Курт Шульц

Франция

«Луна в сточной канаве» — Жан-Жак Бенекс

«Смертельная поездка» — Клод Миллер

1984

США

«Просто кровь» — братья Коэны

«Несмотря ни на что» — Тейлор Хекворд

Сериал «Полиция Майами»

СССР

«Мой друг Иван Лапшин» — Алексей Герман

Дания

«Элемент преступления» — Ларс фон Триер

1985

Франция

«Подземка» — Люк Бессон

1986

США

«Синий бархат» — Дэвид Линч

Гонконг

«Светлое будущее» — Джон Ву

1987

США

«Сердце ангела» — Алан Паркер

«Крутые ребята не танцуют» — Норман Мейлер

Великобритания

«Мона Лиза» — Нил Джордан

СССР

«Асса» — Сергей Соловьев

Финляндия

«Гамлет вступает в дело» — Аки Каурисмяки

Гонконг

«Город в огне» — Ринго Лам

1988

США

- «Кто подставил кролика Роджера» — Роберт Земекис
«Смертельное влечение» — Майкл Леман
«Игра в смерть» — Бадди ван Хорн
«Преданный» — Коста-Гварас
«Мертв по прибытии» — Аннабел Джэнке (ремейк классического фильма)

1989

США

- «Бэтмен» — Тим Бёртон
«Ловец кошек» — Абель Феррара
«Убей меня снова» — Джон Дал

Нидерланды

- «Ложный» — Тео Ван Гог

Гонконг

- «Наемный убийца» — Джон Ву

Япония

- «Жестокий полицейский» — Такеши Китано

1990

США

- «Перекресток Миллера» — братья Коэны
«Кидалы» — Стивен Фрирз
«После наступления темноты, моя дорогая» — Джеймс Фоули
«Горячее местечко» — Деннис Хоппер
«Внутреннее расследование» — Майк Фиггис
«Голубая сталь» — Кэтрин Бигелоу
«Первая сила» — Роберт Ресникофф
Сериал «Твин Пикс» — Дэвид Линч, Лесли Лика Глаттер
и т.д.

Южная Корея

- «Сын генерала» — Лим Гвон-тхэк

Испания

- «Любовники» — Винсенте Аранда

1991

США

«Ярость в Гарлеме» — Билл Дьюк

Испания

«Всё что угодно за хлеб» — Энрике Урбису

«Повелитель теней» — Пилар Миро

1992

США

«Бешеные псы» — Квентин Тарантино

«Основной инстинкт» — Пол Верховен

«Один неверный ход» — Карл Франклин

«Плохой лейтенант» — Абель Феррара

Россия

«Арбитр» — Иван Охлобыстин

1993

США

«Ромео истекает кровью» — Питер Медак

«Без ума от оружия» — Тамра Дэвис

«Путь Карлито» — Брайан Де Пальма

«С меня хватит!» — Джоэл Шумахер

Сериал «Секретные материалы» — Крис Картер

Италия

«Долгое молчание» — Маргарита фон Тротта

«Охрана» — Рикки Тоньяцци

«Мальчик-судья Розарио Левантино» — Алессандро Ди Ро-

билант

1994

США

«Криминальное чтиво» — Квентин Тарантино

«Последнее соблазнение» — Джон Дал

1995

США

«Дьявол в голубом платье» — Карл Франклин

«Семь» — Дэвид Финчер
«Фарго» — братья Коэны
«Схватка» — Майкл Манн
«Там внутри» — Стивен Содерберг
«Казино» — Мартин Скорсезе
«Подозрительные лица» («Обычные подозреваемые») —
Брайан Сингер
Франция
«Ненависть» — Матье Кассовиц
«Церемония» — Клод Шаброль

1996

Дания

«Дилер» — Николас Виндинг Рефн

1997

США

«Секреты Лос-Анджелеса» — Кёртис Хенстон

«Джеки Браун» — Квентин Тарантино

«Шоссе в никуда» — Дэвид Линч

«Гори оно все огнем» — Майкл Обловитц

Япония

«Фейерверк» — Такеши Китано

Норвегия

«Бессонница» — Эрик Шёлдбьерг

Испания

«Живая плоть» — Педро Альмодовар

1998

США

«Большой Лебовски» — братья Коэны

«Скорбь» — Пол Шредер

«Темный город» — Алекс Пройас

Германия

«Беги, Лола, беги» — Том Тыквер

Великобритания

«Карты, деньги, два ствола» — Гай Ричи
«Крупье» — Майкл Ходжис

1999

США

«Девятые врата» — Роман Полански
«Расплата» — Брайан Хелгеленд (театральная версия)

Испания

«Без имени» — Жауме Балагеро

2000

США

«Помни» — Кристофер Нолан
Сериал «С.С.И. Место преступления» — Коннет Финк и др.

Франция

«Спасибо за шоколад» — Клод Шаброль

Великобритания

«Большой куш» — Гай Ричи

«Сексуальная тварь» — Джонатан Глейзер

2001

США

«Малхолланд Драйв» — Дэвид Линч

«Человек, которого не было» — братья Коэны

«Тренировочный день» — Антуан Фукуа

Выпущена компьютерная игра «Макс Пейн»

2002

США

«Бессонница» — Кристофер Нолан

«Особое мнение» — Стивен Спилберг

«Идентификация Борна» — Даг Лайман

Аргентина

«Девять королев» — Фабиан Бьелински

Бразилия

«Город Бога» — Фернанду Мейреллиш

Гонконг

«Двойная рокировка» — Эндрю Лау

Италия

«Игра Рипли» — Лилиана Кавани

2003

США

«Таинственная река» — Клинт Иствуд

Великобритания

«Засну, когда умру» — Майк Ходжес

Франция

«Место среди живущих» — Рауль Руис

Южная Корея

«Олдбой» — Пак Чхан-Ук

2004

США

«Соучастник» — Майкл Манн

«Маньчжурский кандидат» — Джонатан Демме

«Дзен-нуар» — Марк Розенбуш

Сериал «Вероника Марс» — Джон Т. Кречмет и др.

Италия

«Последствия любви» — Паоло Соррентино

Испания

«Дурное воспитание» — Педро Альмодовар

Франция

«Если бы пять королей стоили этой дамы» — Пьер-Ален Лод

2005

США

«Город грехов» — Роберт Родригес, Фрэнк Миллер

«Бэтмен: начало» — Кристофер Нолан

«Оправданная жестокость» — Дэвид Кроненберг

«Кирпич» — Райан Джонсон

«Ледяной урожай» — Гарольд Рэмис

«Поцелуй навывлет» — Шейн Блэк

«Где скрывается правда» — Атом Эгоян

Великобритания

«Револьвер» — Гай Ричи

Франция

«Ренессанс» — Кристиан Волькман

Аргентина

«Аура» — Фабиан Бьелински

Франция

«Мое сердце биться перестало» — Жак Одиар

2006

США

«Отступники» — Мартин Скорсезе (ремейк «Двойной рокировки»)

«Черная орхидея» — Брайан Де Пальма

«Расплата» — Брайан Хелгеленд (режиссерская версия)

Финляндия

«Огни городской окраины» — Аки Каурисмяки

Япония

«Отель „Морская звезда“» — Джон Уильямс

Россия

«Жесть» — Денис Нейманд

Сериал «Опер Крюк» — Александр Будённый

2007

США

«Старикам здесь не место» — братья Козны

«Гангстер» — Ридли Скотт

«Очень мрачное кино» — Д. Джад Джонс

Южная Корея

«Глаза радуги» — Ян Янг

2008

США

«Темный рыцарь» — Кристофер Нолан

«Макс Пейн» — Джон Мур

«88 минут» — Джон Эвнет

Болгария

«Дзифт» («Гудрон») — Явор Гырдев

2009

США

«Ничего личного» — Тони Гилрой

«Большая игра» — Кевин Макдональд

«Джонни Д» — Майкл Манн

«Кровавый округ: 1974» — Джулиан Джаррольд

«Отправь их в ад, Мэлоун» — Рассел Малкэй

«Прекрасный сон» — Джереми Альтер

Россия

«Белый, белый день» — Рустам Мосафир

2010

Ирландия

Сериал «Джек Тейлор» — Стюарт Орм

2011

США

«Что скрывает ложь?» — Джоэл Шумахер

Франция

«Тайна улицы Дезир» — Жером Фулон

2012

США

«Отель „Нуар“» — Себастьян Гутьеррес

Австралия

Сериал «Джек Айриш» — Джеффри Уокер

Швеция

«Шальные деньги» — Бабак Наджафи

2013

Австралия

Сериал «Серангун Роуд» — Питер Андрикидис, Тони Тилс

Южная Корея

«Новый мир» — Пак Хун Чжо

2014

США

Сериал «Настоящий детектив» — Ник Пиццолатто, Кэри Фукунага

Сериал «Готэм» — Бруно Хеллер

Япония

«Долгое прощание» — Кэнтаро Хорикиридзоно

Россия

«Уик-энд» — Станислав Говорухин

2015

Канада

«Он никогда не умирал» — Джейсон Кравчик

2016

США

«Ловушка» («Он написал убийство») — Энди Годдард

Франция

Сериал «Погружение» — Филипп Хайм

Южная Корея

«Детектив Хон Гиль Дон» — Чо Сон-Хи

2017

США

«Субурбикон» — Джордж Кулни (специальные консультанты ленты братья Коэны)

«Преступление в маленьком городе» — Йен Нелмс

«Болота» — Эмануэль Делла Вэлл

Великобритания

«Темная река» — Клио Бернард

«Тебя здесь никогда не было» — Линн Рэмси

Россия

«Турецкое седло» — Юсуп Разыков

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

Франция, Бельгия

«Пусть трупы позагорают» — Эллен Кате, Бруно Форцани

Италия

Сериал «Красная дверь» — Кармине Элиа

«Девушка в тумане» — Донато Карризи

Япония

«Последняя жизнь: даже если ты исчезнешь» — Кураката

Масатоси

Тайвань

«Кто убил старину Робина?» — Чэн Вэйхао

2018

США

«Аутсайдер» — Мартин Зандвлиет

«Джози» — Эрик Инглэнд

«Проблемы — мой конек» («Проблемы — моя работа») —

Том Конкл

Сериал «Видоизмененный углерод» — Ута Бризвиц, Питер

Хор

«Невидимка» («В темноте») — Энтони Бирн

«Анон» — Эндрю Николл

Великобритания

Сериал «Город и город» — Том Шенкленд

Сериал «Омут» («Безопасность») — Джулия Форд, Дэниэл

О'Хара

«Конченная» («Конечная остановка», «Терминал») — Вон

Стайн

«Немой» — Дункан Джонс

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Atkinson, Michael. *Ghosts in the Machine: Speculating on the Dark Heart of Pop Cinema*. Isted. New York: Limelight Editions, 1999, 220 pp.

Beverly, William. *On the Lam: Narratives of Flight in J. Edgar Hoover's America*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, 256 pp.

Biesen, Sheri Chinen. *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005, 243 pp.

Borde, Raymond. *A Panorama of American Film Noir, 1941-1953*. San Francisco: City Lights Books, 2002, 242 pp.

Bould, Mark. *Film Noir: From Berlin to Sin City*. London: Wallflower, 2005, 144 pp.

Broe, Dennis. *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood*. Gainesville: University Press of Florida, 2009, 224 pp.

Buss, Robin. *French Film Noir*. London: M. Boyars, 1994, 224 pp.

Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Free Press, 1997, 304 pp.

Cochran, David. *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*. Washington [D.C.]: Smithsonian Institution Press, 2000, 280 pp.

Crowther, Bruce. *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: Continuum, 1989, 192 pp.

Dickos, Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002, 307 pp.

Dixon, Wheeler W. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2009, 198 pp.

Doom, Ryan P. *The Brothers Coen: Unique Characters of Violence*. Santa Barbara, Calif: Praeger, 2009, 208 pp.

European Film Noir. Manchester, UK: Manchester University Press, 2007, 288 pp.

Flory, Dan. *Philosophy, Black Film, Film Noir*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2008, 348 pp.

Hannsberry, Karen Burroughs. *Femme Noir: Bad Girls of Film*. Jefferson, N.C: McFarland, 1998, 643 pp.

Hanson, Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London: I.B. Tauris, 2007, 251 pp.

Hare, William. *Early Film Noir: Greed, Lust and Murder Hollywood Style*. Jefferson, N.C: McFarland, 2003, 221 pp.

ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ. ИСТОРИЯ НУАРА

- Hibbs, Thomas S. *Arts of Darkness: American Noir and the Quest for Redemption*. Dallas, Tex: Spence Pub, 2008, 316 pp.
- Karimi, Amir Massoud. *Toward a Definition of the American Film Noir (1941-1949)*, 1970, 255 pp.
- Leitch, Thomas M. *Crime Films. Genres in American cinema*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 2002, 383 pp.
- Mayer, Geoff. *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2007, 477 pp.
- Muller, Eddie. *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*. 1st ed. New York: Regan Books, 2001, 304 pp.
- Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998, 408 pp.
- Ottoson, Robert. *A Reference Guide to the American Film Noir, 1940-1958*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1981, 285 pp.
- Rabinowitz, Paula. *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. New York: Columbia University Press, 2002, 288 pp.
- Richardson, Carl. *Autopsy: An Element of Realism in Film Noir*. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1992, 247 pp.
- Selby, Spencer. *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, N.C: McFarland, 1984, 255 pp.
- Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, 1993, 300 pp.
- Silver, Alain. *The Noir Style*. Woodstock, N.Y: Overlook Press, 1999, 258 pp.
- Spicer, Andrew. *Film Noir*. Harlow, England: Longman/Pearson Education, 2002, 250 pp.
- Strasser, Michaela. *Hollywood in Hell — SIN CITY, religiöse Motive und die Darstellung des Bösen*. Augsburg, 2007, 130 S.
- The Big Book of Noir*. 1st ed. New York: Carroll & Graf Publishers, 1998, 386 pp.
- The Philosophy of Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006, 248 pp.
- The Philosophy of Neo-Noir. The philosophy of popular culture*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2007, 222 pp.
- The Philosophy of TV Noir. The philosophy of popular culture*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2008, 288 pp.
- The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*. Jefferson, N.C: McFarland, 2008, 269 pp.
- Tucker, Anja Christine. "TEEN NOIR". *A Study of the Recent Film Noir Revival in the Teen Genre*. Bergen, 2008, 104 pp.
- Tuska, Jon. *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1984, 305 pp.
- Wager, Jans B. *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999, 159 pp.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. Нуар жил и будет жить	3
Глава 1. Рождение после рождения.	7
Глава 2. «Темной-темной ночью...».	34
Глава 3. «...в черном-черном городе».	57
Глава 4. Герои того времени	82
Глава 5. Ищейка, но не легавая под ружьем	108
Глава 6. «Мужчина, я вас съем... или спасу»	130
Глава 7. Мораль в темном городе	150
Глава 8. Гардения за гардинами	166
Глава 9. Внезапное воскрешение	181
Глава 10. Джокер из китайского лабиринта	199
Глава 11. Ничего личного — это просто пародия.	216
Глава 12. Бег с препятствиями по лезвию.	237
Глава 13. Ангелы с кровавыми пальцами	256
Глава 14. Нуар нежного возраста	275
Глава 15. В тени аддонов	290
Глава 16. Нордическая мракатуха.	301
Приложение. Краткая хронология нуара	309
Избранная библиография.	347

Научно-популярная литература

Васильченко Андрей Вячеславович

**ПУЛИ, КРОВЬ И БЛОНДИНКИ
ИСТОРИЯ НУАРА**