

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.06\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.06)  
УДК 7.072.2: 791.221.51

## ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ «ЧОРНОГО КІНО»: ВІД НЕОНУАРУ ДО ПОСТНУАРУ

**Н. В. Мархайчук**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
nataalkakharkiv@gmail.com

**В. В. Тарасов**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків,  
Україна  
tarasovv1977@gmail.com

**N. Markhaichuk**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

**V. Tarasov**

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-2164-9135>

### **Н. В. Мархайчук, В. В. Тарасов. Художні прийоми та виражальні засоби «чорного кіно»: від неонуару до постнуару**

Метою статті є дослідження художніх прийомів та виражальних засобів неонуару і постнуару в кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Предметом аналізу є нуарні явища — новітні та постмодерністські процеси в кіно, що базуються на естетичному, жанровому й стильовому каноні нуару. Визначені авторами сукупності основних прийомів і виражальних засобів «нуарних» явищ у кінематографі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. дозволяють виокремити три просторово-композиційні системи, які характеризують специфіку нуару, неонуару та постнуару: 1) у рамках нуару — лінійне розгортання дії, у межах якої сцени та кадрова побудова перебувають у прямому причинно-наслідковому зв'язку; 2) у контексті неонуару композиційність є питанням конкретного дійового топосу кінострічки; попри існування загальних правил та характеристик роботи із площинами та простором, домінує загальне враження панорамності і різномасштабності; 3) постнуарна естетика формується в площині більшого розмаїття художніх прийомів, що пов'язано із практичною відсутністю «канонічних» меж та властивістю постестетики поєднувати різні ефекти, засоби (а в окремих має місце «цитовання» та «переозначення»).

**Ключові слова:** *аудіовізуальне мистецтво, кіномистецтво, кіномова, кіножанр, нуар, неонуар, постнуар, нуарні явища, «black movies».*

### **N. Markhaichuk, V. Tarasov. Art Techniques and Means of Expression of “Black Cinema”: from Neo-Noir to Post-Noir**

**The purpose of the article** is to study art techniques and means of expression of neo-noir and post-noir in the cinematography of the late XX — early XXI centuries. The

subject of analysis are noir phenomena — the latest and postmodern processes in cinema, based on the aesthetic, genre and style canon of noir. Noir phenomena in the language of cinematography could not remain within the narrow limits of the aesthetics of “black” cinema. That is why they became a space of transformations: stylistic, genre, narrative, semantic, etc.

**The methodology of theoretical analysis** in this article is based both on the whole complex of ideas related to the subject of research, and on specific scientific tools. The study is part of a more general research case, which focuses on the analysis of the phenomenology of “black cinema” (or noir) in the cinema of the late XX — early XXI centuries. In a separate publication, the authors of this study investigated the issue of “genre memory” of noir. Also, a part of the research case is the problem of analysis of expressive means and artistic techniques in cinematography of the late XX — early XXI centuries. This problem was also considered by the authors of the study in a series of publications devoted to the “collage” artistic language of the Ukrainian director S. Paradzhanov. The methodological basis of the article relies on the research of Western scientists: Gavin Smith, Charles Scruggs, Jean-Pierre Chartier, Simon P. Otieno, David Copenhafer, Mary P. Wood, Lisa Colpaert, Thomas Leitch, James McRoy, Emily R. Anderson.

**The results.** Our definition of the set of basic techniques and expressive means of “noir” phenomena in the cinematography of the second half of the XX — beginning of the XXI centuries allows us to distinguish three spatial-compositional systems that characterize the specifics of noir, neo-noir and post-noir.

In the first case, we observe a linear unfolding of the action, within which scenes and framing are in a direct cause-and-effect relationship.

In the context of neo-noir, compositionality is a question of the specific action topos of the film; despite

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

the existence of general rules and characteristics of working with planes and space, the general impression of “panoramity” and different scales is dominant.

Post-noir aesthetics is formed in the plane of a greater variety of artistic techniques, which is connected with the practical absence of “canonical” boundaries and the property of post-aesthetics to combine various effects, means (and in some cases to resort to “citation” and “redefinition”).

**The scientific novelty** of the research lies in the fact that the formation of artistic symbolism and imagery of neo- and post-classical noir aesthetics as a system is investigated for the first time. The authors analyze the specifics of expressive means of neo-noir and post-noir, which unite the phenomena into one whole.

**The practical significance** of the article is that the conducted scientific analysis makes it possible to reveal the forms of representation of “noir” phenomena in modern cinema.

**Keywords:** *audiovisual art, film art, film language, film genre, noir, neo-noir, post-noir, noir phenomena, “black movies”.*

**Актуальність проблеми.** В історії світового кінематографу формування класичного нуару припало на час зміни художньої кіномови, його засобів виражальності та естетики загалом. Друга світова війна, економічні негаразди та пов’язані із цим суспільні виклики змусили режисерів та кіновиробників інакше підходити до формування і розкриття кінообразів, а глядача — по-новому сприймати побачене на екрані. Така зустрічна еволюція, що активно тривала в 1940-х — 1950-х рр., привела в подальшому до появи багатьох нових явищ, які стали органічною частиною історії кінематографу другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Надзвичайно цінною та цікавою для аналізу сферою в цьому процесі є т. зв. нуарні явища — новітні та постмодерністські процеси в кіно, що базувалися на естетичному, жанровому та стильовому каноні нуару, проте не могли залишатися у вузьких межах естетики «чорного» кіно, а відтак доволі швидко стали ареною трансформацій: стильових, жанрових, наративно-семантичних тощо.

**Постановка проблеми.** Виразальні засоби становили найрепрезентативнішу частину загальної системи кіномови нуарних явищ. Коло запитань, які потребують відповіді, є, на наш

погляд, достатньо широким у зв’язку із самою специфікою жанрових та стилістичних трансформацій «класичного» нуару. Його тривалий шлях від «лінійного» кіно до складної конструкції деструктивного, часом доволі асинхронного з композиційної точки зору кінопродукту, актуалізує декілька проблем. Означимо з-поміж них першочергові: 1) Як саме специфіка осмислення виразальних засобів об’єднує феномени неонуару та постнуару в одну цілісність? 2) Як формується системність художнього символізму та образності нео- та посткласичної нуарної естетики? 3) За допомогою яких виразальних засобів відбувається репрезентація специфічності поведінки героя та яким чином реалізується «спадкоємність» сприйняття нового кіно (нео- та постнуару) як продукту з елементами жанрових ознак власне нуару?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Запропоноване дослідження є частиною більш загального дослідницького кейсу, який зосереджується на аналізі феноменології «чорного кіно» (або нуару) у кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст. У рамках окремої публікації автори цього дослідження мали можливість розглянути проблематику «жанрової пам’яті» нуару (Мархайчук та ін., 2021).

Важливою частиною дослідницького кейсу є проблема аналізу виразальних засобів та художніх прийомів у кіномистецтві кінця ХХ — початку ХХІ ст. Тематика розглянута авторами дослідження в серії публікацій, присвячених «колажній» художній мові українського режисера С. Параджанова (Тарасов та ін., 2021), що заклало теоретичні та методологічні підвалини для проблеми, яка винесена в заголовок статті.

Історіографія дослідження нуарних явищ в історії сучасного кінематографу характеризується різноманітністю та достатньо широким представленням сюжетного репертуару «чорного кіно». Її слабкою стороною є проблематика художньо-образної еволюції, і це можна пояснити як розмаїттям національних осередків кінонуару (приміром, італійський, французький або грецький, які нині вже здобули відповідний художній статус), так і складністю аналізу художньої кіномови, що перебуває в динаміці та не є усталеним явищем.

З-поміж досліджень, які, на наше переконання, слід згадати як невід'ємну частину сучасної історіографії, є статті науковців, як-от: Г. Сміт (Smith, 2002), Ч. Скраггс (Scruggs, 2004), Ж.-П. Шарт'є (Chartier, 2004), С. П. Отієно (Otieno, 2017), Д. Копенхафер (Copenhaver, 2018), М. П. Вуд (Wood, 2019), Л. Кольпарт (Colpaert, 2019), Т. Літч (Leitch, 2020), Дж. Макрой (McRoy, 2020), Е. Р. Андерсон (Anderson, 2021).

**Мета статті** — виконати дослідження художніх прийомів та виражальних засобів неонуару і постнуару в кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

**Методологія дослідження.** Методи дослідження визначені з урахуванням специфіки джерельної бази та напряму аналізу проблеми, яка становить основну проблематику публікації. Окремо наголосимо на тому, що аналіз мистецтва кіно передбачає застосування кількох груп методів, які спрямовані на комплексну та максимально об'єктивну реалізацію завдань дослідження. До першої групи ми відносимо загальнонаукові методи дослідження — аналізу й синтезу, дедукції та індукції, узагальнення та порівняння. За їх допомогою ми сформували науковий апарат дослідження. Так, метод індукції та дедукції сприяв осмисленню формально-пластичної й просторової структури кінопродукту, що став предметом аналізу. Він допоміг зрозуміти загальну логіку формування стилістичних, жанрових меж нуару та скласти програму подальшого аналізу його новітніх і постмодерністських якостей (рухаючись від простого до складного, від частини до цілого).

Метод узагальнення та порівняння використано нами для визначення типових явищ у кіномові. Це дозволило сформувати авторське ставлення до тих напрямів та видів сучасного постнуару, які охоплюють типове, загальне й повторювальне стосовно стилістики нуару. Оглядаючи відповідний період у розвитку кіномистецтва, ми намагалися зіставляти ключові елементи конкретних кінострічок між собою, у такий спосіб визначаючи те спільне та відмінне, що становить основну сутність будь-якого кіномистецького явища.

Друга група об'єднує спеціальні методи дослідження. Першочергово — це метод аналізу формально-пластичної мови кінематографу; метод

виявлення композиційної та площинно-просторової структури; метод семіотичного аналізу.

У результаті вивчення формально-пластичної кіномови ми намагалися сформулювати уявлення щодо основних морфологічних та структурних особливостей побудови сценічної дії, а також виявити головні структурно цілісні елементи, які відповідають за формування певного «атмосферного» значення: «похмурий», «контрастний», «маргінальний», «фатальний» тощо.

Дослідження закономірностей та особливостей формоутворення дозволило сформулювати роботу гіпотезу структурного генезису лінійного за своєю природою нуару в сторону асинхронії та делінейності нео- й постнуарних явищ.

Метод виявлення композиційної та площинно-просторової структури дозволив поглибити попередні припущення, водночас він надав можливості представити кінопродукт як цілісне, системне в художньому сенсі явище, яке відзначається ознаками організованості та наперед продуманої дії. Можливість побачити особливість поєднання елементів кіномови та засобів виражальності в одне цілісне явище дозволило нам обґрунтувати специфіку трансформації кінопростору нуару в його «класичному» варіанті до новітніх експериментів та етапу деконструкції в межах постнуару.

За допомогою методу семіотичного аналізу всі три етапи розвитку «чорного» кіно представлено нами як генезис знаково-символьного середовища, яке помітно впливало на систему художніх цінностей, а також формувало три відмінні між собою системи кіномовлення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** *Композиція та формально-просторові засоби.* Прийоми, які засвідчують трансформацію нуару, виражають як еволюцію наративу, так і достатньо помітні в цьому контексті специфічні елементи режисури, обраного композиту кіномовлення.

Так, достатньо типовим є композиційний прийом «рухомого кадру». Його ознакою є характерна зміна «точок спостереження», які водночас відбуваються від третьої особи. Прикладом, у деяких стрічках неонуару спільним є прийом, коли глядач спостерігає за діями героїв, що локалізовані в просторі квартири. У певний

момент камера «виїжджає» за межі зазначеної попередніми діями локації і глядач опиняється перед вибором: продовжувати сприймати сценічну дію як «горизонт спостереження» або припустити, що він дивиться очима злочинця, який увесь цей час перебував за межами квартири, потайки слідкуючи за героєм.

Слід нагадати, що глядач бачить та інтерпретує сцену через прямокутник кадру, який у композиційному сенсі є повністю наперед заданим просторово-композиційним параметром. Відтак, проаналізовані нами стрічки дозволяють констатувати, що опанування простору сценічної дії в нео- та постнуарних засобах мовлення відбувається завдяки трьом домінантам: руху, дії, аудіальному супроводу, які водночас базуються на специфічній семіотичній системі.

Безумовно, характерним для трансформаційного етапу нуару є і прийом т.зв. часопросторового монтажу: злочинець «діє» — герой «прокидається», хоча між ними десятки кілометрів та «кам'яні джунглі» міста.

Загалом відзначимо важливе значення для трансформації нуару засобів динамізації кадру та застосування цілої програми «антистатисти», яка призначена для емоційно-стильового супроводу екранної дії. Наприклад, таким, що постійно повторюється, є рух камери — знизу вгору і навпаки. Така умовна вертикальна лінія надзвичайно успішно використовується в режисурі «вхідних» сцен, коли є потреба «відкрити» сцену в певному, наперед заданому масштабі. Крокує слідом за героєм, проте в кадрі лише підлога та сліди. У точці композиційної цілісності камера піднімається, слідуючи за поглядом героя, а простір кадру «виростає» і трансформується в панорамну «рамку».

Наприклад, композиційна структура початкової сцени кінострічки «Жар тіла» (сцена визначена нами за принципом «від чорного до чорного») створена як діалог трьох паралельних композиційно-просторових планів, які виражені як у наративі, так і в межах семіотичного каркаса. Герой (за соціальною роллю — адвокат) стоїть перед вікном, дивлячись на пожежу. Площина широкого скла відділяє простір дій від простору другого плану. Зосередженість героя на спогляданні перспективи (того, що глядач

бачить паралельно із героєм) «розриває» композицію на дві паралельні оповіді. Вихід героя із семіозису «історії» цілком очікувано підкреслюється панорамою міста із палаючими «нуарними» (туманно-вогняними) рельєфами, які в супроводі звуків пожежних машин та інших аудіальних ознак формують ефект «метушні далеко за вікном». Наголосимо на тому, що зазначена сцена кінострічки має й альтернативні моделі аналізу, наприклад, у викладі К. Орра (Orr, 2000, р. 55–56).

Важливо відзначити цікаву структурну побудову наративної конвенції кінострічки, що намагається вийти за межі класичного нуару не лише тематично або атмосферно, але й за принципами формальної та пластично-композиційної побудови кадру. Не випадково американська кінокритика охрестила стрічку «нуар-фільмом для читання» (Cobb, 1999, р. 207).

Як ще один приклад порівняємо два фрагменти «циклічних» кінострічок, які самі по собі представляють діалог нуару із неонуаром: «Листоноша завжди дзвонить двічі» 1946 та 1981 рр.

Стрічка 1981 р. є авторською роботою режисера Б. Рейфелсона, знятою за мотивами однойменного роману Дж. Кейна. Зазвичай кінокритика наголошує на тому, що стрічка є римейком однойменного фільму 1946 р., проте, на наш погляд, субординація цих двох продуктів не така проста та не має лінійної хронології, якщо аналізувати систематику трансформації кіномови нуару та неонуару (Porfirio, 1985, р. 102).

Насамперед, як і в попередньому прикладі, нас цікавить «точка входження» в дію, яка задається початковою сценою. Класичний нуар мав чітку «літературоцентричну» спрямованість, яка виражалась в особливому ставленні до оповідності, тексту та яскраво віддзеркалювалась у своєрідній структурі діалогів та сценічних діях.

Окрім цього літературні прототипи завжди присутні в класичних наративних рамках нуару як своєрідні «червоні прапорці», що не дозволяють режисерові вийти за межі висловленого власне літературно-епічними засобами (King, 2010). Саме тому стрічка 1946 р. розгортає композиційно сталу дію, яка має і закадрову оповідь (від головного героя), і діалоги персонажів, що допомагають глядачеві проникнути у фабулу.



Буквально за перші дві хвилини глядач дізнається про життєвий маніфест головного героя та формує ставлення до нього, як до відповідного фрагмента кінотексту.

Іншою є нарація неонуару, яка починає стрічку емоційним сфумато світла, дороги та руху машин. Без жодних слів і підказок, дія відразу поринає у «рампу» основної локації, яка фіксує героя, його точку входження до сюжету. Водночас так само, як і в попередньому варіанті, режисер намагається максимально точно показати «вхідні отвори» у локусі героя. У стрічці 1981 р. він цього не робить. Герой Д. Ніколсона є «темною конячкою», його маніфестація не відбувається аж до завершення першої третини стрічки, коли кількість висловленого і зробленого просто не залишає режисерові можливості не виступити із «проміжними» висновками щодо ролі та місця героя.

Таким чином, порівняння центрального персонажа у двох концепціях нуару — класичної та новітньої — є неможливим без аналізу композиційної побудови окремих сцен та загальної просторової організації, адже літературна канва в обох випадках має місце, проте в різній кількості. У певному сенсі зазначена ознака методологічно близька до адаптивних моделей теорії хронотопу в кінематографі (Murphet, 1998, р. 25).

Наприклад, стрічка 1946 р. — переважно просторово горизонтальна. Вона розкриває поступовість оповіді, з обов'язковим триманням хронології, послідовності подій та, найголовніше, з рішучим намаганням наочно продемонструвати всі наявні причинно-наслідкові зв'язки. Локалізованість дій персонажів обмежує виражальні засоби та формує своєрідний композиційний «пунктир», яким рухаються актори.

Іншою є композиційно-просторова стратегія «Листоноші...» 1981 р. Пройшовши фазу зав'язки сюжету, дія починає рухатись вільно та широко, охоплюючи межі міста та показуючи світ навколо героїв як «нелокальний» (Chartier, 2004, р. 141–143).

Ще одна властивість цього формально-пластичного явища розкривається на прикладі побудови композиційної структури стрічки.

До прикладу, розглянемо початкові сцени декількох кінозразків неонуару. Так, у кінострічці «Розмова» (1974 р.) бажання режисера фільму

Ф. Копполи «кинути» глядачеві в обличчя простір, як потужну композиційну масу, виправдовує необхідність у загальних планах, панорамній зйомці і, звісно, у супроводі звукового обширу, який з хаосу нерозбірливих або малопомітних фрагментів вихоплює аудіальні «знаки» (Turner, 1985, р. 5–7). Водночас сама манера зйомки та візуального ряду картини «зшита» розмовами, діалогами й іншими засобами, що виправдовують доволі різку, часту зміну ракурсу, відстані, формату кадру. По суті, оповідь, яку глядач «чує», скріплює композиційний стрій кадрів у спільну сценічну дію, наскрізність якої не викликає сумніву.

На наш погляд, сама по собі тематика цієї стрічки, як, власне, і особливості фабули та сюжетна постановка, багато в чому визначає композиційні засоби.

Наприклад, як суто неонуарний композиційний жест слід розглянути прийом «застиглого кадру» (за Д. Копенхафер) (Copenhaver, 2018, р. 5–8), коли рухома камера, що всю попередню сцену насичувала простір діями, масштабами та просторовими зв'язками, завмирає в певній точці. Проте Гарі Кол (герой Д. Хекмена) продовжує рухатись, діяти, «сценізм» фрагмента нікуди не зникає, простір працює і далі у своїй первинно заданій якості.

На наш погляд, проміжним висновком щодо формально-композиційних особливостей неота постнуарних явищ є те, що лінійність композиції в класичному нуарі трансформується в неонуарну асинхронію, яка в постнуарі водночас набуває ознак кліповості, продуманого хаотизму та просторової асиметрії.

Слід також відзначити характерний композиційний засіб зміни кадрового лінійного руху, який із класичної системи «чорних» вставок-сигналів перетворюється на складну систему аудіального входження до фіналу однієї сцени та початку іншої.

Наприклад, у стрічці «Розмова» саме музика Д. Шара (фортепіанні джазові етюди) та звукові ефекти позначають зв'язки між діями, що, на нашу думку, можна вважати ознакою неонуару. Натомість композиційна цілісність постнуарної естетики досягається за допомогою більш розрізаної в ритмованому та акцентованому сенсах

аудіальної пластики, яка є не звуковим супроводом, а цілком самостійним засобом вираження ідей.

Наприклад, у кінострічці «Фатальна жінка» (2002 р.) режисера Б. де Пальми використовується прийом т. зв. відкритого паралельного спліт-скріну — подвійного розподілу екрану на площини, що демонструє паралельні дії або деталізує подію, яка відбувається на екрані водночас у двох масштабах. У суто технічному сенсі цей прийом дозволяє збільшити об'єм кінонарративу та залучити глядача до діалогу, про що неодноразово зазначили кінокритики (Smith, 2002, р. 28).

Не менш характерним для композиційного бачення «нуарних» явищ є і прийом контрастних кадрів, що також є прикладом трансформації кіномови від «чорного» кіно 1940-х до постнуару 2000-х.

*Семіотичні елементи нео- та постнуарних явищ.* Виведення нуару за межі чорно-білої візуальної конвенції само по собі стало поштовхом до трансформацій. Проте найвиразніші свідчення цього ефекту втрати традиційних світлотіньових засобів виражальності почали виявлятися у просторі семіотичної кіномови, яка за допомогою кольору та додаткових можливостей фактурного мислення набула безлічі нових характеристик.

Наприклад, С. Снайдер, досліджуючи зазначену проблему, наголошує на унікальності поєднання стильових характеристик неонуару із проблематикою репрезентації світла. З метою визначення такої якості сублімації різних семіотичних засобів кіномови, учений пропонує звертати увагу на «образотворче зображення сюжетних елементів у термінах світла й тіні без урахування кольору», які, на його думку, домінують у нуар-кінематографії у формі естетики «настрою трагедії» (Snyder, 2001, р. 159–160).

Таке емоційне ставлення до семіозису кіно імпонує нам і у зв'язку з його аналітичною конструкцією, і це дозволяє простежити зв'язок між окремим елементом та його значенням, що особливо важливо в контексті «естетичної гібридності нуару» та еластичності того культурного простору, який привів до виникнення зазначеного феномену (McRoy, 2020, р. 41).

На наш погляд, слід констатувати різні семіотичні принципи неонуару та постнуару.

Для першого більше характерна система знаків, які не потребують зусиль для інтерпретації, адже самі сюжетні рамки задають схему ставлення до них.

Наприклад, помада, яку головна героїня стрічки «Листоноша» 1946 р. губить на підлозі, стає «доріжкою» для входження фатальної жінки в кадр. Воно (входження) відбувається знизу вгору, охоплюючи суто «жіночі» знаки кіносексуальності свого часу: туфлі на підборах, стрункість оголених ніжок тощо. У подальшому, саме в момент фарбування губ, герой відволікається та автомобіль потрапляє в аварію, відкриваючи нову спіраль колізії твору. Неонуарна специфіка побудови знакового поля не виражається настільки літературно та відкрито, проте і не містить надто складних рельєфів.

У чомусь зазначений приклад можна помістити в один ряд зі знаковістю взуття героїні стрічки «Гра з вогнем», де за виразністю індивідуального дизайну жіночих туфель на підборах криється вказівка щодо сюжетної колізії.

Наголосимо на тому, що в історіографії нуару доволі детально розглянуто проблематику візуальної репрезентації жіночих персонажів (як головних героїнь, так і персонажів другого плану). Характерною є увага вчених саме до семіотики костюма та аксесуарів як специфічної ознаки «класичного» нуарного нарративу (Colpaert, 2019, р. 70–81). Водночас це актуалізує і дослідницьку увагу до операторських прийомів візуальної обробки постановочних сцен, які часто вибудовані, радше, за канонами образотворчого мистецтва (Snyder, 2001, р. 161), а в окремих національних напрямках нуарного кіно, за висновком дослідників, мають своєрідний екзистенційний статус (Wood, 2019, р. 241).

Натомість семіотика постнуару розкривається за допомогою простору символіки, яка не є очевидною та потребує від глядача зусиль для розшифрування і осмислення.

Наприклад, як трактувати сцену із прологом «Синього оксамиту», де рух камери зверху до низу переходить від «життя міста» до «життя комах»? Кінокритики однак оцінили цей жест Д. Лінча, режисера стрічки, як своєрідну

увертюру, яка повною мірою означає концепцію фільму (Лінч зображує хтивий провінційний маленький світ, де на поверхні все радісно та яскраво, а в глибині — гниття й цинізм).

Вочевидь, у будь-якому варіанті трактування ми можемо констатувати важливість існування символіки, яка припускає різницю в осмисленні та надає широкий простір для емоційного ставлення. У цьому сенсі ми вважаємо за потрібне наголосити на необхідності дослідження семіозису нео- та постнуарних явищ як стратегії породження та функціонування знаків і водночас — процесу їхньої інтерпретації і формування нових значень.

Наприклад, у кінострічці «Фатальна жінка» (2002 р.) режисера Б. Де Пальми у фінальних сценах герой А. Бандераса спостерігає за панорамою міста, яка на початку стрічки стала основою для зустрічі із *Femme Fatale*. Аби виправдати рухи камери, яка «спостерігає» очима героя за усім, що відбувається на площі, режисер вдається до прийому послідовної пов'язаності дій. Приміром, хлопчики, котрі наздоганяють м'ячик, який котиться донизу вулиці, цікавлять фотографа (герой А. Бандераса) як об'єкти спостереження, але мимоволі «приводять» його до головної героїні. У цій моделі спостереження знаковість об'єктів та матеріальних ознак сцени не може пройти повз увагу режисера, адже постнуарне кіномистецтво є одним з найменше залежних від «незапланованих випадковостей». Округлі форми у кадрі, поряд із нарочитим акцентуванням теми сонця, світла та відблисків, фіналізуються в парному «семіозисі» сонячного зайчика, що засліплює водія та водночас стає таким довгоочікуваним актом для вуличного фотографа на паперті собору.

Таким чином, орієнтуючись на властивості зображеного «перекладатися» на знакову форму, ми можемо констатувати існування певних закономірностей трансформації самої форми зображення. У кіномові це стає можливим у зв'язку з тим, що знаки та символи в лаконічній формі можуть передавати значний обсяг інформації, водночас акцентуючи певну частину візуальної інформації як першочергово важливу.

Наприклад, у фільмі «Транс» (англ. «Trance», реж. Д. Бойл) знаково-символьна система визначена трьома ключовими обставинами.

По-перше, тематикою сюжету та загальною фабулою, яка не припускає можливості ані повного розкриття задуму, ані традиційного для нуару, у його класичній нарративній конвенції, наперед встановленого причинно-наслідкового зв'язку (за принципом: те, що є тут, визначає те, що буде там).

По-друге, знаково-символьна система стрічки визначена не меншою мірою і художньою програмою кінопродукту, що, за висловом режисера, є «накиданням полуди на очі глядача». У цьому контексті Б. де Пальма застосовує немало візуальних моушен-знаків, які провокують на відповідне ставлення. Так, головний герой періодично перебуває «за склом», що є не просто красивою візуальною метафорою, а розгортається цілими «кінофразами» зі звуками (приміром, герой дряпає по склу, намагаючись привернути увагу до себе), динамічною підтримкою кадру (наприклад, рухом камери, що не дозволяє глядачеві вийти за межі образу), або, зрештою, прямою деструкцією двох світів (реального життя і гіпнотичного трансу), які розділяються простором «прозорої перепони».

Скло — або певна напівпрозора субстанція, яка не оголошується у своєму матеріальному статусі — постійно супроводжує камеру. На наш погляд, її роль у чомусь дотична до ролі горезвісного туману-дощу-смогу, що його так любляли як додатковий засіб «класики» нуару, а режисери 1970-х взагалі перетворили на суцільне візуальне кліше. Відтак, якщо «розмитість» неонуару, як наслідувача «чорного кіно», можна вважати семіотичною ознакою, то напівпрозорість кадру, його мерехтіння та моушен-ефекти слід віднести до постзасобів, що в цьому разі неодмінно мають чіткі ознаки знаково-символьних міркувань.

По-третє, у семіотичній системі постнуару вкрай важлива роль відводиться тілесній мові та, відповідно, знаковому середовищу, яке формується на ґрунті мови жестів, поглядів та анатомічних рельєфів. Наприклад, стрічка «Транс», вочевидь, перенасичена крупними планами, які деталізують та конкретизують емоційну складову гри тіла. Необхідність візуально демаркувати простір реальної дії від простору трансу породжує немало важливих знаків, що зачіпають

тіло, постаті та комбінації анатомічних обрисів. Так, жестикуляція є властивістю композиційної структури «реального світу», тоді як гра обличчям та прийом «менталізації» предметів (герой «обмацує» поглядом кімнату; предмети й об'єкти стають тілесно очевидними, втягуються до «людського» простору: «моя» тарілка, «її» чашка, «його» картина) — розкриваються як уявне середовище гіпнозу (простору пам'яті в ширшому контексті).

Загалом усі три знаково-символьні програми відіграють роль маркерів постестетики, яка, на наш погляд, у межах кіносистеми постнуару насичена семіотичними посиланнями, перехресними зв'язками між дією, предметами та простором уявного тощо. Окрім цього, важливим компонентом символізму «постчорного» кіно є його очікувана готовність до гібридизації, яка виражається в такій собі знаковій «всеїдності».

Не можемо оминати увагою і пряму вказівку режисера кінострічки Д. Бойла, який визначив звукову модель кінострічки як своєрідний «згусток символів», зазначивши, що «70–80% фільму є звуком» (Otieno, 2017, p. 92).

На відміну від цієї стрічки, символіка фільму «Рокова жінка» організована навколо декількох наративних та візуальних тез класичного фільму в жанрі нуар «Подвійна страховка» («Double Indemnity», 1944 р., реж. Б. Вайлдер). Початкова тема фільму задана сценою перегляду цього чорно-білого кіно, яка стає для головної героїні точкою входження в контекст драми. Для репрезентації задуму режисер обрав знаменитий фрагмент із пострілом, що у фабульній структурі нуару 1944 р. виявляє характер та фатальну вдачу героїні Б. Стенвік (Loyo, 1993, p. 174). Вона не може вбити Уолтера Неффа (герой Ф. МакМюррея), котрий виголошує: «Прицілься точніше, крихітко! А якщо я підйду ближче?» У момент, коли драматизм сцени на екрані телевізора доходить розв'язки (фраза Б. Стенвіка: «...Хвилину тому, коли не змогла вистрелити...»), розпочинається дія власне «нуару» — героїня «виходить» із топосу екранного сюжету та опиняється в колі бруталної реальності.

Символічним є і використання назви твору, адже «подвійна страховка» — максимально можлива вигода в наративі класичної оповіді —

тут постає знаком правильного вибору. Зовнішня схожість героїнь стрічки (чому не подвійна страховка?) стає певною запорукою багатьох обставин, що рухають сюжетом та визначають межі оцінки «добрих» і «поганих» вчинків.

Упродовж усього фільму глядач спостерігає за дилемою, що супроводжує Лулу — героїню Р. Ромейн, яка, подібно до героїні Б. Стенвік, не надто прагне переходити рубікон між пострілом та вбивством. Детальніше цей аспект сюжету можна простежити в аналізі Ч. Скраггса (Scruggs, 2004, p. 682).

Розвиток цього епізоду, ймовірно, замислено режисером як приклад «менталізації» символів: героїня спостерігає як її художній прототип не здатен на суто «чоловічу» дію — відверте вбивство «фейс ту фейс», що доповнюється і входженням у кадр головного злодія та подальшою брутално-жорсткою сценою.

Окрім наративних цитат стрічка має і декілька візуальних посилань, які запозичені з того самого фрагмента «Подвійної страховки». Так, рисунок жалюзі на вікнах, що додає біло-чорному фону стрічки певної горизонтальної розрядки, використано у сцені допиту фотографа-папараці (А. Бандерас), де кімната перенасичена світловими лініями з вікна. Або так само знайомою за класичним нуаром є камера, яка сповзає донизу і формує відповідне враження емоційної присутності героя. Цей прийом ми спостерігаємо в сцені розмови в посольстві поліціанта та жінки-секретаря.

Як символіку, що має відверто постмодерністську природу, слід назвати і періодичну появу в кадрі постеру з написом «Дежа Вю», який щонайменше тричі «оголошує» ключову програму емоційного шлейфу сюжетного задуму.

До висловлених вище роздумів додамо ще і цікаву взаємодію кіно із фільмографією неонуару. Маємо на увазі стрічку «Жар тіла» Л. Кездана, яка була знята під впливом того ж таки класичного фільму в жанрі нуар «Подвійна страховка». Відтак, аналізуючи роботу Б. де Пальми «Рокова жінка», ми стикаємося навіть не з подвійним, а, радше, з потрійним цитуванням, яке наявне щонайменше на рівні кінонаративу.

Засоби виражальності в системі нео- та постнуарного кіно. Множинність й очевидна



циклічність засобів виражальності нео- та постнуару виражається в декількох ключових характеристиках.

Як приклад першої порівнюємо дві кінострічки, що належать до явища постнуару — «Місто гріхів» та «Чорна орхідея». Вибір фільмів для компаративного аналізу здійснено нами не випадково. В обох кінострічках елементи кіномови не тільки надзвичайно багаті на виражальні засоби, але й, вочевидь, становлять цілу систему візуально-аудіальної орієнтації, яка водночас семіотична та композиційно чітка.

Система засобів стрічки Р. Родрігеса «Місто гріхів» має надзвичайно пластичну та фактурну передісторію у вигляді культури нуар-коміксу, що нині має доволі розлогу історіографію (Anderson, 2021, р. 83–85). У цьому сенсі візуальна конвенція стрічки має багату як для постнуарного фільму канву, що реалізується за допомогою не тільки діалогу з графічними засобами коміксу, але й субдіалогу самого коміксу з чорно-білими стрічками в стилі класичного нуару. Така довга візуальна цитата є важливою, адже вона вказує не лише на рамки канону, у якому існує та виражається кіномова, але й розкриває обставини візуалізації образів, їхньої розробки як системи екранної дії.

На противагу цьому, фільм «Чорна орхідея» Б. де Пальми відразу ж відсилає до нуарної естетики, представляючи її щонайменше у двох виражальних системах, які існують паралельно.

З одного боку, вона формується як діалог з атмосферністю та візуальним середовищем нуару, що підкреслено не лише хронотопом стрічки, місцем та особливістю дії, але й візуально наявними елементами: світлом у вигляді «срібної» та «жовто-сірої» сепії, характерними просторово-композиційними лінійними схемами (переважно горизонтальними та «довгими») тощо.

З другого боку, стрічка розпадається на дві паралельні дії, які пов'язані часопростором та героями, проте висловлені в межах різних систем візуальних координат. Тут є місце і для «чорно-білих» цитат із класичного нуару, і для простору спогадів та припущень, які водночас не менш «екранно-візуально-кінематографічні», ніж основні сценічні дії.

Звісно, ми міркуємо про систему вражень та емоційного ставлення до дії, яка в цьому разі є цілісною, має формально-логічну послідовність та розкривається за допомогою властивості поведінки або бездіяльності персонажів. Перед нами в обох випадках (і в Родрігеса, і в де Пальми) — ігрове кіно, яке існує як поле дії акторів, котрі живуть, кохають, страждають тощо.

На противагу розглянутому вище прикладу, виражальні засоби стрічки «Місто гріхів» створені за іншою стратегією, яка впливає із самої теми та її репрезентації засобами кіномови (Aldama, 2021, р. 137–148).

Передусім звернемо увагу на графічно-коміксну фактуру зображень, що задає загальний настрій сюжету та виражає емоційну канву фільму. Дії героїв — кліпові та фрагментовані, сюжетна лінія розрізана на шматки дрібних сцен, що поєднані в одне ціле типовим набором художньо-стильових засобів, які постійно повторюються.

На наш погляд, їх можна розподілити на три фази. У межах першої фігурує триадна колористика (чорне-біле-червоне), використана режисером для переказу. Це — фаза наративу, вона фігурує як лінія оповідності, що дозволяє глядачеві стежити за змінами сюжету, поведінкою героїв та колізіями сценічної дії.

Друга фаза виникає в момент акциденції — необхідності показати графічними засобами певну якість героя або визначити межі субординації між персонажами. Наприклад, такою акцентованою точкою є очі дівчини, що освітлюються зеленим у момент спалаху запальнички (на тлі червоно-біло-чорної графічної маси це виглядає доволі ефектно та не полишає стійкого враження графічно-образної домінанти).

Третя фаза виникає як розрядка двох попередніх. Її візуальним наративом є білі силуети, які узагальнюють складність та порівняну багатоманітність дії. Просте зведення складної маси предметів, людей й об'єктів, які ще й до того ж показані в межах об'ємного простору, до пласкої структури силуету є цікавим способом розмежування кадру, виведення сцени із попередньої дії та підготовки глядача до наступної.

Звісно, у звичному кінематографічному дійстві подібний прийом був би замінений банальним контражуром, проте в цьому разі саме

коміксна культура рисунка із її власними жанровими елементами визначає межі можливого та прийняттого.

Окрім зазначеної якості, важливе значення в системі виражальних засобів відіграє композиційно-просторова програма. Ми вважаємо за потрібне наголосити на тому, що, обравши як естетичну парадигму коміксну фактуру, режисер автоматично потрапив до своєї рідної пастки «графізму», адже комікс — це не тільки послідовний рисунок із короткими розмовами, але й ціла система візуальних знаків, значна частина яких ефективна лише на рівні композиційних засобів. Наприклад, дія розгортається зліва направо та зверху донизу, а герої мусять не лише діяти, але й частково пояснювати свої вчинки словами, виражати дію за допомогою наративу. Ця особливість коміксної оповідності була частково послаблена закадровим голосом героя (переважно ця роль припала на героя Б. Вілліса), що вивів із сюжету частину графічних елементів, які недоцільно демонструвати в моушен-можливостях кінематографу.

Слід також зазначити, що кінострічка «Місто гріхів» посідає особливе місце серед творів постнуару і у зв'язку з її важливим жанровим значенням. Ф. Міллер, автор графічних коміксів у стилістиці та естетиці нуару, починаючи з 1990-х рр. перетворився на ключову фігуру комікс-культури. Зокрема, до фільмографії режисерів, які розвивали героїку його всесвіту, потрапили і пропаговані ним етичні постулати. Наприклад, ідея щодо того, що чеснота не може існувати без гріха (Spindler et al., 2006, p. 142).

Ще одна вагома особливість виражальних засобів нео- та постнуару ґрунтується на стильових ознаках «нуарного» (або в поширеній в академічних колах сленговій інтерпретації — «чорного») кіно як жанрового та художньо-естетичного цілого.

Наприклад, аналізуючи сюжетно-наративну канву стрічки «Той, що біжить по лезу», дослідники звертають увагу на те, що оповідь стрічки основана на двох пересічних міфах.

По-перше, це міф «нуар-детективу», де йдеться про боротьбу зі злочинністю та корупцією в місті, яке занепадає. Детективність проявляється у втіленні в образі головного героя (Г. Форд)

«версії середньовічного лицаря», що представляє правильні цінності в боротьбі добра зі злом. Проте водночас «нуарність» означається практично із самого початку дії, коли стає зрозуміло, що визначити межі добра та зла в цьому місті не так вже і просто, якщо взагалі можливо. Саме тому дівчина-реплікант, котра за сценарієм класичного нуару мала б бути жертвою, не виявляє особливого бажання бути врятованою.

Як другий за значенням постає міф про природу людини та людяності, адже герой Г. Форда — професійний вбивця реплікантів. Іншими словами, за конвенцією нуару, — злочинців, які, насправді, так само, як і героїня в попередньому фрагменті, демонструють самостійність уявлень щодо добра та зла. Найголовніше, що впродовж розгортання сюжету глядач спостерігає як лінія демаркації «добрих» і «поганих» поступово зсувається в різні сторони, демонструючи у фіналі не відповіді на запитання, а самі лише запитання (Leitch, 2020, p. 165).

Окрім зазначеної наративної колізії кінострічки, важливо відзначити жанрові особливості, що їх демонструє не так окремо взятий фільм, як увесь цикл фільмів — від 1980-х — до 2010-х рр.

«Той, хто біжить по лезу» («Blade Runner») 1981 р. — це неонуар з усіма належними йому ознаками. Він наочно трансформує рамки жанру й виходить далеко за межі наративних, візуальних та, найголовніше, змістовних конвенцій класичного жанру. Наприклад, ми неодноразово помічали в дослідницькій літературі роздуми з приводу особливостей таких трансформацій, проте найпереконливіші неонуарні елементи стрічки узагальнено в межах американської кінокритики. Кінооглядачі від самого старту прокату кіно зазначають, що фільм поєднує елементи двох маскулінних жанрів: фантастики та власне нуару (Bruno, 1987, p. 65). Така комбінація є вкрай важливою для аналізу, адже фільми в жанрі нуар зазвичай широко (і максимально можливо для свого часу) експлуатують образи жіночої сексуальності, водночас наукова фантастика, радше, пригнічує зображення емоційно-сексуальних дій.

Натомість «Той, що біжить по лезу» вийшов за межі цієї умовності, показавши можливість

нових комбінацій у рамках багато в чому традиційного жанрового підходу. У певному сенсі можна міркувати про розрив із нуар-класикою та формування нової конвенції «про нуар та наукову фантастику», що визнавала можливість урізноманітнення жанру і його стильового розвитку (Leitch, 2020, p. 167). Стрічка 2017 р., яка, нагадаємо, не є римейком, а послідовно розгортає історію далі, містить чимало цитат та посилань не тільки на наративні рамки попереднього фільму, але й на особливості запрограмованої там естетики, включно з доволі «тісною» як для сучасного бачення формою предметів, панорам футуристичних міст тощо.

Постнуарний естетизм чітко простежується в образі центрального персонажа Р. Гослінга, який у багатьох моментах стрічки виглядає та діє по-людськи більше, ніж його «гомогенне» оточення, про що, приміром, нагадує у своєму аналізі С. Жижек (Žižek, 2021, p. 41–51). Важливо відзначити і те, що режисер зберіг декілька властивих для колізії першого фільму сюжетних зв'язок, водночас показавши їхній художній потенціал більш відкрито та ширше. Наприклад, до «парних» персонажів, які підкреслено локалізовані під сценарні дії головного героя, можна віднести «дизайнера ляльок» у стрічці 1981 р. та дівчини — дизайнера спогадів — у фільмі 2017 р.

Нуар — це жанр у кінематографі, натомість *неонуар* — художньо-стильове явище, яке використовує жанрову специфіку та естетичні стереотипи «чорного кіно», проте водночас декларує власні — особливі, новітні — художні цілі та принципи. З-поміж них формоутворюючими є панорамність простору, нелінійність оповіді та псевдореалізм кіномови, що засобами відтворення «життя, як воно є» формує картину атмосферного, доволі похмурого сьогодення, яке, по суті, є «антиреалістичним» (нуарним, нарочито похмурим).

Як художнє явище, *постнуар* прагне виражатися в системному полі, демонструючи здатність до діалогу як із жанрами кіно, так і з художньо-стильовими явищами. Загалом, на наше переконання, межі стильових ознак нуару були розірвані саме у зв'язку з деконструктивними властивостями естетики постнуару, що пропагувала готовність до прийняття нового, сміливу

агресивність стосовно власного жанрово-стильового минулого та декласифікацію кіномови. Остання властивість уперше фіксується в жанровій «всеїдності» нового нуару, а стає остаточно виразною в межах принципів цитування та інтерпретування постнуару.

Виконаний нами аналіз дозволяє запропонувати таку схему основних прийомів та виражальних засобів нуарних явищ, які ми вважаємо за доцільне розглядати компаративно — як три системи художніх цінностей, які паралельно існують і які можуть бути застосовані в межах сучасної кінорежисури.

А) Класичний нуар:

– у сфері *наративу*: формування атмосферних історій; жанрове врізноманітнення детективу в його літературних ремінісценціях, передусім у зв'язку з виходом за межі аури «правильного» героя; створення дихотомічного образу «герой-чоловік — фатальна жінка», який закріпився в кіномові та доволі швидко набув ознак культурного кліше;

– у сфері *кіномови та семіотики*: формування простору «чорного» кіно як лінійної сценічної дії; спроби показати можливість інтерпретацій героя за допомогою внутрішнього драматизму, амбівалентність та порушення традиційних норм «правильної» суспільної поведінки; долучення до системи виражальних засобів особливих ефектів постановки світла, нарочите навіювання атмосфери присмерку та недомовленості; акцентування елементів другого плану й деталізація простору.

Б) Неонуар:

– у сфері *наративу*: остаточно відмова від «літературоцентризму» та ведення сценарного діалогу з першоджерелом (у разі його наявності) на ґрунті паритету; героїзація маргінальної, а в окремих випадках — девіативної поведінки головного героя; виокремлення особливого морального права головного героя залишатися «хорошим хлопцем» у «світі поганців»; максимальне посилення експлуатації теми сексуальної поведінки та еротизм в образній структурі героїв; розкриття оповідного статусу фатальної жінки у зв'язку з невластивими для традиційного «світу жінок» ознаками; загальна критичність стосовно суспільних норм;

– у сфері кіномови та семіотики: значне розширення сценічної панорами; формування композиційно-просторової цілісності як синхронної дії, значне ускладнення причинно-наслідкових взаємозв'язків (делініарність); демонстрація залежності героя від властивостей свого історичного часу, суспільних обставин, стереотипів мислення доби тощо; поява образу «приголомшливо чарівно-бридкого» персонажа, котрий діє на вістрі суспільних табу; пролонгація світлових та аудіальних прийомів чорно-білого кіно в «кольоровому» амплуа; активне використання руху (як в технічному, так і в сценічному аспектах); діалогізм із візуальними засобами «класичного» нуару, що передусім віддзеркалилося в римейках та фільмах «за мотивами»; поява нуар-циклів;

#### В) Постнуар:

– у сфері наративу: проголошення попередньої кіноісторії «матеріалом» для експериментів, цитувань, інтерпретацій та переосмислень; помітне та явне бажання зробити діалог із «класичним» нуаром художнім вістрям проблеми; використання такого діалогу в ролі виражального засобу; асинхронія наративу, його ускладнення; максимальне зближення жанрових меж психологічного трилера і хоррора; провокування психоделизму як способу осмислення порушених моральних дилем.

– у сфері кіномови та семіотики: дефемінізація «фемін фаталіте»; використання деконструктивних засобів під час роботи з матеріалом (наприклад, введення деяких графічних та звукових «фільтрів», застосування ефекту забрудненості кадру, акцентування за допомогою засобів графічного «шуму»); провокування вуайеризму глядача, створення атмосфери «замкової шпаринки»; вільна трактовка простору,

площини та об'єму як конструктивних одиниць кадру, намагання широко використовувати класичні жанрові кліше та стереотипи не тільки нуару, але й суміжних художніх явищ (трилеру, детективу, драми тощо).

**Висновки.** Визначені нами сукупності основних прийомів і виражальних засобів «нуарних» явищ у кінематографі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. дозволяють виокремити три просторово-композиційні системи, які характеризують специфіку нуару, неонуару та постнуару.

У першому випадку ми спостерігаємо лінійне розгортання дії, у межах якої сцени та кадрова побудова перебувають у прямому причинно-наслідковому зв'язку.

У контексті неонуару композиційність є питанням конкретного дійового топосу кінострічки; попри існування загальних правил та характеристик роботи із площинами й простором, домінує загальне враження панорамності і різномасштабності.

Постнуарна естетика формується в площині більшого розмаїття художніх прийомів, що пов'язано із практичною відсутністю «канонічних» меж та властивістю постестетики поєднувати різні ефекти, засоби (а в окремих випадках вдаватися до «циткування» та «переозначення»).

**Перспективи подальших досліджень.** Дослідження проблематики художньої мови «нуарних» явищ має потенціал для подальшого аналізу. Передусім це пов'язано з актуальністю як самого жанру, так і окремих елементів його кіномови в сучасному ігровому кінематографі. Особливої уваги потребують питання трансформації постнуару в рамках артхаусного кіно та дигітального відеоарту: двох найрепрезентативніших напрямів розвитку нуару на початку ХХІ ст.

#### Список посилань

- Мархайчук, Н., Рябуха, Н., & Тарасов, В. (2021). "Black movies": Genre Memory of the Noir Film language in the System of Audiovisual Transformations (1970s — 2010s). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки», 63, 57–67.*
- Тарасов, В. В., Мархайчук, Н. В., & Конєва, М. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Культура України, 74, 81–89.*
- Aldama, F. L. (2021). Interview with Robert Rodriguez. In *The Cinema of Robert Rodriguez* (pp. 137–148). University of Texas Press.
- Anderson, E. R. (2021). 4. Sin City, Style, and the Status of Noir. In *Critical Approaches to the Films of Robert Rodriguez* (pp. 81–102). University of Texas Press.
- Bruno, G. (1987). Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner". *October, 41, 61–74*



- Chartier, J. P. (2004). Americans also make noir films. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 2, 141–3.
- Cobb, S. Y. (1999). Writing the new noir film. *Film noir reader*, 2, 207–214.
- Colpaert, L. (2019). Costume on film: How the femme fatale's wardrobe scripted the pictorial style of 1940s film noir. *Studies in Costume & Performance*, 4(1), 65–84.
- Copenhafer, D. (2018). Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation: from “real time” surveillance to its recording. *Sound Studies*, 4(1), 2–18.
- King, A. (2010). The Province Always Rings Twice: Christian Petzold's Heimatfilm noir Jerichow. *Transit*, 6(1).
- Leitch, T. (2020). The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1(2), 157–172.
- Loyo, H. (1993). Subversive pleasures in Billy Wilder's “Double Indemnity”. *Atlantis*, 169–190.
- McRoy, J. (2020). Film noir and the Gothic. *Gothic film: An Edinburgh companion*, 37–57.
- Murphet, J. (1998). Film noir and the racial unconscious. *Screen*, 39(1), 22–35.
- Orr, C. (2000). Cain, Naturalism and Noir. *Film Criticism*, 25(1), 47–64.
- Otieno, S. P. (2017). Identity and Musical Score in Tosh Gitonga's Nairobi Half Life. *Journal of African Theatre, Film and Media Discourse*, 1(1), 86–96.
- Porfirio, R. G. (1985). Whatever Happened to the Film Noir? The Postman Always Rings Twice (1946–1981). *Literature/Film Quarterly*, 13(2), 102.
- Scruggs, C. (2004). “The Power of Blackness”: Film Noir and Its Critics. *American Literary History*, 16(4), 675–687.
- Smith, G. (2002). Dream project: The name of the game is Deja vu in Femme Fatale. *Film Comment*, 38(6), 28.
- Snyder, S. (2001). Personality disorder and the film noir femme fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155–168.
- Spindler, M., Röber, N., Döhring, R., & Masuch, M. (2006). Enhanced Cartoon and Comic Rendering. In *Eurographics (Short Presentations)* (pp. 141–144).
- Turner, D. (1985). The Subject of “The Conversation”. *Cinema Journal*, 4–22.
- Wood, M. P. (2019). Italian film noir. In *European film noir* (pp. 236–272). Manchester University Press.
- Žižek, S. (2021). Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism. *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*, 41–51.

## References

- Markhaichuk, N., Riabukha, N., & Tarasov, V. (2021). “Black movies”: Genre Memory of the Noir Film Language in the System of Audiovisual Transformations (1970s — 2010s). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya “Teoriia kultury i filosofii nauky”*, 63, 57–67. [In English].
- Tarasov, V. V., Markhaichuk, N. V., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, 74, 81–89. [In English].
- Aldama, F. L. (2021). Interview with Robert Rodriguez. In *The Cinema of Robert Rodriguez* (pp. 137–148). University of Texas Press. [In English].
- Anderson, E. R. (2021). 4. Sin City, Style, and the Status of Noir. In *Critical Approaches to the Films of Robert Rodriguez* (pp. 81–102). University of Texas Press. [In English].
- Bruno, G. (1987). Ramble City: Postmodernism and “Blade Runner”. *October*, 41, 61–74 [In English].
- Chartier, J. P. (2004). Americans also make noir films. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 2, 141–3. [In English].
- Cobb, S. Y. (1999). Writing the new noir film. *Film noir reader*, 2, 207–214. [In English].
- Colpaert, L. (2019). Costume on film: How the femme fatale's wardrobe scripted the pictorial style of 1940s film noir. *Studies in Costume & Performance*, 4(1), 65–84. [In English].
- Copenhafer, D. (2018). Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation: from “real time” surveillance to its recording. *Sound Studies*, 4(1), 2–18. [In English].
- King, A. (2010). The Province Always Rings Twice: Christian Petzold's Heimatfilm noir Jerichow. *Transit*, 6(1). [In English].
- Leitch, T. (2020). The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1(2), 157–172. [In English].
- Loyo, H. (1993). Subversive pleasures in Billy Wilder's “Double Indemnity”. *Atlantis*, 169–190. [In English].
- McRoy, J. (2020). Film noir and the Gothic. *Gothic film: An Edinburgh companion*, 37–57. [In English].
- Murphet, J. (1998). Film noir and the racial unconscious. *Screen*, 39(1), 22–35. [In English].
- Orr, C. (2000). Cain, Naturalism and Noir. *Film Criticism*, 25(1), 47–64. [In English].
- Otieno, S. P. (2017). Identity and Musical Score in Tosh Gitonga's Nairobi Half Life. *Journal of African Theatre, Film and Media Discourse*, 1(1), 86–96. [In English].

- Porfrio, R. G. (1985). Whatever Happened to the Film Noir? The Postman Always Rings Twice (1946–1981). *Literature/Film Quarterly*, 13(2), 102. [In English].
- Scruggs, C. (2004). “The Power of Blackness”: Film Noir and Its Critics. *American Literary History*, 16(4), 675–687. [In English].
- Smith, G. (2002). Dream project: The name of the game is Deja vu in *Femme Fatale*. *Film Comment*, 38(6), 28. [In English].
- Snyder, S. (2001). Personality disorder and the film noir femme fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155–168. [In English].
- Spindler, M., Röber, N., Döhring, R., & Masuch, M. (2006). Enhanced Cartoon and Comic Rendering. In *Eurographics (Short Presentations)* (pp. 141–144). [In English].
- Turner, D. (1985). The Subject of “The Conversation”. *Cinema Journal*, 4–22. [In English].
- Wood, M. P. (2019). Italian film noir. In *European film noir* (pp. 236–272). Manchester University Press. [In English].
- Žižek, S. (2021). Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism. *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*, 41–51. [In English].

**Н. В. Мархайчук**, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету АВМ, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**N. Markhaichuk**, Candidate of Art Criticism, assistant professor, Dean of the Faculty of Audio-Visual Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**В. В. Тарасов**, кандидат історичних наук, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

**V. Tarasov**, Candidate of Historical Sciences, assistant professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 01.12.2022