

Ключевые слова: фильм нуар, история кино, теория кино, стиль, пространство.

Орозбаев Касым Нурбекович

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры,
ВГИК, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4449-8579
ilikenorah@gmail.com

Key words: film noir, film history, film theory, style, space.

Orozbaev Kasym N.

Postgraduate student, Department of Aesthetics, History
and Theory of Culture, Gerasimov Russian State University
of Cinematography, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4449-8579
ilikenorah@gmail.com

ОРОЗБАЕВ К.Н.

Стилистика интерьера в американском фильме нуар 1940–1950-х годов

Статья посвящена стилистическому анализу интерьерного пространства в классическом фильме нуар. Во введении к статье утверждается сущностная роль световой компоненты в формировании стилистической природы фильма нуар. В основной части статьи производится стилистический, а также семантический, функциональный и нарративный анализ ключевых локаций и пространств классического американского фильма нуар. Выявляются наиболее сущностные свойства и характеристики описываемых типов локаций, посредством которых транслируется стиль нуара. Анализ проводится на примере конкретных фильмов нуар, принадлежащих к классическому периоду (1940–1950-е гг.). Выводом данной статьи является обнаружение общих стилистических свойств и характеристик, объединяющих различные кинофильмы в единый визуальный феномен.

OROZBAEV KASYM N.

Style of Indoor Locations in American Film Noir of 1940s and 1950s

The main goal of the article is to analyze in stylistic way indoor locations in American classical film noir. The article starts from the phenomenon of light that maintains the stylistic nature of film noir. Then the main indoor locations of film noir are being investigated in stylistic, semantic, functional and narrative way. Author finds, underlines and describes the most important characteristics and aspects of noir indoor locations. The results achieved in this academic paper base on investigation of particular noir scenes and movies. Eventually we have the right to claim that there are specific noir spatial characteristics that combine many different crime movies into one unique visual style of film noir.

Стиль нуар, зародившийся в качестве самостоятельного визуального феномена в классическом американском криминальном фильме 1940–1950-х гг., продолжает и сегодня оказывать влияние на кинематограф, формируя, в частности, такое визуальное явление, как пост-нуар. Кинофильмы, относящиеся к новейшей истории кинематографа последнего десятилетия, такие как «Драйв» (2011), «Только Бог простит» (2013), «Неоновый демон» (2016) (все фильмы – Николас Виндинг Рефн), «Сексуальная тварь» (2000), «Побудь в моей шкуре» (2013) (оба – Джонатана Глэйзера), «Затерянная река» (Райан Гослинг, 2014), «Каньоны» (Пол Шредер, 2013), «Место под соснами» (Дерек Сиенфрэнс, 2012), «Ограбление казино» (Эндрю Доминик, 2012), «Самый опасный человек» (Антон Корбайн, 2014) и др., как с точки зрения визуальной составляющей, так и на уровне смыслов и методов повествования, наследуют классическому стилю нуар 1940–1950-х годов. Еще более заметна данная тенденция в области новейших телевизионных сериалов, среди которых следует выделить, прежде всего, «Настоящий детектив» (2014 – н.в.), «Фарго» (2014 – н.в.), «Родина» (2011 – н.в.), «Мост» (2011–2018) и два сериала «Убийство»: американский (2011–2014) и скандинавский (2007–2012). Во всех приведенных выше фильмах и сериалах присутствуют такие имманентные стилю нуар атрибуты, как наличие преступления и зачастую детективный сюжет (нарратив), развитие истории посредством медленного нарастания напряжения (структура), выверенное визуальное решение, создающее атмосферу тревоги и неизвестности (визуальность). Также важным элементом, свойственным для классического нуара, который зритель обнаруживает в большом количестве современных кинофильмов, является моральная двойственность и размывание этической парадигмы.

Еще одним важным смысловым элементом фильма нуар, имеющим сегодня особую актуальность, является отчужденность героя от окружающего его мира.

Одним из важных атрибутов как классического нуара, так и современных нуарных кинофильмов является своеобразие пространств и способов их организации. На концептуальном уровне пространство в нуаре является материей кинофильма, поскольку нарратив и смысловая компонента в данном случае играют второстепенную роль сюжетного обрамления. То есть нуарная стилистика транслируется, прежде всего, посредством визуального. На киноэкране данная тенденция проявляется в четко выстроенном и продуманном изображении, для которого визуально-эстетические свойства оказываются зачастую важнее структурно-нарративных.

Переходя же к смысловой роли пространства в нуаре, следует указать на своеобразную отчужденность нуарных героев от окружающего их пространства. Будучи идеально вписанными в композицию, герои и героини оказываются полностью подчинены силам стиля, формирующего их мотивации и поступки. Результатом данного процесса является наличие замкнутой стилистической системы фильма нуар, в рамках которой различные конфигурации ограниченного количества нуарных элементов формируют тот или иной кинофильм. И в данном случае, анализ пространства (в частности интерьерного – играющего более существенную роль, нежели экстерьерное) классического нуара поможет нам лучше понять тенденции развития стиля в современном кинематографе.

Пространства, в которых разворачиваются фильмы нуар, удобно разделить согласно классическому кинематографическому канону на интерьер и экстерьер. К интерьерам в данном случае относятся любые закрытые пространства (как правило, выстроенные в павильоне, но не только). И именно описание интерьерного типа пространства является целью данной статьи. Но прежде чем перейти к анализу конкретных пространств и локаций, характерных для фильма нуар, и описанию их атрибутов и их функциональной и стилистической функции, следует обратить внимание на такое важное для стиля нуар понятие, как свет.

В качестве одного из главных атрибутов, конституирующих пространство, в фильме нуар является свет. Важность световой

карты в данном случае трудно переоценить, учитывая визуальный характер нуара как стиля.

Ночь как естественное световое состояние задает как визуальную, так и смысловую картину нуара. В визуальном плане ночь и темнота являются неотъемлемым условием изысканного и четко выверенного нуарного светового рисунка. Важным элементом в данном случае является нуарная тень: в крайнем случае ее длина в несколько раз превышает рост человека, ее отбрасывающего. Здесь следует обратить внимание на соответствие визуального и смыслового планов в фильме нуар. Тень является визуальным воплощением прошлого нуарного героя. Прошлое, таким образом, в виде черного пятна следует по пятам за человеком. Его чернота ничего не говорит и не проясняет. От нее нельзя убежать («Ночь и город», Джулс Дэссен, 1950; «Асфальтовые джунгли», Джон Хьюстон, 1950; «Аллея кошмаров», Эдмунд Гулдинг, 1947).

Глубокие контрастные тени, силуэты в дверных проемах, пара автомобильных фар на ночной улице – эти и другие нуарные элементы, вошедшие в историю мирового кинематографа и ставшие клише, являются лишь внешним и наиболее ярким проявлением нуарной оптики, в которой высвечиваются только стилистически важные элементы, тогда как все, что может ослабить влияние общего стиля и внести элементы обыденной реальности, погружается во мрак.

Так, например, в картине «Агенты казначейства» (Энтони Манн, 1947) двое агентов силового отдела Министерства финансов США, работающие под прикрытием, погружаются в мир городского криминалитета для разоблачения скрытой мошеннической сети. На протяжении всего фильма они бродят по притонам и законспирированным квартирам в поисках информации. Световое решение, воплощенное оператором Джоном Алтоном, представляет собой точечное высвечивание лиц и мелких деталей [2, с. 38–39]. Пять грубых мужских лиц перемещаются по прокуренной комнате, как головы, лишённые тела. Погружение общей картинке во мрак создает идеальные условия для трансляции эмоционального и психологического планов, выраженных, прежде всего, в движении и направлении взгляда.

В ночи как пространственно-временном вместилище нуара сходятся сразу несколько линий, каждая из которых важна для генезиса данного стиля. Во-первых, следует отметить важность ночи и тем-

ноты в парадигме европейского романтизма, чья философско-мировоззренческая парадигма в существенной степени сформировала мир нуара: отстраненность, сдвиг нормы, эскапизм. Во-вторых, ночь является важным явлением в немецкой культуре вообще и в традиции немецкого киноэкспрессионизма в частности. Здесь вновь ночь предстает как вместилище потаенного, несущего смутный и зловещий смысл. В случае немецкого киноэкспрессионизма ночь приобретает яркую и характерную световую окраску – она слепит нас своей темнотой и причудливостью рождающихся в ней форм. В-третьих, ночью развиваются сюжеты большинства детективных романов, принадлежащих к традиции американского «крутого» детектива, поскольку логичным образом ночь является благоприятной средой для пересечения всевозможных социальных и личностных границ [6, с. 10–11]. Таким образом, можно сделать вывод, что философские, литературные и кинематографические предпосылки и источники стиля нуар наделяют его всеми возможными смыслами и уровнями функционирования ночи как отдельного модуса бытия: экзистенциальным, социальным и эстетическим.

Интерьерные сцены в нуаре составляют подавляющую часть всех фильмов. Особенно заметен интерьерный характер нуара в раннем периоде (1940–1946 гг.). «Первый период, который приходится на годы войны, приблизительно с 1941 по 1946 гг., был временем частных детективов и одиночек, Чандлера, Хамета и Грина, эпохой Хамфри Богарта и Лорен Бэколл, Алана Лэдда и Вероники Лэйк, и таких замечательных режиссеров, как Майкл Кёртиц и Тэй Гарнетт. Это было время студийных съемок и преобладания диалога над действием», – пишет Пол Шредер в «Заметках о фильме нуар»⁽¹⁾. Ведь нуар, в соответствии со своей богатой визуальной составляющей, требует точной и изысканной работы светотехники, добиться которой гораздо легче в пространстве съемочного павильона. Лишь после 1946 года режиссеры и операторы стали выходить на улицу – на конкретные исторические локации.

Мотель. Феномен мотеля как особого места, обладающего собственной семантической и смысловой нагрузкой, прочно вошел

(1) Шредер П. Заметки о фильме нуар // <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 20.12.2018).

в культуру повседневной жизни США. В английском языке мотель означает не что иное, как «motor hotel» – «автомобильная гостиница», дешевое и непритязательное место для ночлега, расположенное, как правило, на обочине трассы или же на окраине крупного города.

Популярность мотеля в фильме нуар кроется в самой сути нуара как стиля. Мотель – это место для беглецов. Не имея собственного дома, архетипичный нуарный персонаж скитается из города в город, скрываясь от полиции и бандитов или же, наоборот, преследуя кого-либо. Не имея денег на приличную гостиницу, он вынужден останавливаться в придорожном мотеле – двухэтажной постройке, не могущей предложить ничего, кроме пружинной кровати, умывальника и покосившегося шифоньера. Однако именно такое место и нужно частному детективу или наемному убийце. Место, к которому нельзя привязаться и которое никак нельзя назвать домом. Тем более что в мотель всегда можно вселиться под вымышленным именем, что крайне полезно, особенно если за тобой охотится вся полиция штата.

Для нуара мотель является крайне удачной локацией сразу по нескольким причинам: теснота (герой вынужден буквально ходить из угла в угол), единообразие (герой перестает замечать смену мотелей, все они сливаются для него в единое пространство, покинуть которое не представляется возможным), отсутствие какой-либо утвари и атрибутов, связанных с досугом (единственным занятием остается курение сигарет) и безжизненность пространства мотеля. Все эти атрибуты работают на такие важные для нуара смысловые конструкции, как отчужденность, цикличность, невозможность действия, болезненная праздность.

Вместе с тем постоянная смена мотелей воспринимается нуарными персонажами в качестве своего рода проклятия. Герои фильма Джозефа Льюиса «Без ума от оружия» (1950) молодые грабители Барт Тейр и Энни Лори Старр (являющиеся первым воплощением известной пары Бонни и Клайд на экране) вынуждены скитаться из штата в штат в попытках скрыться от полиции [7, с. 37]. Со временем мотели превращаются для героев фильма Льюиса в тюрьму: они не могут выйти в город или даже сходить в ресторан. Все их награбленное богатство не имеет никакой ценности. Таким образом, здесь проявляется важный мотив мотеля как тюрьмы. Тюрьмы, в которую нуарные герои загоняют себя сами.

Особняк. Особняк, являясь важным атрибутом жизни магнатов, бизнесменов и лидеров преступных сообществ, играет важную роль в таких нуарах, как «Гильда», «Дело Тельмы Джордан», «Из прошлого», «Оружие для найма», «Одержимая», «Афера на Тринидаде», «Асфальтовые джунгли», «Пленница», «Проклятые не плачут» и др. Как правило, в нуаре особняком владеет представитель элиты криминального сообщества. При этом владелец особняка всегда вступает в конкуренцию с главным героем (обычно простым детективом или мелким уголовником) за право обладания роковой женщиной.

Что же касается положения главных женских персонажей в роскошных особняках, то здесь обнаруживает себя классическая ситуация «золотой клетки» – владелец особняка не способен предложить своей избраннице ничего, кроме роскоши. В данном случае становится очевидна столь хорошо известная в традиции психоанализа компенсация эмоциональной и сексуальной неспособности богача большим количеством материальных благ. Ни владелец казино в «Гильде», ни нефтяной магнат в «Пленнице», ни лидер коррумпированного крупного бизнеса в фильме «Проклятые не плачут» не способны предложить своим возлюбленным ничего кроме украшений, одежды и комфортабельных условий проживания.



Илл. 1. Кадр из фильма «Гильда» Чарльза Видора, 1946

Структурное положение особняка в нуаре схоже с замком в традиции европейского романа, расположенном на верхушке труднодоступной скалы. Простому детективу или мелкому бандиту, чтобы добраться до хорошо охраняемого главара и заполучить его женщину, необходимо пройти всю структурную вертикаль снизу вверх. При этом главная цель – роковая женщина – одновременно является и главным оружием простого авантюриста в борьбе с превосходящим его по всем статьям оппонентом.

На визуальном уровне пространство особняка с его безразмерными залами, широкими лестницами и мраморными полами используется операторами для создания мертвенного, безжизненного и холодного лабиринта, где любые человеческие эмоции и чувства приглушаются тяжелыми шторами и поглощаются массивной мебелью из дорогих пород дерева. Таким образом, особняк в нуаре представляется пространством всепоглощающей энтропии, не оставляющей шанса на какие-либо гуманистические или же моральные чувства.

Салон автомобиля. Сцены в салоне автомобиля, в которых зритель видит крупные фронтальные планы персонажей, присутствуют в подавляющем количестве фильмов нуар. А поскольку все сцены в салоне автомобиля снимались в Голливуде 1940–1950-х годов в съемочном павильоне на фоне заранее отснятой проекции, то все эти сцены теряют всякий смысл с точки зрения пространственной и временной правдоподобности. Единственным исключением является сцена из фильма «Без ума от оружия», в которой главные герои после совершения ограбления скрываются на автомобиле от полиции – этот эпизод целиком снят с заднего сидения в реальной городской локации. И в данном случае становится очевидно, что динамизм и вписанность в городское пространство полностью разрушают устоявшееся восприятие сцены в автомобиле, предполагающей бессмысленное вращение руля и игнорирование водителем дороги в пользу сидящей рядом женщины.

Классическая же визуальная и смысловая композиция сцены в автомобиле создает полную оторванность действия и диалога от внешней реальности [8, с. 112]. Основная эмоциональная функция сцены в салоне машины сводится к возможности в течение продолжительного времени транслировать крупные планы персонажей. В яркой форме этот широко распространенный прием используется



Илл. 2. Кадр из фильма «Без ума от оружия» Джозефа Льюиса, 1950

Николасом Рэем в его картине «В укромном месте». Сцена, в которой персонажи Хамфри Богарта и Глории Грэм на большой скорости мчатся по горной дороге, визуальна разделена крупными планами ровно пополам. Два неподвижных, застывших лица – мужское и женское – в течение долгого времени смотрят прямо на зрителя. Отсутствие вербального и физического контакта создает идеальные условия для раскрытия визуального (экспрессивная проекция изменяющегося с большой скоростью ландшафта позади) и звукового (ревущий мотор) приемов. Таким образом, Рэй использует технический прием проекции для трансляции внутреннего эмоционального напряжения героев.

Особенно часто данный тип пространства логичным образом проявляется в фильмах, связанных с дорогой – важным лейтмотивом в нуаре. В таких фильмах, как «Ночные маршруты», «Попутчики», «Дорога грома», «Ограбление инкассаторской машины» и «Воровское шоссе» тема дороги обозначена уже в названии. Дорога в нуаре

в целом соответствует архетипическому символу дороги как средству постоянного изменения и превращения героев. Вот только в нуаре дорога, как правило, приводит героев в тупик: как фактический (авария, полицейская облава), так и экзистенциальный (смысл поездки зачастую утрачивается по мере приближения к цели). Раненный герой Стерлинга Хейдена в финале «Асфальтовых джунглей» садится в машину в надежде добраться до семейного ранчо, залечить раны и начать новую жизнь, но продолжительная дорога отнимает у него последние силы. Преодолев весь путь, герой Хейдена замертво падает, едва переступив порог родного дома.

Таким образом, автомобиль в нуаре является своего рода машиной рока [9, с. 78–79]. Не управляемый героями фильма (даже на самом базовом феноменологическом уровне – задний фон меняется вне зависимости от иллюзорных манипуляций рулем и педалями), автомобиль везет своих пассажиров по строго заданному стилем и структурой маршруту. Данная тема автомобиля как носителя деструктивного для человека технического приспособления в новейшем кинематографе раскрывается в неонуарном кинофильме Дэвида Кроненбега «Автокатастрофа».

Дом. Одно- или двухэтажный дом с гаражом и лужайкой, являясь одним из фундаментальных элементов повседневной жизни США, не мог не стать распространенной локацией и в фильме нуар. Как правило, в нуарном доме в тихом предместье проживает семья с детьми, глава которой – состоявшийся мужчина средних лет – проводит большую часть времени на работе, а домашние заботы отводятся его жене. То есть в нуаре дом является носителем социальной и этической нормы, диктующей весь порядок и уклад жизни обитателей. Муж начинает утро с газеты и кофе, жена собирает детей в школу, негромко звучит радио. Вечер супруги проводят за разговорами или чтением газет и журналов. Так проходит нормальная жизнь представителей среднего класса. Нормальной эта жизнь остается лишь до определенного момента. И здесь, как и всегда в нуаре, имеет место рок. Англо-американский исследователь Раймонд Дюрнгат в своей статье «Картина в черных тонах: генеалогическое древо фильма нуар» указывает на тот факт, что отвечающее всем признакам нормы пространство дома в нуаре всегда содержит в себе скрытую макабрическую потенцию, способную проявиться в любой момент [4, с. 40].



Илл. 3. Кадр из фильма «Из прошлого» Жака Турнера, 1947

Так, например, в картине «Часы отчаяния» (Уильям Уайлер, 1955) группа бежавших из тюрьмы опасных преступников во главе с персонажем Хамфри Богарта наугад выбирают один из домов с целью поиска временного убежища. В простую и последовательную жизнь средних американцев врывается сила, исходящая из низших и наиболее маргинальных слоев общества. Ворвавшиеся в дом преступники в фильме Уайлера являют собой типичную хтоническую силу, не поддающуюся объяснению и осмыслению. И кажется, что больше попавших в плен обитателей дома шокирует не оружие и угрозы убийства, а полное отсутствие светских правил приличия и животные инстинкты преступников.

Любопытно и визуальное решение фильма, найденное Уильямом Уайлером и оператором Ли Гармсом. С наступлением сумерек преступники отключают освещение почти во всем доме, оставляя лишь небольшие источники света вроде настольных ламп и софитов. Таким образом, простой с точки зрения сюжета ход (при выключенном свете дом слабо просматривается с улицы) имеет богатое визуальное



Илл. 4. Кадр из фильма «Целуй меня насмерть!» Роберта Олдрича, 1955

развитие. Точечные источники света создают глубокие контрастные тени. То есть проявляется типичная нуарная составляющая, являющаяся следствием удачного преобразования нарративного атрибута стиля в визуальный.

Пространство дома как вместилище смысловой и моральной нормы фигурирует также в таких фильмах, как «Момент безрассудства» (1949), «Дело Тельмы Джордан» (1950), «Западня» (1948), «Тайны Канзас-Сити» (1952), «Поцелуй смерти» (1947) и многих других. В той или иной мере пространство дома фигурирует почти во всех нуарах. Что же касается вышеуказанных фильмов, то в них пространству дома отведено существенное количество экранного времени и внимания. И в этих картинах имеет место процесс смысловой и этической маргинализации столь привычного и обыденного пространства, как дом.

Казино/притон. Азартные игры и связанные с ними практики досуга являлись неотъемлемой частью криминального мира в любой стране и в любое время. В Америке середины XX века азартные игры проходили, как правило, в казино или же в специальных притонах. Зависело это, прежде всего, от социального и финансового статуса игроков. Очевидным образом, фильм нуар не мог обойти стороной такие важные для материальной культуры криминального мира локации, как казино и притон.

Пространство казино фигурирует в таких нуарах, как «Гильда», «Тайны Канзас-Сити», «История в Феникс-Сити», «Асфальтовые джунгли», «Грубая сила» и др. Однако наиболее полно казино как характерное пространство раскрывается в картине Джозефа фон Штернберга «Жестокий Шанхай» (1941), фабула которой полностью разворачивается в одном из шанхайских казино. Сужая весь мир до пространства одного казино, Штернберг воссоздает классические нуарные поведенческие и личностные архетипы: молодой аферист, стремящийся путем лести и обмана пробраться на вершину социальной пирамиды; простая и наивная танцовщица, желающая сделать карьеру в большом городе (в данном случае, большом городе на другом континенте); молодая, но не по годам циничная роковая красавица; таинственная хозяйка казино, распоряжающаяся злачным заведением как своей собственной империей страстей и человеческих судеб. А при помощи убийства дочерью матери Штернберг придает истории характер античной драмы, приводимой в движение все тем же роком.

Казино, являясь по определению местом, где можно «испытать судьбу», как нельзя лучше подходит для фабулы классического нуара, в которой элемент роковой случайности является базисным [5, с. 76]. Причем нуарным персонажам, как правило, удастся легко выигрывать на зеленом сукне игрового стола или же на барабанах рулетки. Однако судьба всегда, в конце концов, требует возврата выигранного капитала. И капитал этот должен носить уже не материальный, а символический характер. Так, например, один из героев фильма Джулса Дэссена «Грубая сила», выиграв крупную сумму денег в казино, вскоре становится жертвой своей же спутницы. Здесь в полной мере проявляется типичное для нуара свойство денег как онтологической валюты, не имеющей никакой ценности в обыденной жизни. Деньги в нуаре можно лишь легко приобретать и так же легко терять. Не имея прикладного значения, деньги, наравне с человеческими судьбами, являются валютой особой символической экономики фильма нуар. И казино в данном случае предстает в виде ярмарки судьбы, где каждому дается право бросить кости или же угадать число. Но, как и в обычном казино, в этой игре с судьбой игрок всегда остается проигравшим.

С визуальной точки зрения казино в нуаре примечательно, прежде всего, замкнутостью пространства и отсутствием солнечного

света, на что указывает Уилер Диксон в своей книге «Фильм нуар и параноидальный кинематограф» [3, с. 53]. Большое количество посетителей казино сливаются в итоге в единую черно-белую (по цвету костюмов и сорочек) массу, на фоне которой вырисовывается фигура главного героя и его спутницы.

Тюрьма. Тюрьма является характерным нуарным пространством сразу на нескольких уровнях. Во-первых, тюрьма является пространством, связанным с криминальным миром и насилием. Причем насилие является зачастую и причиной попадания нуарного героя в тюрьму, и состоянием его там пребывания. Во-вторых, помимо фабульной и социальной нагрузки, тюрьма также характерна для фильма нуар экзистенциальным мотивом ограниченности действий и невозможностью полной свободы. В данном случае тюрьма в нуаре является локационным слепком всего нуарного мира, который можно представить в виде очень большой тюрьмы, стены которой для каждого из персонажей установлены его судьбой.



Илл. 5. Кадр из фильма «Целуй меня насмерть!» Роберта Олдрича, 1955

И наконец, тюрьма характерна для нуара на визуальном плане. Длинные темные коридоры, освещенные качающимися лампочками и световым проемом в конце. Вертикальные линии решеток, длинные горизонтальные плоскости коридоров и диагональные линии межэтажных лестниц четко расчерчивают пространство кадра. Тюремные камеры, освещенные днем яркими и четкими лучами солнца, пробивающимися через зарешеченное маленькое окно, а ночью тусклой лампочкой, наполнены мужчинами в одинаковой одежде, но с совершенно разными лицами. Бедность тюремного убранства в данном случае усиливает именно иконографическое проявление нуарной визуальности. Измученное несвободой лицо адекватнее всего воспринимается на фоне безликой бетонной стены.

Тюрьма как нуарный элемент неразрывно связана с другой важной для нуара темой – побегом. Подготовке и осуществлению плана побега из тюрьмы посвящен фильм Джулса Дэссена «Грубая сила» (1947). Испытывая жесткий гнет со стороны начальника тюрьмы, имеющего садистские наклонности, герои фильма решаются на отчаянный, но единственно возможный план действия. Разумеется, конечный результат оказывается неблагоприятным, однако герои в данном случае действуют согласно нуарному правилу постоянного поиска свободы (пусть и тщетного). Также тюрьма как пространство играет важную структурную роль в таких фильмах, как «Убийцы» (Роберт Сиодмак, 1946), «Я – один» (Байрон Хаскин, 1947) и «Поцелуй смерти» (Генри Хэтзуэй, 1947).

Таким образом, в результате конкретного анализа интерьерных пространств, характерных для стиля нуар, можно заключить, что каждый из описанных выше типов пространств имеет собственную функциональную нагрузку как на уровне развития сюжета, так и на уровне стиля. То есть нуар как стиль наделяет любое пространство имманентными ему стилистическими и визуальными характеристиками, которые определяют пространственные и событийные атрибуты и элементы каждого отдельно взятого пространства. То есть безостановочно идет процесс формирования и обновления материального мира стиля нуар, элементы которого, неся конкретную визуальную и смысловую нагрузку, формируют особый стиль, угадывание которого именно как стиля происходит много быстрее, нежели погружение в перипетии сюжета. Такого рода эстетизация,

ограничивающая средства выражения до пределов узнаваемого стиля, позволяет современным кинематографистам производить важную операцию визуальной и символической экономии. Как следствие, конкретные сюжетные модели, будучи визуально организованы в соответствии с нуарным стилистическим каноном, задают четкий и ограниченный диапазон восприятия, что наделяет каждый конкретный кинофильм художественной целостностью.

Исследования пространства в классическом американском нуаре, в свою очередь, создают почву для изучения проблемы пространства в более поздних нуарных феноменах, таких как французский «поляр» (криминальное кино Франции 1950–1960-х гг.), американский неонуар (Новый Голливуд) и, наконец, современный постнуар (криминальные кинофильмы и сериалы).

Список литературы:

- 1 *Шредер П.* Заметки о фильме нуар // <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата обращения 20.12.2018).
- 2 *Brook V.* Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir. New Jersey: Rutgers University Press, 2009.
- 3 *Dixon W.* Film Noir and the Cinema of Paranoia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- 4 *Film Noir Reader.* New York: Limelight Editions, 1996.
- 5 *Film Noir Reader 2.* New York: Limelight Editions, 1999.
- 6 *Irwin J.* Unless the Threat of Death is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- 7 *Lyons A.* Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir. Cambridge: Da Capo Press, 2000.
- 8 *Naremore J.* More Than Night: Film Noir in Its Contexts. Berkeley: University of California Press, 1998.
- 9 *Spicer A.* Film Noir. London: Harlow, Pearson Education Limited, 2002.