

Анотація. У пропонованій науковій розвідці розповідається про різножанрові експериментальні фільми світової кінематографічної практики.

Ключові слова: експеримент, кінопротокол, конформізм, в'язниця, соціальна психологія.

Аннотация. В предлагаемом научном изыскании — рассказ о разножанровых экспериментальных фильмах мировой кинематографической практики.

Ключевые слова: эксперимент, кинопротокол, конформизм, тюрьма, социальная психология.

Experiment: from the Bible to Discovery Channel.

Roman Shyrtman

Annotation. The offered scientific research deals with different-genre experimental films of world cinematographic practice.

Key words: experiment, cinema protocol, conformism, prison, social psychology.

Леся КУЛЬЧИНСЬКА

мистецтвознавець

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВИХ КАТЕГОРІЙ У КІНЕМАТОГРАФІ (На прикладі поняття «нуар»)

Як це не парадоксально, але найбільш проблематичним місцем сучасної жанрової теорії кіно є безпосередньо жанрові категорії. Упродовж останніх десятиліть рядом дослідників було продемонстровано, що одні й ті ж категорії (приміром, «вестерн», чи «мелодрама») протягом тривалого часу неоднаково 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.

Актуальним, на наш погляд, є екскурс в історію такого, можливо, найбільш проблематичного кіножанру, як «нуар» («чорний фільм»).

Уперше словосполучення «чорні фільми» було застосовано щодо групи американських фільмів французьким кінокритиком Ніно Франком у 1946 році. Через військові обставини та окупацію 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 року поряд з іншими, більш пізніми фільмами.

Стаття Н. Франка стосувалася чотирьох з них, зокрема таких: «Мальтійський сокіл» (1941), «Подвійна страховка» (1944), «Лаура» (1944) та «Вбивство, моя мила» (1944). Автор твердив, що виявив нову тенденцію у голлівудському криміналь-

ному фільмі, подібну до появи Деніела Хеммета та Раймонда Чендлера в просторі американського кримінального роману. Спільними рисами, які Н. Франк виділив у цих фільмах, були наголос на «кримінальній психології», насильстві, женоненависті, побутовому реалізмі та використанні оповіді від першої особи і флешбеків для фрагментації оповіді [1].

Того ж 1946 року вийшла друком стаття іншого французького кінокритика — Жана-П'єра Картьє під назвою «Американці також мають їхні нуари», у якій мовиться про фільми «Подвійна страховка», «Вбивство, моя мила» та «Втрачений вікенд» (1945). Автор означає такі риси названих фільмів, як песимізм, роздратування та фатальна сексуальна привабливість [2]. А два роки потому, 1948-го, з'являється стаття Анрі-Франсуа Рея «Демонстрація за допомогою абсурду: чорні фільми», присвячена також «Подвійній страховці», «Втраченому вікенду» та «Жінці у вікні» (1945) і «Скарлет стріт» (1945). А.-Ф. Рей теж вирізняє такі їх ознаки, як песимізм та тривога, а також ділиться спостереженнями щодо не надто привабливого образу сучасного американського суспільства, створеного в цих фільмах [3].

Як Ніно Франк, так і Жан-П'єр Картьє ідентифікують більшість описуваних ними фільмів як приналежні до жанру «*policiers*» (поліцейські фільми). Більше того, стверджуючи, що стосовно обговорюваних у його статті фільмів поширений на той час термін «*policiers*» є не дуже підходящим, Н. Франк пропонує характеризувати їх як «кримінально-пригодницькі» («*aventures criminelles*»). Ця інтенція відображена, власне, у назві його статті — «Новий поліцейський жанр. Кримінальна пригода».

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

Назва серії, у свою чергу, посилалася на досить тривалу циркуляцію у французькій мові такого вислову, як «*roman noir*» (аналогом якого в англійській мові є *hardboiled fiction*), яким 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 правоналаштованою французькою пресою в критиці «аморальності та скандальності» «лівацької» культури. Ширше це слово використовувалося просто як описовий прикметник, яким позначалися твори з похмурою атмосферою.

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

Таким чином, на момент написання статті Ніно Франком, де термін «нуар» вперше було вжито у зв'язку з рядом американських фільмів, цей термін вже акумулював у собі досить розгалужені інтертекстуальні зв'язки — сукупність літературних творів («роман нуар»), літературна серія («Serie Noir»). І не тільки. На думку Д. Нермора, французька дискусія щодо американського фільму «нуар» була зумовлена превалюючими та часом конфліктуючими тенденціями лівого крила тогочасної французької інтелектуальної культури; важливість у той період екзистенціалізму є загально визнаною; при цьому слід наголосити на взаємопереплетеності тогочасного екзистенціалізму і сюрреалізму та на тому, що саме сюрреалізм був вирішальним для сприйняття будь-якого мистецтва, означеного поняттям «нуар» [4].

За твердженням Д. Нермора, 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 аурую дивовижного» [5]. На підтримку своїх спостережень Д. Нермор наводить висловлювання Л. Арагона, датоване 1918 роком, з приводу американських кримінальних фільмів, котрі «розповідають про повсякденне життя і яким водночас вдається піднести до драматичного рівня банкету, на який оживає наша увага, стіл з револьвером на ньому, бляшку, що при нагоді може перетворитися на зброю, носову хустинку, що викриває злочин» [6].

Також Д. Нермор зауважує, що розставлені Ніно Франком у його знаменитому «родоначальному» для жанру «нуар» есе наголоси на «кримінальних пригодах» та «динамізмі насильницької смерті» є «сповненими сюрреалістських цінностей» [7].

Отож повернемося тепер до фільмів, які завдяки цьому есе склали основу жанрового канону «нуару». Між іншим, і в Сполучених Штатах на них значну увагу звертали критики. Більше того, кінооглядачі так само вбачали певну, досить невідразу, подібність між деякими з них. Приміром, тоді як газета «The New-Yorker» називає «Подвійну страховку» «мелодрамою зі вбивством» (16 серпня 1944), «The Los Angeles Times» описує цей фільм як «інтелектуальне вправління в злочині» (10 жовтня 1944), «Newsweek» означає «Вбивство, моя люба» як «brass-knuckled thriller» (що приблизно можна перекласти як «ударний трилер») (26 лютого 1945), а «The Hollywood Reporter» пише про те, що студія «Paramount» інвестує зусилля в «hard-boiled, kick-em-in-the-teeth murder cycle» (приблизно: «крутий, дай-їм-по-зубах цикл фільмів про вбивство») (28 січня 1946).

Крім того, американські кінокритики проводять і більш несподівані з сучасної точки зору паралелі: «The Los Angeles Times» порівнює «Подвійну страховку» з кіноадаптацією Вільяма Сарояна «Людської комедії», а Манні Фарбер у статті для «The New Republic» порівнює цей же фільм з «Дивом у Морган-Крік» Престона Серджеса (24 серпня 1944) [8]. Проте, як зазначає Д. Нермор, американські кінокритики нового терміна винайти не намагалися.

Втім, 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 спромоглися 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 в той же час свого роду виробництвом. Так, він стверджує, приміром, здатність читача вписувати, «інсинуювати» власні значення в текст, спричинюючи тим самим у ньому непередбачені «мутації». «Ці, — зауважує автор, — мутації роблять текст «населеним» на кшталт зйомних апартаментів. Вони трансформують власність іншої людини в простір, запозичений на якийсь час тимчасовим мешканцем. Орендатори привносять свої зміни до помешкання, вони «умеблювають» його своїми діями та спогадами... Процедури сучасного споживання, схоже, конституують тонке мистецтво «орендаторів», які знають, як інсинуювати власні численні відмінності в основний текст» [9].

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 з ключових засобів «інсинуації» в текст (чи «місце») чужорідних йому елементів. Він описує «мистецтво» пам'яті як «те, що було «взято» з індивідуальної чи колективної пам'яті та робить можливою інверсію, зміну порядку чи місця, перехід в дещо інше, в «метафору» практики чи дискурсу» [10]. Де Серто зосереджує увагу на механізмах актуалізації пам'яті в процесі «споживання» тексту, на ситуаціях, коли несподівано спричинений якимось елементом тексту акт пригадування інкорпорується в простір цього тексту, таким чином його переозначаючи.

Очевидним стає те, що такий підхід де Серто спирається і на теорію «інтертекстуальності», згідно з якою текст є принципово відкритим та включеним у безперервний процес смислового взаємообміну з іншими текстами і, ширше, — культурним середовищем як таким. Вся ця сукупність взаємозв'язків є, проте, потенційною та актуалізується, відповідно, тільки в процесі рецепції твору. За висловлюванням М. Бахтіна, чий 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» [11]. Відповідно, можна також сказати, що процес сприйняття є своєрідною роботою читача щодо встановлення/актуалізації інтертекстуальних зв'язків конкретного тексту з, висловлюючись узагальнено, «текстом культури».

Саме в такій перспективі нас і цікавлять тут описані де Серто стосунки тексту та пам'яті, який, аналізуючи «трансформуючі практики споживання», зокрема, пропонує розглядати, кажучи словами М. Бахтіна, «свідомість того, хто сприймає» 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. На думку де Серто, сенс такої взаємодії полягає передусім в можливості для читача за допомогою підключення власної, 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 достатньо 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 місцевими глядачами могли бути поміщені та яке, відповідно, обумовлювало сприйняття цих фільмів.

Посилаючись на Д. Нермора та А. Базена, можемо стверджувати, зокрема, зумовленість глядацького досвіду сприйняття американської кінопродукції впливовим на той час дискурсом сюрреалізму та, за О'Браеном, рядом літературної продукції, на сприйняття якої, в свою чергу, сюрреалізм, ймовірно, також мав певний вплив, підтвердженням чого слугує, як мінімум, вже згадувана участь сюрреаліста М. Дюшана у формуванні так званої «чорної серії». Наразі на підставі описаних вище теоретичних розробок випливає висновок: стикаючись з певними американськими фільмами, французький глядач (приміром, Ніно Франк) прочитає 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 Жан-П'єр Карт'є та Анрі-Франсуа Рей, встановлює інтертекстуальні зв'язки не просто, чи навіть не стільки, між деякими з цих фільмів, як це зробили американські кінокритики, а радше між деякими з цих фільмів та ресурсами власної культурної пам'яті, тобто власним попереднім глядацьким/читацьким досвідом. 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 передусім важливо 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 же самих фільмів в Америці.

Отже, 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 такому випадку, спільною культурною пам'яттю. Простіше кажучи, французькі кінокритики визначають подібність американських фільмів на основі їх співзвучності певній знайомій їм (і незнайомій американським критикам) ширшій тенденції, або контексту.

Слово «нуар» при цьому постало своєрідним посиланням, що в межах певної спільноти, об'єднаної спільним культурним досвідом, було здатним функціонувати як вказівка на відповідний контекст.

Підсумовуючи розгляд вживання терміна «нуар» у трьох перших есе, присвячених відповідним голлівудським фільмам, можемо сказати: встановлення подібності між окремими голлівудськими фільмами за принципом дотичності до певної тенденції дозволило французьким кінокритикам розглядати їх як групу. Таке утворення мінімального текстуального корпусу, в свою чергу, дало їм можливість

зосередити увагу безпосередньо на характеристиках, які ці фільми поділяють між собою, а відтак — охарактеризувати специфіку самої групи. Щоправда, як уже зазначалося, в кожному випадку такі групи включали в себе де що інші фільми. Однак, що важливо, оскільки автори розглянутих нами есе, здійснюючи свої узагальнення, спираються на той самий контекст, означені ними спільні характеристики вибраних фільмів значною мірою співпадають. А головне, співпадають способи, за допомогою яких вони позначають точки дотику розглядуваних фільмів, зокрема ключове поняття «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 смисловим потенціалом цього слова. За словами Джеймса Нермора, французькі кінокритики були настільки захоплені метафорою «нуару», що в подальших дискусіях продовжували розвивати зв'язок між есе Н. Франка та Ж.-П. Картье. Ближче до наступного десятиліття, коли ця категорія розрослася й стала основою та обґрунтуванням для ретроспектив і каталогів, французькі критики все ще зазвичай продовжували лінію, намічену Н. Франком, наголошуючи на динамізмі, жорстокості та ірраціональності нуару [13].

Отож «метафора нуару» дозволила французьким кінокритикам не тільки об'єднати ряд окремих голлівудських фільмів у певну «тенденцію», а й створила специфічну оптику для їх інтерпретації — через призму дискурсів сюрреалізму та екзистенціалізму, певної літературної традиції та навіть безпосередньо конотативного ряду чорного кольору.

Таким чином, навіть короткий екскурс в історію «нуару» демонструє один з механізмів жанроутворення та дозволяє зробити певні наукові висновки 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 уже мовилося, у таких випадках теоретично сформульована сукупність жанрових ознак чи характеристик є результатом не тільки ідентифікації спільних елементів у «багатьох фільмах», а радше наслідком перетину певного кінематографічного матеріалу та певної дискурсивної перспективи.

Змістом жанрового терміну є, отже, не просто всі (чи будь-які) спільні для тих чи інших фільмів ознаки, а 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, скільки 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 певному жанрові (як абстрактній категорії) є водночас встановленням зв'язку цього фільму з відповідним теоретично розробленим дискурсивним концептом, який, у свою чергу, може функціонувати як певна

дискурсивна оптика щодо цього фільму. Отож можемо підсумувати: важливим наслідком ідентифікації фільму як приналежного певному жанрові є наділення його відповідними «жанровими» (дискурсивними) значеннями.

1. Frank N. Un Nouveau Genre "Policier", L'Aventura Criminelle // L'Ecran Francais. – 1946. – 61. – P. 8–9.
2. Chartier J.-P. Les Americains aussi font des films "noirs" // La Revue du Cinema. – 1946. – 1–2. – P. 67–70.
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. – P. 17.
5. Там само. – P. 18.
6. Там само.
7. Там само.
8. Там само. – P. 17.
9. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. – Berkeley, CA: University of California Press, 1984. – P. XXI.
10. Там само.
11. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 285.
12. Naremore J. More Than Night: Film Noir in Its Contexts. – Berkeley, CA: University of California Press, 1998. – P. 17.

Анотація. За допомогою дискурсивного аналізу розглянуто умови виникнення та функціонування такого проблематичного жанрового поняття, як «нуар» у кінематографі.

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

Аннотация. Посредством дискурсивного анализа исследованы условия возникновения и функционирования такого проблематичного жанрового понятия, как «нуар» в кинематографе.

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

Specifics of film genre categories (The case of film noir).

Lesia Kulchynska

Annotation. Through the discursive analysis of history and conditions of emergence of the problematic genre term "noir", the author of the article reveals some general features of functioning of the genre categories.

Key words: noir, film genre, genre category, genre term, genre production, discourse.