МИСТЕЦТВО КІНО

Леся КУЛЬЧИНСЬКА,
кінознавець

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЖАНРОВИХ КАТЕГОРІЙ. ВИПАДОК НУАРУ

Леся Кульчинська. Особливості функціонування жанрових категорій. Випадок нуару.

За допомогою дискурсивного аналізу історії та умов виникнення одного з найбільш проблематичних жанрових понять — «нуар» — у статті продемонстровано один з механізмів жанроутворення та виявлено деякі загальні особливості функціонування жанру як абстрактної категорії.

Ключові слова: нуар, кіножанр, жанрова категорія, жанровий термін, жанроутворення, дискурс.

Леся Кульчинская. Особенности функционирования жанровых категорий. Случай нуара.

С помощью дискурсивного анализа истории и условий возникновения одного из наиболее проблематичных жанровых понятий — «нуар» — в статье продемонстрирован один из механизмов жанрообразования, а также выявлены некоторые общие особенности функционирования жанра как абстрактной категории.

Ключевые слова: нуар, киножанр, жанровая категория, жанровый термин, жанрообразование, дискурс.

Lesia Kulchynska. Features of functioning of genre categories. Case of noir.

Through the discursive analysis of history and conditions of emergence of one of the most problematic genre concept, «noir», the author of the article demonstrates one of the mechanisms of genre formation, and reveals some general features of functioning of genre as an abstract category.

Keywords: noir, film genre, genre category, genre term, genre formation, discourse.

Як це не парадоксально, але найбільш проблематичним місцем сучасної жанрової теорії кіно є саме жанрові категорії. Упродовж останніх десятиліть рядом дослідників було продемонстровано, що одні й ті самі категорії (приміром, «вестерн»

чи «мелодрама») протягом історії по-різному використовувались різними групами користувачів, що, очевидно, підважило ряд ключових для жанрової теорії уявлень про механізми їх функціонування, їх роль у процесі рецепції кінематографічної продукції та, власне, проблематизувало саме вживання тих чи інших жанрових термінів.

У цьому контексті актуальним, на наш погляд, є екскурс в історію такого, можливо, найбільш проблематичного кіножанру, як «нуар». Зокрема, дати відповіді на деякі ключові питання жанрової теорії дозволить нам детальне дослідження умов виникнення та кристалізації цієї жанрової категорії.

Уперше словосполучення «чорні фільми» було застосовано щодо групи американських фільмів французьким кінокритиком Ніно Франком в 1946 році. У зв'язку з воєнними обставинами та окупацією протягом кількох років доступ американських фільмів до французького глядача був обмежений, тому значна їх частина вийшла на французькі екрани тільки після закінчення війни. Таким чином, велику кількість американських фільмів, знятих на початку сорокових років, уперше було показано в Парижі протягом літа 1946 р. поряд з іншими, пізнішими фільмами. Стаття Франка стосувалася чотирьох із них: «Мальтійського сокола» (1941), «Подвійної страховки» (1944), «Лаури» (1944) та фільму «Вбивство, моя мила» (1944). Автор статті стверджував, що виявив нову тенденцію в голлівудському кримінальному фільмі, подібну до появи Деніела Неммета та Раймонда Чендлера в просторі американського кримінального роману. Спільними рисами, які Франк виділив у цих фільмах, були наголос на «кримінальній психології», насильстві, жінконенависництві, побутовому реалізмі та використання оповіді від першої особи і флешбеків для фрагментації оповіді» [1, с. 8–9]. Власне, цікаве для нас словосполучення згадується мимохідь, ближче до кінця статті й не становить собою окремого предмета авторових роздумів.

Того ж року вийшла друком також стаття іншого французького кінокритика, Жана-П'єра Картьє під назвою «Американці також мають їхні нуари», в якій ішлося про фільми «Подвійна страховка», «Вбивство, моя мила» та «Втрачений вікенд» (1945). Він відзначає такі риси цих фільмів, як песимізм, роздратування та фатальна сексуальна привабливість [2, с. 67–70]. А два роки потому, 1948-го, з'являється стаття Анрі-Франсуа Рея, присвячена також «Подвійній страховці», «Втраченому вікенду», а ще «Жінці у вікні» (1945) та «Скарлет стріт» (1945). У подібному ж руслі Рей виділяє такі їх особливості, як песимізм та тривога, а також ділиться спостереженням щодо не надто привабливого образу сучасного американського суспільства, зображеного в цих фільмах [3]. Ця стаття називалася «Демонстрація за допомогою абсурду: чорні фільми».

При цьому як Ніно Франк, так і Жан-П'єр Картьє ідентифікують більшість описуваних ними фільмів як приналежні до жанру «policier». Навіть більше, стверджуючи, що стосовно обговорюваних у його статті фільмів поширений на той час термін «policier» є не надто прийнятний, Франк пропонує натомість характеризувати їх як «кримінально-пригодницькі» («aventures criminelle»). Ця інтенція відображена, власне, в назві його статті: «Новий поліцейський жанр, кримінальна пригода».

Разом з тим слово «нуар», застосовуване цими критиками у зв'язку з американськими фільмами, на момент публікації згаданих статей конотувало у французькій мові дещо більше, ніж просто чорний колір. Зокрема, в серії під назвою «Serie Noir» французьке видавництво «Галлімар», починаючи з 1945 р. випускало детективні романи та кримінальні трилери, включно з перекладами таких американських авторів, як Хеммет і Чендлер. Варто зазначити також, що упорядником цієї серії був учасник сюрреалістичного руху, близький друг Іва Тангі та Жака Превера, Марсель Дюшамель.

Назва цієї серії, у свою чергу, посилалася на досить тривалу циркуляцію у французькій мові такого вислову, як «roman noir» (аналогом якого в англійські мові є hardboiled fiction), що ним позначався досить розмитий клас літературних творів, ознакою яких переважно були різноманітні кримінальні та детективні сюжети. При цьому, як стверджує історик кіно, і зокрема дослідник «проблеми нуару», Чарльз О'Браєн, «у передвоєнні роки слово «нуар» зазвичай мало пейоративні конотації та часто використовувалося право-налаштованою французькою пресою в критиці «аморальності та скандальності» «лівацької» культури». Ширше це слово використовувався просто як описовий прикметник, яким позначалися твори з похмурою атмосферою.

Відповідно, потрапивши до дискурсу французької кінокритики, слово «нуар» мало вже певний набір конотацій, пов'язаних передусім з літературними творами. Цей набір конотацій критики, отже, приписують також і зазначеним фільмам, уживаючи щодо них відповідне слово. Також, можна сказати, що вживання слова «нуар» (пов'язаного на той час з літературою) стосовно фільмів слугувало своєрідним жестом запровадження цих фільмів до ширшого контексту специфічної літературної продукції.

Таким чином, на момент написання статті Ніно Франком, де слово «нуар» уперше було вжито у зв'язку з рядом американських фільмів, це слово вже акумулювало в собі досить розгалужені інтертекстуальні зв'язки: сукупність літературних творів («роман нуар»), літературна серія («Serie Noir»). Але не тільки.

За словами Нермора, «французька дискусія щодо американського фільму «нуар» була обумовлена превалюючими та часом конфліктуючими тенденціями лівого крила (тогочасної французької) інтелектуальної культури. Важливість у той період екзистенціалізму давно вже є загальновизнаною; що потрібно наголосити, це переплетеність тогочасного екзистенціалізму з сюрреалізмом та що саме сюрреалізм був вирішальним для сприйняття будь-якого мистецтва, описаного словом «нуар» [4, с. 17].

Згідно з Нермором, сюрреалістів «приваблювало кіно «соціальної фантастики», історії похмурого еротичного кохання та трилери з садистськими назвами. Серед їх фаворитів, зокрема, були фільми про гангстеризм та вбивства, частково у зв'язку з тим, що ці стрічки зображували жорстоку, антисоціальну поведінку, частково тому, що вони наділяли міське середовище аурою дивовижного» [4, с. 18]. На доказ своїх спостережень Нермор наводить висловлювання Арагона, датоване 1918 роком, з приводу американських кримінальних фільмів, які «говорять про повсякденне життя і яким, разом з тим, вдається піднести до драматичного рівня банкноту, на якій оживає наша увага, стіл з револьвером на ньому, бляшку, що при нагоді може перетворитися на зброю, носову хустинку, що викриває злочин…» [4, с. 18].

У зв'язку з цим Нермор також стверджує, що розставлені Ніно Франком у його знаменитому «родоначальному» для жанру «нуар» есе наголоси на «кримінальних пригодах» та «динамізмі насильницької смерті» є «сповненими сюрреалістських цінностей» [4, с. 18].

Повернімося тепер до фільмів, що завдяки цьому есе склали основу жанрового канону нуару. Цікаво, зокрема, що в Сполучених Штатах вони також привертали до себе значну увагу критиків. Навіть більше: кіноглядачі так само вбачали певну (проте досить невиразну) подібність між деякими з них. Приміром, тимчасом як «Нью-Йоркер» називає «Подвійну страховку» «мелодрамою з убивством» (16 серпня 1944 р.), «Лос-Анджелес Таймс» описує цей фільм як «інтелектуальне вправляння в злочині» (10 жовтня 1944 р.). «Ньюсвік» означує «Вбивство, моя люба» як «brass-knuckled thriller» (що приблизно можна перекласти як «ударний

трилер») (26 лютого 1945 р.), а «Голлівуд Репортер» пише про те, що Парамаунт інвестує зусилля в «hard-boiled, kick-em-in-the-teeth murder cycle» (буквально: «крутий, дай-їм-по-зубах цикл фільмів про вбивство») (28 січня 1946 р.). Крім того, американські кінокритики проводять і більш несподівані з сучасної точки зору паралелі: «Лос-Анджелес Таймс» порівнює «Подвійну страховку» з кіноадаптацією Вільяма Сарояна «Людської комедії», а Манні Фарбер у статті для «Зе Нью Репаблік» порівнює цей же фільм з «Miracle of Morgan's Creek» Престона Серджеса (24 серпня 1944 р.). Проте, як зазначає Нермор, американські кінокритики нового терміна винайти не намагались. Але справа не тільки в терміні. Той факт, що ряд окремих, приналежних до різних (з точки зору прокатних практик) жанрів американських фільмів отримав «групову ідентичність» саме у Франції, свідчить про те, що просто встановлення «неясної подібності» чи окремих асоціативних зв'язків (на що спромоглись американські кінокритики) для цього було недостатньо.

Для прояснення цієї ситуації доречно звернутися до підходу, запропонованого Мішелем Де Серто в його відомій праці «Практики щоденного життя». Одне з ключових тверджень цієї роботи полягає в тому, що будь-яке споживання (зокрема культурної продукції) є водночас свого роду виробництвом. Так, він говорить, приміром, про здатність читача вписувати, «інсинуювати», власні значення в текст, спричиняючи тим самим у ньому непередбачені «мутації». «Ці мутації роблять текст «населеним», на кшталт зйомних апартаментів. Вони трансформують власність іншої людини у простір, запозичений на якийсь час тимчасовим мешканцем. Орендатори привносять свої зміни до помешкання, вони «умебльовують» їх своїми діями та спогадами» [5, с. XXI]. «Процедури сучасного споживання, схоже, конституюють тонке мистецтво «орендаторів», які знають як інсинуювати власні численні відмінності в основний текст» [5, с. XXI].

При аналізі таких трансформуючих практик споживання питанню пам'яті Де Серто приділяє окрему увагу. Як це видно, зокрема, з наведеної вище цитати, робота пам'яті становить для нього один із ключових засобів «інсинуації» в текст (чи «місце») чужорідних елементів. Ось як він описує «мистецтво» пам'яті: «Те, що було «взято» з індивідуальної чи колективної пам'яті та робить можливою інверсію, зміну порядку чи місця, перехід у дещо інше, в «метафору» практики чи дискурсу» [5, с. XXII]. Де Серто зосереджує увагу на механізмах актуалізації пам'яті в процесі «споживання» тексту, на ситуаціях, коли несподівано спричинений якимось елементом тексту акт пригадування інкорпорується у простір цього тексту, таким чином його переозначуючи.

Очевидно, такий підхід Де Серто спирається, серед іншого, на теорію «інтертекстуальності».

Згідно з теорією інтертекстуальності, як відомо, текст є принципово відкритим та включеним у безперервний процес смислового взаємообміну з іншими текстами та, ширше, культурним середовищем як таким. Уся ця сукупність взаємозв'язків є, проте, потенційною та актуалізується, відповідно, тільки у процесі рецепції твору. За висловом Бахтіна, чиї праці можна вважати теоретичним фундаментом поняття інтертекстуальності, «текст — не є річчю, а тому другу свідомість, свідомість того, хто сприймає, жодним чином не можна елімінувати чи нейтралізувати» [6, с. 285]. Відповідно, можна також сказати, що процес сприйняття є свого роду роботою читача з встановлення/актуалізації інтертекстуальних зв'язків цього конкретного тексту з, висловлюючись узагальнено, «текстом культури».

Саме в такій перспективі нас і цікавлять тут описані Де Серто відносини тексту та пам'яті.

Аналізуючи «трансформуючі практики споживання», він, зокрема, пропонує розглядати «свідомість того, хто сприймає» (за словами Бахтіна) з точки зору його

пам'яті. Можна сказати, що для Де Серто саме пам'ять «читача» (в широкому сенсі слова) становить собою інтертекстуальне поле, з яким текст вступає у взаємодію. Для дослідника сенс такої взаємодії полягає передусім у можливості для читача, за допомогою підключення власної (зокрема особистої) пам'яті, вислизнути з накреслених панівним дискурсом траєкторій споживання («глядач читає пейзаж свого дитинства у вечірніх новинах»).

Нас же, у свою чергу, цікавить ситуація «трансформуючого прочитання»/«переозначування» текстів, обумовленого специфікою не особистої пам'яті окремого читача, а культурної пам'яті певної спільноти читачів/глядачів. Точніше, підхід Мішеля де Серто в контексті теорії інтертекстуальності (зокрема її тлумачення М. Ямпольським) дозволяє нам з'ясувати, чому група досить різних американських фільмів отримала жанрову ідентичність саме у Франції.

Йдеться про те, що на час випуску у французький прокат (після закінчення Другої світової війни) відповідних американських фільмів у французькій культурі існувало певне контекстуальне поле, в яке ці фільми могли бути поміщені місцевими глядачами та яке, відповідно, обумовлювало сприйняття цих фільмів. Посилаючись на Нермора та Базена, можемо говорити, зокрема, про обумовленість глядацького досвіду сприйняття американської кінопродукції впливовим на той час дискурсом сюрреалізму та, посилаючись на О'Браєна, — певною літературною продукцією (на сприйняття якої, у свою чергу, сюрреалізм, імовірно, також мав деякий вплив, підтвердженням чого слугує, як мінімум, уже згадувана участь сюрреаліста Дюшана у формуванні так званої «чорної серії»).

З огляду ж на описані вище теоретичні розробки, можна сформулювати це таким чином: стикаючись із певними американськими фільмами, французький глядач (приміром, Ніно Франк) прочитує їх, зокрема актуалізує їх інтертекстуальний потенціал, відповідно до власного культурного досвіду (акумульованого, відповідно, в «культурній пам'яті»). Іншими словами, Ніно Франк, так само як і, власне, Жан-П'єр Картьє та Анрі-Франсуа Рей, встановлює інтертекстуальні зв'язки не просто (чи навіть не скільки) між деякими з цих фільмів (як це зробили американські кінокритики), але радше між деякими з цих фільмів та ресурсами власної культурної пам'яті, тобто власним попереднім глядацьким/читацьким досвідом. У цьому ж конкретному випадку тим референтним полем у просторі культурного досвіду французьких кінокритиків, з яким вони співвідносять відповідні американські фільми, можна вважати дискурс сюрреалізму та пов'язану з цим дискурсом актуальну на той час у французькій культурі тенденцію, позначену словом «нуар». Для нас тут передусім важливе те, що саме завдяки існуванню такого референтного поля окремі голлівудські фільми могли бути сприйняті французькими глядачами (кінокритиками) як співзвучні. У свою чергу, саме з браком подібного контекстуального ґрунту пов'язана відсутність такого «групового» прочитання тих самих фільмів в Америці.

Тобто йдеться про те, що подібність відповідних голлівудських фільмів лежить значною мірою за межами їх текстів; радше можна говорити про те, що вона є опосередкованою певним дискурсивним контекстом, актуальним для певної спільноти глядачів (кінокритиків), чи, користуючись словами де Серто, їх (у цьому випадку спільною) культурною пам'яттю. Простіше кажучи, французькі кінокритики визначають подібність американських фільмів на основі їх співзвучності певній знайомій їм (і не знайомій американським критикам) ширшій тенденції, чи контексту.

Слово «нуар» у цьому випадку виступило свого роду посиланням, що в межах певної спільноти, об'єднаної спільним культурним досвідом, було здатним функціонувати як вказівка на відповідний контекст.

Підсумовуючи наш розгляд вживання цього терміна в трьох перших есе, при-

свячених відповідним голлівудським фільмам, можемо сказати: встановлення, за принципом дотичності до певної тенденції, подібності між окремими голлівудськими фільмами дозволяє французьким кінокритикам розглядати їх як групу. Таке утворення мінімального текстуального корпусу, в свою чергу, дозволяє їм зосередити увагу вже безпосередньо на характеристиках, які ці фільми розділяють між собою, тобто охарактеризувати специфіку самої групи. Щоправда, як уже було зазначено, в кожному випадку ці групи включали в себе дещо інші фільми. Проте ось що важливе: оскільки всі три автори, здійснюючи свої узагальнення, спираються на той самий контекст, виділені ними спільні характеристики значною мірою збігаються. А головне — збігається спосіб, яким вони позначають точки дотику відзначених фільмів, — за допомогою слова «нуар».

Відповідно, подальший резонанс цих текстів та, зрештою, їх роль в історії жанру значною мірою пов'язані саме з обумовленим дискурсивною специфікою тогочасної культурної ситуації інтертекстуальним та, відповідно, смисловим потенціалом цього слова. За словами Джеймса Нермора, «французькі кінокритики були наскільки захоплені метафорою нуару, що в подальших дискусіях продовжували розвивати зв'язок між есе Франка та Картьє. Ближче до наступного десятиліття, коли ця категорія розрослась і стала основою й обґрунтуванням для ретроспектив та каталогів, французькі критики все ще зазвичай слідували лінії, наміченій Франком, наголошуючи на динамізмі, жорстокості та ірраціональності нуару» [4, с. 17]. Тобто «метафора нуару» дозволила французьким кінокритикам не тільки об'єднати ряд окремих голлівудських фільмів у певну «тенденцію», але також і створила специфічну оптику для їх інтерпретації — через призму дискурсів сюрреалізму та екзистенціалізму, певної літературної традиції та навіть безпосередньо конотативного ряду чорного кольору.

Таким чином, цей короткий екскурс в історію нуару демонструє один з механізмів жанроутворення і дозволяє нам зробити кілька важливих висновків щодо природи функціонування жанрових категорій. Зокрема, випадок нуару виразно свідчить про конструктивну роль кінокритики в жанровому процесі, підважуючи поширене в жанровій теорії твердження про те, що роль останньої полягає передусім у виявленні та класифікації певних наявних у ряді фільмів спільних «жанрових ознак». Як було нами показано, в даному випадку теоретично сформульована сукупність жанрових ознак, чи характеристик, є результатом не тільки ідентифікації спільних елементів у «багатьох фільмах», але, радше, наслідком перетину певного кінематографічного матеріалу та певної дискурсивної перспективи.

Змістом жанрового терміна є, отже, не просто всі (чи будь-які) спільні для тих чи інших фільмів ознаки, але тільки певні, — ті, що мають (чи отримують) сенс саме з такої перспективи. Таким чином, жанровий термін є не стільки спільним позначенням для ряду фільмів, що поділяють спільні ознаки, але, радше, позначенням саме для певного (сконструйованого критиками) набору специфічних дискурсивно навантажених ознак, що їх ті чи інші фільми можуть поділяти. А це означає, що виокремлення в тому чи іншому фільмі таких «жанрових ознак» є передусім актом інтерпретації. Скажімо, у випадку нуару йдеться про інтерпретацію того чи іншого фільму через призму його «атмосфери» («песимізм», «тривога», «жорстокість»), а не, приміром, тематики (як у випадку з вестерном). Інакше кажучи, ідентифікація того чи іншого фільму як приналежного до певного жанру (як абстрактної категорії) є, разом з тим, встановленням зв'язку цього фільму з відповідним теоретично розробленим дискурсивним концептом, який, у свою чергу, може функціонувати як певна інтерпретативна оптика щодо цього фільму. Відповідно, можемо підсумувати: важливим наслідком ідентифікації фільму як приналежного до певного жанру є наділення його відповідними «жанровими» (дискурсивними) значеннями.

1. Frank N. Un Nouveau Genre «Policier», L'Aventura Criminelle // L'Ecran Francais. — 61 (1946).
2. Chartier J.-P. Les Americains aussi font des films «noirs» // La Revue du Cinema. — 1, 2 (1946).
3. Rey H.-F. Demonstration par l'Absurde: Les Films Noirs // L'Ecran Francais. — 157 (1948).
4. Naremore J. More Than Night: Film Noir in Its Contexts. — Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
5. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. — Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.

Лук'ян ГАЛКІН,
кінознавець

«МОЛОХ» ОЛЕКСАНДРА СОКУРОВА
До проблеми влади

Л. Галкін. «Молох» Олександра Сокурова (до проблеми влади).
У статті аналізується одна з етапних робіт відомого російського кінорежисера «Молох», що є показовою у контексті звернення європейського кінематографа до теми влади.
Ключові слова: кінематограф, тема влади, творчість Олександра Сокурова, фільм «Молох».

Л. Галкин. «Молох» Александра Сокурова (к проблеме власти).
В статье анализируется одна из этапных работ известного русского кинорежиссера «Молох», которая является знаковой в контексте обращения европейского кинематографа к теме власти.
Ключевые слова: кинематограф, тема власти, творчество Александра Сокурова, фильм «Молох».

L. Halkin. «Moloch» by Aleksandr Sokurov (to the problem of power).
The article deals with «Moloch», one of milestone works of a known Russian film director, that is landmark in the context of appeal of European cinema to the theme of power.
Keywords: cinematography, power theme, Aleksandr Sokurov's oeuvre, film «Moloch».

Історія людства нерозривно пов'язана з владою. Кожна людина, яка живе в соціумі, так чи інакше має відношення до влади: або владу має людина, або владу мають над нею. Влада як соціальний феномен має багато аспектів: політичний, економічний, психологічний і, звичайно, філософський. У різні часи до влади зверталися видатні мислителі, серед яких Платон, Н. Макіавеллі, І. Кант, Ф. Ніцше, В. Соловйов, Б. Рассел, М. Бердяєв, В. Райх та ін.

Звичайно, не обійшов тему влади і кінематограф. Визначною подією став фільм Д. Гріффіта «Нетерпимість», який з'явився ще на зорі кіномистецтва, 1916 року. Надалі багато кіномитців занурювались у царину влади: Р. Віне, «Кабінет доктора Калігарі» (1920); С. Ейзенштейн, «Страйк» (1924), «Панцерник «Потьомкін» (1925), «Жовтень» (1927), «Іван Грозний» (1944); Ф. Ланг, «Метрополіс» (1926); Ч. Чаплін, «Великий диктатор» (1940); Л. Вісконті, «Загибель богів» (1969); С. Ку-