



Кинематографические источники американского «фильма нуар»

К.Н. Орозбаев

В статье анализируются два основных кинематографических источника американского «фильма нуар» — немецкий кинематограф времен Веймарской республики (1919–1933) и американский гангстерский фильм (1920–1930). Отмечаются их основные стилистические, тематические и концептуальные приемы, оказавшие влияние на формирование стиля «нуар» в американском кинематографе 1940–1950-х годов.

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«фильм нуар», стиль, гангстерский фильм, американский кинематограф, киноэкспрессионизм, новая вещественность, камершпиеле, кинематограф Веймарской республики

Немецкий кинематограф времен Веймарской республики

Значительный вклад в формирование стиля «нуар» внесла традиция немецкого кинематографа 1919–1933-х годов. Причем, как замечает Эндрю Спайсер, речь нужно вести не только о традиции немецкого экспрессионизма в кино, но следует говорить о кинематографе времен Веймарской республики в целом¹. Безусловно, решающее значение на формирование визуальной составляющей стиля «нуар» оказал именно немецкий киноэкспрессионизм, однако роль таких течений в кинематографе, как «новая вещественность» и «камершпиеле», при формировании стиля «нуар» также важна.

Потерпев поражение в Первой мировой войне, Германия погрузилась в депрессию и уныние, которые в начале 1920-х годов дополнились серьезным падением уровня жизни вследствие экономического кризиса. Лотте Айснер в своей книге «Демонический экран» пишет: «Мистицизм и магия оказались теми темными, неясными силами, которым предалась германская душа»². Накопившееся чувство отчаяния и уныния выплеснулось на театральные сцены и киноэкраны в виде новых и смелых форм театрального и кинематографического искусства, получившего название экспрессионизм. Также Айснер обращает внимание на тот факт, что немецкая культура во все времена тяготела к изучению и описанию паранормальных явлений, мистики, магии, темных сторон человеческой души.

¹ Spicer A. Film Noir — Harlow, England, Pearson Education Limited, 2002. P. 12.

² Айснер Л. Демонический экран. Москва, Rosebud Publishing, 2010. С. 11.

³ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 80.

Эстетика полумрака и сумерек, занимавшая важное место в литературе немецкого романтизма, была затем использована при формировании политически ангажированных идей право-го толка. Зигфрид Кракауэр в своем труде «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» пишет, что немецкий киноэкспрессионизм не только аккумулировал в себе упадническое восприятие времени после окончания Первой мировой войны, но и предсказал события, приведшие к началу Второй мировой войны³.

Переходя непосредственно к разговору о немецком кинематографе времен Веймарской республики, следует сразу отметить, что речь пойдет о таких течениях, как киноэкспрессионизм, «уличный фильм» (кинематографическое проявление течения «новая вещественность») и «каммершпиле» в кино.

Одним из первых и, вместе с тем, наиболее ярким экспрессионистским фильмом является «Кабинет доктора Калигари», снятый Робертом Вине в 1919 году. Однако не менее важную роль, нежели Роберт Вине, в создании фильма сыграли сценаристы Карл Майер и Ганс Яновиц, а также художники-постановщики Герман Варм и Вильгельм Рериг.

Варм и Рериг создали декорации, своей изломанной формой и нарушенной перспективой напоминающие бред душевнобольного. Причем декорации были построены и расписаны таким образом, что снимать их можно было только с одного конкретного ракурса — только в этом случае они раскрывали свой потенциал. По этому поводу Лотте Айснер приводит слова Германа Варма о том, что «кинокадр должен стать графическим рисунком»⁴. Иначе говоря, в киноэкспрессионизме превалировала абстракция как визуальный и концептуальный прием.

Основным конкретным визуальным приемом, который стиль «нуар» перенял у немецкого экспрессионизма, является контрастное освещение. В таких фильмах, как «Кабинет доктора

Калигари», «Голем» (Пауль Вегенер, 1920), «Носферату. Симфония ужаса» (Фридрих В. Мурнау, 1922) и, в особенности, «Тени: ночная галлюцинация» (Артур Робисон, 1923), неестественное контрастное освещение, также являясь своего рода абстракцией, требовалось для дополнительного иска-

⁴ Айснер Л. Демонический экран. Москва, Rosebud Publishing, 2010. С. 24.

Кадр из фильма «Тени: ночная галлюцинация» (Артур Робисон, 1923)



жения пространства и, вместе с тем, в каждом отдельно взятом субъекте подразумевалась манихейская идея борьбы света и тьмы.

В «фильме нуар» контрастное освещение, хоть и вписано в окружающий героев материальный мир (газовые фонари, неоновые вывески, яркие фары автомобилей, комнатные торшеры), воспринимается, однако, как и в немецком киноэкспрессионизме, то есть исключительно как абстракция, как имманентный и неотделимый от самого стиля атрибут. Причем, на смысловом уровне этот прием также несет в себе идею двуликости, двойственности человеческой природы в «фильме нуар».

Параллельно с киноэкспрессионизмом в Германии 1920-х годов формировалось течение так называемого «уличного фильма», являвшегося кинематографическим проявлением общего движения «новой вещественности». В отличие от экспрессионизма немецкий «уличный фильм» черпал сюжеты не в готических историях о сомнамбулах и вампирах, а в окружающей действительности. При этом в «уличном кино» также активно использовался прием с контрастным освещением и искаженным пространством (пространством города, как правило). Первым фильмом в этой серии является картина Карла Грюне с характерным названием «Улица» (1923). Эндрю Спайсер в книге «Film Noir» пишет: «В этом фильме можно усмотреть городскую среду прото-нуара с ее глубокими тенями, мчащимися автомобилями, горящими фонарями и обитателями городского подполья: картежниками, бутлегерами, мошенниками и, самое главное, роковой женщиной, являющей собой искушение и опасность судьбы»⁵. Другими знаковыми «уличными фильмами»

являются «Безрадостный переулок» (Георг В. Пабст, 1923) и «Асфальт» (Джо Май, 1928). Оба фильма сняты в реалистичной манере и в обоих рассматривается обыденная жизнь города со всеми его недостатками и проблемами: «Безрадостный переулок» описывает жизнь на фоне гиперинфляции, а «Асфальт» посвящен отношениям полицейского и проститутки.

⁵ Spicer A. Film Noir
Harlow, England,
Pearson Education
Limited, 2002. P. 12.

Кадр из фильма «М»
(Фриц Ланг, 1931)





Кадр из фильма «М»
(Фриц Ланг, 1931)

Говоря о немецком кинематографе 1920-х годов в свете изучения «фильма нуар», следует отдельно остановиться на фигуре Фрица Ланга. В двадцатые годы Ланг отметился тяготеющим к неоромантизму и экспрессионизму фильмом «Усталая смерть» (1920), социальной антиутопией «Доктор Мабузе, игрок» (1922) и монументальным эпосом «Нибелунги» (1924). В начале второй половины 1920-х годов Ланг, наблюдая

закат экспрессионизма, с одной стороны, и с другой, внимая призывам Пабста, других приверженцев «новой вещественности» обратить внимание на насущные проблемы обыденной жизни, находит некий баланс между этими, на первый взгляд, плохо уживающимися тенденциями. Так, в 1931 году Фриц Ланг снимает «М» — один из самых важных фильмов с точки зрения обсуждения «фильма нуар», криминального фильма в целом.

В «М» фактура городского пространства, присущая «уличным фильмам», и стилистические приемы экспрессионизма, в частности, контрастное освещение и смещенная композиция, приведены ровно в такой пропорции, в какой они спустя 10 лет обнаруживают себя в американском «фильме нуар». Помимо стилистических приемов, преемственность картины Ланга и «фильма нуар» заключается также в смысловом плане. Расщепленное сознание, невозможность противостоять собственным болезненным устремлениям, разрушение личности, общественный цинизм, сотрудничество полиции и бандитов — все эти смысловые и сюжетные точки являются опорными и для «фильма нуар». Нельзя не отметить такие детали, как характерная напеваемая песня или же определенный знак на одежде, которые в скором времени превратятся в кинематографические клише. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что на всех американских фильмах «нуар» стоит печать фильма «М», некоего «прото-нуара», заложившего канон стиля.

Влияние «каммершпиля» на «фильм нуар» нельзя назвать решающим, но в то же время психологизм и повышенное внимание к деталям и жестам, свойственное «каммершпилю», находят

⁶ Brook V. Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir. New Jersey, Rutgers University Press, 2009. P. 56.

свое место и в «фильме нуар». Винсент Брук обращает внимание на то, что «в каммершпиле и в «уличном фильме» утверждаются две основополагающие для «фильма нуар» темы: сексуальность и насилие»⁶.

Немаловажным аспектом при обсуждении кинематографа времен Веймарской республики и его влияния на формирование американского «фильма нуар» является эмиграция немецких кинематографистов в США в связи с преследованием со стороны пришедшей в начале 1930-х годов к руководству Германией новой власти.

В разные годы из Германии в Америку эмигрировали режиссеры Фриц Ланг, Билли Уайлдер, Отто Премингер, братья Сиодмаки, Эдгар Ульмер, Уильям Дитерле; операторы Джон Алтон, Рудольф Мате, Карл Фройнд. Помимо известных режиссеров и операторов, разумеется, этот же путь проделали многочисленные актеры, сценаристы, художники, композиторы. Таким образом, влияние немецкого кинематографа на американский осуществлялось теми самыми людьми, которые этот немецкий кинематограф не только создавали в период Веймарской республики, но и непосредственно обращались к киноэкспрессионизму, «уличному фильму», воплощая также и каммершпиле в кино.

Американский гангстерский фильм 1920-1930-х годов

Другим важным источником американского «фильма нуар» является американский гангстерский фильм 1920–1930-х годов. Если сюжеты и истории, легшие в основу многих «фильмов нуар», принадлежат литературной традиции «крутого детектива», то стилистический и семантический код «фильм нуар» унаследовал именно от гангстерских лент 1930-х годов.

Под гангстерским фильмом здесь и далее подразумевается серия фильмов, освещающих мир криминального подполья и преступных группировок. Гангстерский фильм, таким образом, является подклассом общего массива криминальных фильмов — тех фильмов, где границы законов (прежде всего, юридических, но также и моральных) и факт преступления являются смыслообразующими. Однако, в отличие от других подклассов криминального фильма — таких, как детективный или полицейский фильм, — в гангстерском фильме повествование ведется изнутри криминального сообщества. Этот перенос субъекта за границы закона и инверсивное направление его взгляда (оттуда — на обычное гражданское общество) и составляет основной критерий гангстерского фильма. Критерий даже более важный, нежели наличие условного «гангстера».

Формально история американского гангстерского фильма прослеживается от немых картин «Черная рука» (Уоллес Мак-Катчен, 1906) и «Мушкетеры аллеи Пиг» (Дэвид У. Гриффит, 1912). Однако отнести эти фильмы к жанру гангстерского кино только лишь по факту наличия в них элементов бандитизма было бы неоправданно, поскольку в них не прослеживается структура гангстерского фильма, описание которой еще впереди.

Первым подлинно гангстерским фильмом, как представляется, следует считать немую картину Джозефа фон Штернберга «Подполье» (1927). Это история о жестоком, но по-своему благородном авторитете городского криминального мира. Фильм Штернберга, снятый по сценарию Бена Хекта (одного из самых

крупных сценаристов криминального и детективного кино 1930–1940-х годов), впервые предъясняет зрителю тот мир, те идеи и те визуальные решения, которые и выделяют гангстерское кино из общего криминального жанра. Штернберг сразу погружает зрителя в мир преступных группировок. Этот мир представляется как замкнутая сфера со своей системой ценностей. Сцена суда или же полицей-



Кадр из фильма
«Подполье» (Джозеф
фон Штернберг, 1927)

ского штурма в конце ленты воспринимаются как вторжение внешней, трансцендентной, нераспознанной силы. Таким образом, границы реальности ограничиваются границами преступного сообщества.

Другой важный аспект фильма «Подполье» — сдвиг этической парадигмы. В этом новом мире гангстеров и группировок действуют свои извращенные законы, однако и тут сразу же появляются два этических полюса. Убийство, совершаемое Буллом Видом, едва ли вызывает у зрителя хоть какое-то осуждение, тогда как размышления Роллс-Ройса и Фетарс о том, что не лучше ли отказаться от противозаконной попытки высвободить опасного преступника, воспринимаются как нечто морально низкое. Концовку фильма, в этой связи, едва ли можно назвать очень удачной и правдоподобной — приговоренный к смерти гангстер сдается полиции, зная, что его ждет петля.

В «Подполье» как первом гангстерском фильме Штернберг создает стилистические, семантические и смысловые коды, усвоив которые, зрители считывают принадлежность к стилю гангстерского кино без погружения в перипетии сюжетов, которые зачастую повторяют друг друга.

В истории американского кино, когда речь заходит о гангстерском фильме, говорят, как правило, о так называемом классическом триумвирате фильмов: «Маленький Цезарь» Марвина Лероя (1930), «Враг общества» Уильяма Уэллмена (1931) и «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса (1932). Однако, как представляется, здесь не хватает фильма «Подполье» Штернберга. В этом смысле, пользуясь римской терминологией, было бы справедливее говорить не о триумвирате, а о квадриге гангстерского фильма. Все эти фильмы были сняты до вступления в силу кодекса Хейса, а стало быть, изобилуют темами и сценами, которые уже через несколько лет будут категорически недопустимы с точки зрения морали в понимании цензурной комиссии.

«Маленький Цезарь» является первым звуковым гангстерским фильмом и рассказывает историю об Энрико Банделло по кличке Цезарь, превратившегося из мелкого преступника в крупного и жестокого гангстера. Эдвард Робинсон, знаковый для «фильма нуар» актер, сыграв главную роль в «Маленьком Цезаре», стал одним из самых узнаваемых актеров своего времени. В своем фильме режиссер Марвин Лерой рисует довольно плоский, но яркий образ гангстера, которого не интересует ничего кроме власти. Любовная линия фильма, что характерно, не касается главного героя и завязана лишь на второстепенном персонаже.

Картина Марвина Лероя имела заметный зрительский успех, особенно в рабочей и бедняцкой среде, где традиционно сильны симпатии к представителям уголовного мира. Даже самые юные зрители без труда опознавали в герое Эдварда Робинсона легендарного гангстера Альфонсо Капоне. В Америке рубежа 1920–1930-х годов не было человека, который бы не слышал о противо-

Кадр из фильма
«Маленький Цезарь»
(Марвин Лерой, 1930)





Кадр из фильма «Лицо со шрамом» (Говард Хоукс, 1932)

стоянии итальянской мафии Капоне и ирландской группировки Багса Морана. В некотором смысле, население больших городов уже несколько лет как «смотрело» этот гангстерский фильм на страницах газет, в переказах посвященных. На этом фоне

появление фильмов вроде «Маленький Цезарь» и «Лицо со шрамом» явилось своего рода визуализацией воображения масс.

Так же, как и «Маленький Цезарь», фильм Говарда Хоукса «Лицо со шрамом» опирается на личность и биографию Аль Капоне. Однако персонаж актера Пола Муни — ганстер Тони Камонте — прописан сценаристом Беном Хектом глубже и тоньше, нежели Энрико из «Маленького Цезаря». Сюжет рассказывает о восхождении ганстера на вершину криминального олимпа и его последующем падении. Однако значительно важнее сюжета в «Лице со шрамом» целая масса стилистических новшеств. Начиная от ставшего жанровым клише силуэта убийцы за стеклянной дверью и заканчивая ярким образом креста — на перекрестье теней двух уличных фонарей, замертво падают расстрелянные бутлегеры и бандиты, шрам на лице Тони Камонте имеет форму креста... Но, как замечает кинокритик Алексей Гусев, здесь не следует искать каких-либо религиозных или сакральных мотивов⁷.

Наличие только что появившегося звука в кино Хоукс использует прежде всего для создания своего рода конкретной музыки, сложенной из стрекота автомата Томпсона (важного «персонажа» фильма) и рева моторов автомобилей. Тишина в «Лице со шрамом» — это тишина перед оглушительным взрывом или резкой автоматной очередью. И в этом смысле, фильм Хоукса также является жанрообразующим. Спокойное, естественное состояние человека сменяется постоянным страхом перед неизвестной жестокой силой, способной в любой момент вырваться из тьмы ночного города в виде автомобиля с двумя автоматчиками на борту. Именно это ощущение страха перед группами вооруженных бандитов трансформируется в «фильме нуар» в абстрактный экзистенциальный страх перед неизвестностью.

⁷ Гусев А. Спасение по правилам: гангстерский фильм // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/eastern-promises/> (дата обращения: 27.04.2016).

В основу фильма Уильяма Уэллмана «Враг общества» легла никогда не публиковавшаяся повесть «Пиво и кровь», авторами которой являются два бывших уличных преступника, которые, по их словам, лично были свидетелями некоторых преступлений людей Капоне.

«Врага общества» можно назвать одним из самых жестких и реалистичных фильмов 1930-х. Персонаж Джеймса Кэгни по имени Том Пауэрс начинает как простой бутлегер и благодаря своей решительности и жестокости быстро поднимается в криминальной иерархии. Даже в обыденной жизни и в отношениях с женщинами его гнев и вспыльчивость неконтролируемы. Он одержим чувством мести: узнав о том, что его напарник погиб во время верховой езды, Пауэрс убивает лошадь. Апогеем становится сцена, вынесенная Уэллменом за кадр, — Том отправляется на собрание противоборствующей группировки, где никому не дает шанса остаться в живых. Однако он и сам получает тяжелые ранения, попадает в госпиталь, решает завязать с криминальной жизнью. Примечателен конец этой истории, выдержанной по законам гангстерского кино. Когда фильм подходит к ожидаемому хэппи-энду, Том вновь появляется в дверях своего дома, где семья и друзья ждут его на обед по случаю выписки из госпиталя. Точнее, появляется не сам Том, а его тело — заматанное в одеяло и... мертвое.

Моральная амбивалентность, которая станет одним из ключевых признаков «фильма нуар», проявляется во «Враге общества» особенно заметно. Карающая «рука» добирается до Тома Пауэрса, вот только к закону и правопорядку она никакого отношения не имеет. Том Пауэрс становится жертвой рока, жертвой структуры и принципа функционирования гангстерского фильма.

Американский гангстерский фильм создал, прежде всего, набор материальных артефактов и локаций, без которых невозможно представить «фильм нуар»: перья, украшающие женское платье и прическу; цветок на лацкане пиджака; бабочка как атрибут джентльмена и короткий галстук как атрибут простака; дымящаяся сигара; шляпа-котелок, федора и трилби; автомобили «Форд» и «Кадиллак»; автомат Томпсона и револьверы Смит-Вессон, Кольт; кабинет с большим дубовым столом и напольными часами; подвал со складным столиком и разложенной на нем карточной колодой; гостиная с камином и диваном; коридор кондоминиума с крутой лестницей и тусклым освещением; улицы больших городов с газовыми фонарями; рестораны, бары и закулочные; полицейские участки, тюрьмы и суды. В «фильме

нуар» все это будет усилено и включено в перспективу декадансных внефабульных смыслов и стилистических решений.

На смысловом же уровне «фильм нуар» перенял у гангстерского фильма такие понятия, как этическая двойственность, размытие норм поведения, маргинализация обиденной жизни и распад эмоциональной и психической деятельности субъекта. И вот в чем состоит главное отличие «фильма нуар» от гангстерского фильма: в «фильме нуар» все эти понятия переводятся из режима этики, психологии и юриспруденции в режим эстетики. Они раскрываются в нем посредством *стиля*. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. — Москва, Rosebud Publishing, 2010. — 240 с.
2. Гусев А. Спасение по правилам: гангстерский фильм // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/eastern-promises/> (дата обращения: 27.04.2016).
3. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М.: Искусство, 1977. — 320 с.
4. Brook V. Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir — New Jersey, Rutgers University Press, 2009. — 285 p.
5. Spicer A. Film Noir — Harlow, England, Pearson Education Limited, 2002. — 250 p.

REFERENCES

1. Eisner L. Demonicheskiy ekran [The Haunted Screen]. — M.: Rosebud Publishing, 2010. — 240 p.
2. Gusev A. Spasenie po pravilam: gangsterskiy film [Rescue by the Rules] // SEANCE.RU // URL: <http://seance.ru/blog/eastern-promises/>
3. Krakauer Z. Psihologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera [A Psychological History of the German Film. From Caligari to Hitler]. — M.: Iskusstvo, 1977. — 320 p.
4. Brook V. Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir — New Jersey, Rutgers University Press, 2009. — 285 p.
5. Spicer A. Film Noir — Harlow, England, Pearson Education Limited, 2002. — 250 p.

Primary Cinema Sources of American Noir

Kasym N. Orozbaev

Post-graduate student, VGIK

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The author explores two visual sources of American noir (1940–1950) — that is Weimar cinema (Expressionism, New Objectivity and Kammerspielfilm) and American gangster film. The history of those cinema trends and their stylistic and narrative characteristics are being investigated. Thus, the author underlines the essential motifs and concepts of Weimar cinema and American gangster film: outstanding visual style and decadent topic of Expressionism, the quasidocumentary social approach of New Objectivity, psychologism of Kammerspielefilm and such basic elements of American gangster film as a figure of a mobster, a costume and a gun. The main goal of the article is to analyze the continuity of noir style and its cinema sources. The mode of several Weimar cinema movements (Expressionism, New Objectivity and Kammerspielfilm) and American gangster film influence upon film noir is explored. Particularly, film noir visual style (low-key, extreme shooting angles), location (night city, dark rooms, diners, bars), costume code (suits, hats, dresses) and mood (fatal and decadent) appear as a result of such influence. Also, the German filmmakers emigration to the USA that took place in 1930's is appreciated as an important historical fact that couldn't be ignored. As a result, the strong connection between American film noir and the subjects of the article (Weimar cinema and American gangster film) is maintained.

KEY WORDS: film noir, style, gangster film, American cinema, Expressionism, New Objectivity, Kammerspielfilm, Weimar cinema