

Я.А. Склярова

студентка 1 курса магистерской программы «Искусство кино»

факультета истории искусств РГГУ

ya.sklyarova@gmail.com

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ НУАР 1940-1950 ГГ.

Немецкие кинематографисты оказали влияние на американских режиссеров времен второй мировой войны. Цель статьи – проанализировать творческий метод немецкого киноэкспрессионизма, которые американские режиссеры использовали в своих фильмах 40-50 гг.

German filmmakers influenced American cinema of the WWII period. The article aims to reconstruct and analyze the creative method of the German expressionism that American directors borrowed in the films of 1939-1959.

Ключевые слова: нуар, киноэкспрессионизм в Германии, кьяроскуро, декорации экспрессионизма, светотень

Keywords: noir, German expressionism, chiaroscuro, scenery of expressionism, chequered light and shade

На сегодняшний день до сих пор не существует единого признанного определения нуар как жанра кинематографа. Так, американский киновед Пол Шредер в своих работах определяет «нуар» как совокупность изобразительных приемов и драматических конфликтов в определенный конкретный период в истории кино. Реймонд Дергнат также отмечал, что фильм нуар – это не жанр, так как его не возможно определить через место действия или конфликт, и предлагал определять «черный фильм» как противопоставление «серому» и «белому» фильмам.

Кинематограф США времен войны отличался особым пессимизмом и циничными настроениями. Персонажи в фильмах того времени были порочны, освещение в кадре темнее прежнего, а атмосфера приобрела фаталистическую окраску. Послевоенное крушение иллюзий, обращение к реализму, влияние экспрессионистской поэтики и «школы крутого детектива» – все это складывается в технологию создания «черного» фильма.

В данной работе своей целью мы ставили рассмотрение изобразительных приемов киноэкспрессионизма, которые американские режиссеры удачно использовали в своих фильмах 1940–1950-х гг.

В первые десятилетия XX века в Европе, а именно в Германии и Австрии, широкое распространение получило модернистское течение, именуемое экспрессионизмом. Возникший, как реакция на ужасы Первой мировой Войны и зарождение капиталистической цивилизации, экспрессионизм стал для авторов способом выражения отчаяния, тревоги и их личных внутренних страхов. Принцип выражения главенствовал над изображением не только в живописи и архитектуре экспрессионистов, но в полной мере проявил себя в кинематографе в период с 1920 по 1925 г. Первой главой в истории немецкого киноэкспрессионизма принято считать картину «Кабинет доктора Калигари», вышедшую на экраны в 1920 г. Режиссер Роберт Вине и оператор Вилли Хамайстер обратились к изобразительным элементам, используемым ранее в смежных искусствах.

Так, например, заимствованный из живописи того времени прием кьяроскуро – игра контраста света и тени, использовался в «Кабинете доктора Калигари» в модернизированном варианте – стандартная черно-белая гамма была заменена окрашенным в черно-желтую цветовую гамму

© Склярова Я.А., 2015

кадром. Использование стилистики контрастных кадров служило передаче напряжения повествования, визуального раздражения и дискомфорта у зрителя. Благодаря яркому выразительному гриму художникам удалось сделать акцент на мимике и жестах персонажей, что приводило к удвоению приема в кадре. С помощью темных кругов под глазами Сомнамбулы Чезаре и накладных элементов грима у Калигари художникам фильма удалось сделать образы более четкими и выразительными. Успешна работа приема кьяроскуро и в классической черно-белой экспрессионистской ленте 1924 г. Роберта Вине «Руки Орлака», когда контрастность кадра подчеркивает ужас и драматизм разворачивающихся на экране событий в жизни пианиста Поля Орлака. Экспрессионисты использовали свет, чтобы привлечь внимание зрителя на конкретного персонажа, выделить его из толпы. Освещение работает лишь на выбранную точку, все остальное пространство кадра должно оставаться в темноте. Такой характерный прием еще раз подчеркивал, что фильм обращен к миру внутренних переживаний героя, а не к происходящему во внешнем мире¹.

Вторым мощнейшим изобразительным элементом фильмов немецкого экспрессионизма стало использование теней для погружения зрителя в мир тревог, безумия, страхов и галлюцинаций. В «Руках Орлака» теневой акцент делается на изображениях рук главного героя, чтобы подчеркнуть фатализм и смещение фокуса повествования. В «Кабинете Доктора Калигари» мир теней занимает центральное положение. Вальтер Рериг, выступивший художником-постановщиком фильма, нанес тени прямо на декорации, что позволило добиться тревожного эффекта и создать гнетущую атмосферу во всех без исключения сценах фильма. Этим приемом также удалось добиться эффекта раздвоения сознания и безумия героев.

Стилизованные гротескные декорации также были призваны вызвать чувство дискомфорта у зрителя. На необходимость всегда держать внимание в напряжении и ожидании чего-то трагичного работают и вертикальные линии в кадре. Эксплуатация образа лестницы, поделенного светом на искривленные геометрические фигуры, формирует новую пространственную плоскость-диагональ в фильмах. Бегство Чезаре с Жанной от полиции не случайно происходит на лестничном пространстве. Длинные ступени завораживали зрителя неизвестностью, которая таится в новом загадочном пространстве. Исследователь Лотте Айснер предлагает трактовку образа лестницы, как символа, способного выразить экзальтацию визуальными средствами и подчеркнуть в диалогах психологическую или эмоциональную униженность или превосходство.

В 1933 г. программная речь, произнесенная министром пропаганды нацистского правительства Германии Йозефом Геббельсом, дала старт первой волне эмиграции и лишила немецкий кинематограф ярких талантов того времени. Перебравшиеся в Голливуд и заключившие контракты Фриц Ланг и Фрэнк Мурнау, мастера светотени, внесли определенный вклад в развитие американского кинематографа периода 1940–1950-х гг., позднее получившего название *film noir*.

Может показаться, что опыт немецких киноэкспрессионистов, работавших в основном на студиях среди декораций, не применим к натурным съемкам, к которым тяготел американский военный и послевоенный реалистичный кинематограф. Однако в зернистых черно-белых нуарных лентах постоянно использовалось экспрессионистское освещение².

Так, к характерному стилистическому приему фильмов нуар можно отнести съемки в полумраке. Большинство сцен сняты при выключенном основном свете, тусклом освещении торшера. В классической «черной» ленте «Двойная страховка» (1944) Билли Уайлдера на первых минутах фильма герой Фреда МакМюррея произносит свою исповедь в кабинете при тусклом свете настольной лампы. Как и в немецких кинолентах 1920-х гг., данный прием использовался, чтобы подчеркнуть критическое внутреннее состояние героя и перенести акцент с внешних событий на

¹ Эйзенштейн Б. Немецкое кино 1933–1945 // Киноведческие записки. – № 58. – URL <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>

² Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // Искусство кино. – №5. – 2007. – URL <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>

*Я.А. Склярова Традиции немецкого киноэкспрессионизма
в американских фильмах нуар 1940-1950 гг.*

внутренние переживания. Зритель с самого начала погружается в атмосферу фатализма и ожидания скорой смерти героя. С самого начала ленты настроение фильма не предполагает счастливого конца. Также в фильме встречается столь любимый экспрессионистами образ лестницы. Героиня Барбары Стенвик на протяжении всей картины не раз спускается с лестницы и с каждым разом открывается перед зрителем со все более неприглядной стороны. Стоит рассматривать лестницу символически как «спуск, падение вниз». Сцены, где муж героини Стенвик поднимается по ступеням на верх, можно рассматривать, как невиновный герой впоследствии будет убит нечестными людьми из корысти³.

С немецким киноэкспрессионизмом фильмы нуар роднит преобладание в кадре вертикальных и косых линий. Немцы снимали свои картины в специально отстроенных павильонах. Так, например, картина «Кабинет Доктора Калигари» целиком снята в далёких от реальности декорациях с искажёнными пропорциями. В свою очередь, американцы, снимающие в реалистической традиции, использовали город, как большую декорацию, чередуя городские ландшафты с интерьерными съёмками. «Гилда» (1946) Чарльза Видора изобилует кадрами с знаменитой кинозвездой 40-х годов, Ритой Хэйуорт, среди массивных городских зданий и бетонных стен. Казино и концертные залы, где проводят время центральные персонажи фильма, украшены колоннами, устремленными в вверх кадра и схожи с фонарными столбами, так часто встречающимися в лентах немецких экспрессионистов.

В изобразительных приемах, используемых режиссерами «черных» фильмов, главенствующими становятся приемы чередования света и тени, использование контрового и фонового светов. Как нельзя лучше традиционные приемы, наработанные в Германии в 1920-е годы, входят в активное использование в 1940-1950-х гг. в Америке. В своей ранней ленте «Завороженный» (1945) Альфред Хичкок обращается к внутреннему миру преступника и сознанию убийцы. Джон Балантайн в исполнении Грегори Пека пытается разобраться в себе и преступлениях, которые он возможно совершил. Для иллюстрации напряженной внутренней работы психоанализа Хичкок прибегает к использованию приема контрастных кадров. В сцене отхода персонажа ко сну и его душевных терзаний лицо персонажа выхвачено из общего пространства кадра мощным лучом рисующего света. Все окружающее же остается в темноте комнаты, яркий акцент на лице героя, его задумчивого выражения лица и тревог погружает зрителя в мир переживаний и страстей, кипящих внутри, но почти никак не отражённых во внешних действиях персонажа. Помимо схожести использования приема контрастных кадров можно наблюдать схожесть сюжетных ходов. В «Завороженном» обыгрывается мотив амнезии на грани безумия, в «Кабинете Доктора Калигари» – мотив безумия доктора.

Обращение сценаристов к традициям школы «крутого детектива» также требовало интересных визуальных решений, которые были найдены еще в немецком кино 1920-х гг. с использованием мира теней. Изображение лишь тени преступника в кадре, скрытое изображение лица – прием, работающий на создание тайны в фильме «Кабинет Доктора Калигари», переняли на вооружение американские режиссеры.

Фильм Роберта Олдрича «Целуй меня на смерть» (1955) – работа, включающая в себя все традиции американского нуара и аккумулирующая весь наработанный к тому времени опыт кинематографистов. На лестнице, прежде символизировавшей неизвестность, происходят драки и сцены насилия, герои скатываются вниз с крутых ступеней. Визуальное решение фильма наполнено контрастными кадрами, нестандартными углами и ракурсами съёмки, искривленными линиями и необычной геометрией пространства, которая работает на поддержание и усиление эмоционального напряжения в фильме. Так, в сцене где насильно ставят укол пентатала натрия мистеру Хаммеру, камера снимает кровать с угла комнаты, при этом ракурс выбран так, чтобы лицо преступника в кадр не попадало, но лицо Хаммера, искаженное ужасом, и четкую тень преступника зритель мог видеть даже с этой точки обзора.

³ Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. Блог. – URL <http://seance.ru/blog/noir-notes/>

*J. Sklyarova Traditions of German expressionism
in American films Noir 1940-1950*

В своей единственной режиссерской работе «Ночь охотника» (1955) Чарльз Лоутон обращается к нестандартным ракурсам, съемке каше, эксплуатации образа лестницы. Особенно стоит обратить внимание на сцену преследования Гарри Пауэллом детей в ночи и кадры с плывущими под водой волосами убитой героини в исполнении Шелли Уинтерс, снятые, несомненно, в киноэкспрессионистской эстетике. На крупнейшем портале о кинематографе IMDb.com жанр фильма определен как Film noire. Однако при ближайшем рассмотрении мы обнаружим, что фильм не несет в себе ни одного признака кинематографа нуар тех лет, кроме перечисленных выше изобразительных приемов.

Таким образом, мы можем сделать выводы, что, несмотря на недостаточную изученность стилистики фильмов нуар, можно убедиться, что изобразительные приемы, несомненно, были заимствованы у мастеров светотени – немецких экспрессионистов. Однако использование только стилистических приемов не делает фильм классической «черной» лентой. Только при удачном сочетании стилистических изобразительных приемов, тем и традиций школы «крутого детектива», и конкретного временного промежутка картина может быть определена к еще пока малоизученному, но очень притягательному жанру нуар.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гилда / Gilda (1946, реж. Ч. Видор, США) игр.
2. Двойная страховка / Double Indemnity (1944, реж. Б. Уайлдер, США) игр.
3. Завороженный / Spellbound (1945, реж. А. Хичкок, США) игр.
4. Кабинет Доктора Калигари / Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, реж. Р. Вине, Германия) игр.
5. Ночь Охотника / The Night of the Hunter (1955, реж. Ч. Лоутон, США), игр.
6. Руки Орлока / Orlochs Hände (1924, реж. Р. Вине, Германия) игр.
7. Целуй меня насмерть / Kiss Me Deadly (1955, реж. Р. Олдрич, США) игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // Искусство кино. – №5. – 2007. – URL <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
2. Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. Блог. – URL <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
3. Эйзеншиц Б. Немецкое кино 1933–1945 // Киноведческие записки. – № 58. – URL <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>

REFERENCES

1. Artjuh A. Nuar: golos iz proshlogo. Ob istorii i teorii zhanra [Noire: a voice from the past. On the history and the theory of the genre] in *Iskusstvo kino*. №5. 2007. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
2. Shreder P. Zаметki o fil'me nuar [Notes on the noire film genre] in *Seans*. 15.02.2011. Blog. URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
3. Jeizenshich B. Nemeckoe kino 1933–1945 [German cinema of the Third Reich (1933–1945)] in *Kinovedcheskie zapiski*. № 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>