

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Образ *femme fatale* в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества

С.А. Смагина

кандидат искусствоведения

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена репрезентации женских образов в немецком кинематографе 1920-х годов. В центре внимания — персонаж роковой женщины (*femme fatale*) как выразительницы духа эпохи с множеством ее внутренних проблем. В этот период *femme fatale* выступает в качестве революционного образа, бросающего вызов традиционному укладу жизни. В статье разбираются наиболее показательные фильмы, где возникает эта героиня, — «Генуин: история вампира», «Трагедия проститутки» и «Асфальт».*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история кино,
немецкий
кинематограф
1920-х, новая
женщина, *femme*
fatale

Вместе с трансформацией морально-нравственных ориентиров в социуме, переоценкой понятий «женского» и «мужского», а также под влиянием открытий в сфере медицины и психиатрии в западном обществе рубежа XIX–XX веков возникает концепция «новой женщины», подразумевающая изменение социально-культурного статуса субъекта женского пола. Это, в свою очередь, сделало неизбежными реформы внутри самого общества, предложив в качестве альтернативы патриархальному союзу нуклеарную семью или даже свободные отношения.

В противоречиях между патриархальными установками буржуазного общества и идеями освобожденной сексуальности, которые получают распространение в начале XX века, одним из наиболее востребованных художественных образов в искусстве становится *femme fatale*, роковая красotka, имеющая губительную власть над мужчиной. В кинематографе этот образ был заострен и усилен, что придало ему безусловно отрицательную коннотацию «роковой женщины», превратив ее фактически в демона, «существо исключительно полового олицетворения первородного греха, своей сексуальностью опутывающего, порабощающего и губящего мужчину, его — носителя духа, творца цивилизации»¹, формируя, таким образом, новый «миф женщины». Можно констатировать, что по сути *femme fatale*

¹ Фриче В.М. Торжество пола и гибель цивилизации. М.: Издательство: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1908. С. 36.

рубежа веков — это специфический образ роковой красотки, не только имеющей неоспоримую власть над мужчиной, но и выступающей своего рода «рубиконом» в процессе изменений, происходящих в обществе.

Выводя на киноэкран полярные фигуры — женщину из патриархального мира и женщину «новых устоев», режиссеры смогли, с одной стороны, передать те настроения, что царили в немецком обществе в период между поражением в Первой мировой войне и приходом национал-социалистов к власти, с другой — этот художественный образ смог выявить и отразить целый спектр гендерных и сексуальных проблем в обществе. В целом «новая женщина» бросает вызов патриархальному строю своим аморальным в глазах окружающих поведением, чем провоцирует крайнюю негативную эмоциональную реакцию социума (чаще всего страха и недоверие) на ее появление. При этом, что значительно важнее, «новая женщина» становится не только одним из элементов разрушения традиционного общественного уклада, но и знаменует возникновение новой морали и, как следствие, идею обновления общества, рождение человека нового типа. Причем если в Германии концепция «новой женственности» в литературе и кино больше оставалась теоретической, то в СССР была взята государственной властью в качестве программной.

«Генуин: история вампира»: зарождение киномифа

В 1920-е годы в Германии появляется целый ряд фильмов, где героиней — разрушительницей спокойствия — выступает роковая женщина, часто проститутка, которая ставит под смертельную угрозу безопасность мужчины в обществе, а вместе с ним и само общество. Наиболее значимым, отправным образом *femme fatale* можно назвать, пожалуй, главную героиню фильма Роберта Вине «Генуин: история вампира» (“*Genuine: Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*”, 1920). В сущности, Генуин продолжает образную систему, обозначенную в картине «Кабинет доктора Калигари» (1920), продемонстрировавшую «как немецкая душа мечется между тиранией и хаосом»². Если образ Калигари — это предчувствие Гитлера, своей тиранией погрузившего общество в пучину страха, то Генуин — уже *femme fatale*, которая своими природными инстинктами и безудержной эмоциональностью, с одной стороны, соблазняет, а с другой — безмерно страшит немецкого бюргера.

Образ Генуин становится метафорой и квинтэссенцией «новой женщины», появившейся в Германии на рубеже эпох и грозившей своей неуправляемой феминностью принести страшные

² Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 81.

бедствия. Любопытно, что характеристики Генуин (Ферн Арна) завялены уже в субтитрах: «...она была жрицей побежденного племени. Она прекрасна, но они (варвары из племени) ее развратили. Сейчас она свирепа и груба». Героиня предстает перед зрителем не просто полуобнаженной красавицей, а с оскалом полуживотного-получеловека. Генуин — абсолютно хтоническое существо, олицетворяющее первобытные инстинкты. На это указывает и ее имя — «генуин», что в переводе с немецкого и английского означает «подлинный, искренний, настоящий». Она кусает за руку продавца с невольничьего рынка, пытающегося передать ее покупателю. И вместе с тем одаривает пугающей и развратной улыбкой своего будущего хозяина.

Облик, в котором предстает Генуин, характеризует общепринятое представление европейского общества рубежа эпох о *femme fatale*: в частности, итальянский психиатр Ч. Ломброзо³ (Cesare Lombroso, 1835–1909) в своих исследованиях маркирует активное сексуальное поведение как дегенеративное. Женщина омерзительна в проявлении своего естества, но тем она и опасна — «цветок зла» обладает гипнотической силой над мужчиной. Символично, что в названии фильма Генуин обозначается как «вампир» — мифологическое существо, хищный паразит, высасывающий энергию и жизненную силу из своих жертв.

Купивший невольницу старик помещает Генуин в стеклянную клетку, куда посторонним вход закрыт. Вполне метафора патриархального брака. Воспользовавшись женскими колдовскими чарами, героине удается соблазнить юношу и погрузить его в гипнотический транс (вариация образа сомнамбулы Чезаре из «Калигари», олицетворяющего «спящий народ», который под воздействием безумия тирана творит бесчинства). В этом состоянии он совершает убийство хозяина Генуин. Но не свобода от старика нужна была Генуин, а власть над мужчинами как таковыми. Обладательница «варварских инстинктов» возвращает всех представителей мужского пола, попадающихся ей на пути, ее не прельщают получение удовольствия или финансовая выгода: «Убей себя! Убей себя! Какое прекрасное доказательство любви», — говорит она каждому, кто оказывается в ее объятиях. И это снова метафора, уже маскулинного невротического страха начала XX века быть ослабленной женщиной. Из деталей, сопутствующих этому демоническому соблазнению, следует отметить напольные часы в виде скелета в комнате, где происходит убийство, чья голова — циферблат, и это важный символический образ. Часы, с одной стороны, символ смерти, которым в немецком кино 1920-х будут олицетворяться

³ Ломброзо Ч. Женская проституция. Врожд. и случайн. проститутки. Их свойства, нравы и привычки. По соч. проф. К. Ломброзо и Д. Ферреро "La donna delinquente e prostituta" / Ч. Ломброзо. М.: ТД Е. Коновалова и К^о, 1908. 71 с.

роковые женщины, с другой — характеристика времени, в котором разворачивается разрушительная сила женского начала, подрывающая все патриархальные устои немецкого общества.

В этой знаковой системе предсказуемым оказывается и финал картины: дядя юноши, влюбленного в Генуин и на этой почве совершившего убийство, собирает толпу из возмущенных мужчин, которые идут линчевать преступницу: «Она ведьма! Мой племянник Флориан ею околдован...». Показательно, что в фильме, кроме Генуин, нет женских персонажей (мелькнувшие на невольничьем рынке обнаженные потаскухи не в счет) — только мужчины, которые ее и убивают в финале фильма. По сути, картина Роберта Вине 1920 года — метафора крайне агрессивной реакции общества на возникновение «новой женщины», одним своим появлением грозящей разрушением традиционного уклада.

«Трагедия проститутки»: звериный оскал «новой женщины»

Эту тему продолжает фильм Бруно Рана «Трагедия проститутки» (1927), в нем улица становится местом, где царят низменные инстинкты, бушуют животные страсти. Уже своим появлением публичные женщины вносят нездоровое оживление в городское пространство — случайные прохожие шокированы конфликтом между работницами сексуального труда и их клиентами. Главная героиня (Аста Нильсон) предстает как потрепанная жизнью пожилая проститутка. Такое нестандартное прочтение образа *femme fatale* должно было еще больше укрепит зритель в мнении насколько отвратительны подобные существа. Главная героиня, готовясь к выходу на панель, скрупулезно накладывает на лицо макияж, который не столько красит ее, сколько проявляет животную, демоническую суть. На этот образ работает отражение в зеркале: вот она скалится, поправляя помаду, но вдруг исказившееся отражение добавляет героине еще пару глаз, создавая сходство с пауком, одновременно подчеркивая ее гипнотическую силу. Зеркало в фильме выражает тему двоимирия: в самом начале оно отражает внутреннюю сущность героини, затем работает на мимикрию проститутки, ее преобразование в приличную женщину, вводя зритель в заблуждение до поры до времени.

Блуждая в ночи, проститутка натывается на пьяного юношу из благополучной семьи, который, поссорившись с родителями, сбежал на улицу. Она, как паук, затаскивает его в свое логово и начинает вить паутину. Ни ее социальный статус, ни возраст не предполагают возможности создания семьи, но проститутка строит matrimonialные планы: совместное отражение

партнеров в зеркале напоминает семейный портрет, а она — типичная домохозяйка в ситцевой блузке. Молодому же буржуа этого не надо: вырвавшись из-под родительской опеки, он наслаждается свободой, прежде всего сексуальной. Более того, оказавшись в нездоровой среде, он проявляет пагубные стороны своего характера. Когда его «благотельница» отлучается для оформления сделки на кондитерскую, чтобы стать достойной своего молодого кавалера, он устраивает попойку с ее сутенером, а затем сходится с молодой товаркой, такой же женщиной легкого поведения.

Однако разбив сердце своей пожилой обольстительницы, молодой человек высвобождает в ней затаившегося зверя, и ее свирепость адресуется теперь и юноше и товарке. Титр “Jhr, Bestien!” («Вы скоты, твари!») может быть адресован как молодым любовникам, так и самой героине, латинский корень “bestia” означает «зверь». Героиня подговаривает своего поклонника убить конкурентку, и мужчина без малейшей рефлексии идет на убийство под гипнотическим воздействием «обезумевшей женщины». Этот мужской образ весьма любопытен и имеет двойственное значение: как слепой проводник разрушительных идей «новой женщины» и как ответ маскулинной агрессии на появление «новой женщины», пренебрегающей предрассудками, ведь, по факту, его жертва посягнула на «чужого» мужчину. И если в мире страстей — на улице «красных фонарей» — жизненная ситуация разворачивается трагически: молодая проститутка убита, ее молодой любовник арестован полицией, а вконец обезумевшая пожилая *femme fatale* кончает жизнь самоубийством, то в мелкобуржуазной среде, откуда родом загулявший юноша, все без перемен — молодой человек возвращается в лоно семьи, в рыданиях припадая к коленям матери.

Однако герой вновь пытается вырваться из мещанской среды патриархального общества. Поддавшись инстинктам, он нарушает моральные нормы, как бы констатируя, что эти нормы устарели, утратили прежнюю жизненную силу. Новые ценности он ищет за пределами буржуазного мира — на улице, в царстве хаоса. Но недовольство веймарским режимом, решенным в немецких фильмах 1920-х годов как бунт главного героя против традиционных семейных ценностей, раз за разом подавляется. И герой неизменно возвращается в лоно семьи, припадая к ногам матери или плечу жены. Тем не менее подчинение существующему порядку не означает конец бунта, грядущие перемены неизбежны, поскольку связь проститутки и мелкобуржуазного беглеца крепнет, несмотря на то, что система заставляет его подчиниться.

«Асфальт»: первая победа «новой женщины»

Наиболее ярким примером, иллюстрирующим это утверждение, является фильм «Асфальт» режиссера Джо Мэй (1929). Здесь главный герой не просто представитель данной системы, а он и есть сама система — полицейский, регулирующий движение на улице, то есть приводящий в порядок хаотичное бурление жизни. И его поступок подорвет фундаментальные основы буржуазного общества, незыблемые, как асфальт, который укладывают в начале фильма и по которому движется поток машин и людей.

Полицейский Холк (Альберт Штайнрюк) арестовывает аферистку, ограбившую ювелирный магазин. Эльза Крамер (Бетти Эймани) — типичная роковая женщина, одним своим появлением вносящая хаос в упорядоченное течение жизни. Любопытно, что в сюжете фильма и в его крохотных эпизодах появляется несколько таких «возмутительниц спокойствия»: девушка, спровоцировавшая аварию на дороге, манекенщица, демонстрирующая чулки в витрине магазина и собравшая толпу зевак, которых грабят мошенники. Своим присутствием они словно подчеркивают, что Эльза Крамер — не единичный случай, «новая женщина» в обществе укоренилась и представляет потенциальную опасность. Главный герой собирается выйти в смену, которая изменит его жизнь, тогда как его мать, читая газету, сообщает, что в мире ежедневно происходит масса событий. И как повествует фильм, эти события непосредственно связаны с женщиной, находящейся вне традиционной системы ценностей.

Арестовав мошенницу, Холк не дает делу ход, так как становится жертвой соблазна. Его ошарашивает ураган эмоций, сбивая в буквальном смысле с головы полицейскую фуражку — символ власти. Влюбившись в «неправильную» женщину, мужчина традиционного мира оказывается выдернутым из упорядоченной семейной системы. Дома он всегда был подчинен старшим — мать нянчится с ним как с ребенком, решая за него идти ли на воскресную мессу. Отец, утешая сына, вставляет ему в рот сигару, будто пустышку младенцу. Полицейский Холк — заложник как своей социальной роли, так и патриархального общества в целом. Режиссер фильма подбирает для него расхожую метафору — птица в клетке, которую бережно вскармливает отец и которая однажды через двойную экспозицию заменяет героя на месте регулировщика оживленной улицы. Лишь под воздействием *femme fatale* отлаженный механизм системы начинает сбиться: наплевав на нормы морали и рискуя профессиональной честью, полицейский Холк совершает одиозный поступок — предлагает проститутке и воровке Эльзе стать его женой.

Снова знакомая коллизия — роковая красавица соблазняет мужчину жизнью и свободой, при этом отравляя его чувственностью и подвергая смертельной опасности как самого мужчину, так и общество, оплотом которого он является. В фильме дважды подчеркивается, что антиобщественное поведение героини не имеет какой-либо финансовой выгоды: мошенники, ставшие свидетелями ее ареста возле ювелирного магазина, замечают: «Вот тебе и разница между опытным профи и любительницей!». Да она и сама смеется над полицейским, убежденным, что женщина ворует из-за нужды, и достает из шкафов ворох дорогой одежды и украшений, разрушая его иллюзии. Эльза преступает закон, потакая чувственным желаниям исключительно из жадности жизни, ради свободы от оков мещанской добродетели, разрушая привычный уклад обывателя.

Полицейский Холк, заступаясь за возлюбленную и обороняясь, убивает ее прежнего любовника — грабителя и сутенера. Сцена прозрения героя происходит перед зеркалом, словно разграничивающим мир страстей и мир порядка. Не обращая внимания на стенания возлюбленной, Холк возвращается в систему. Он, поднимаясь по лестнице, словно на эшафот, возвращается домой, в семью. Сообщив родителям, что убил человека, он, как и многие «беглецы», бросается в объятия матери, ища защиты. И как типичный бюргер, он не смеет противиться закону — отец, надев форму, собственноручно отводит сына в полицейский участок. Однако подчинение не означает возвращение героя в рамки прежней жизненной модели. Для Холка это уже невозможно — его сердце опалено любовью к роковой женщине. В целом правосудие в фильме торжествует — Эльза приходит в полицейский участок и дает показания, оправдывающие Холка. Герой оказывается на свободе, но не потому, что судья отпускает его, арестовав взамен настоящую преступницу. А потому, что при всей инфантильности и чувствительности, свойственной Холку, он не может не продолжать отношений с порочной Эльзой. Подавшись потребности любви, он избавляется от социальных уз. Он бросается к Эльзе в объятия и обещает, что будет ее ждать. Прежняя модель общественных взаимоотношений под воздействием чар «новой женщины» дает большую трещину. И растерянный вид родителей героя, бросившегося в объятия любимой женщины, словно подтверждает неизбежность перемен, которые коснутся всего общественного уклада.

Концепция «новой женщины» в европейском дискурсе формируется на основании ряда условий: трансформации морально-нравственных ориентиров в социуме, общественной

переоценки понятий «женского» и «мужского», открытий в сфере медицины и психиатрии, популярности идей Ф. Ницше в западном обществе рубежа XIX–XX веков и т. д. Символом разрушения традиционных представлений о понятии пола и его границах становится *femme fatale* — «новая женщина». Данная концепция выявляет ситуацию гендерного кризиса начала XX века и предлагает идею равноправия полов как основу обновления общества и гармонизации мира.

Кинематограф чутко отзывается на эту подсознательную потребность социума. Корневым женским кинематографическим образом, маркирующим социокультурные изменения в европейском обществе и фиксирующим слабость маскулинной цивилизации, становится образ *femme fatale*, который своим антиобщественным поведением бросает вызов традиционному укладу. Подчиняя себе мужчину, ослабляя его волю, роковая женщина совершает выпад против устройства самого общества, ставя его под угрозу разрушения, а значит, неизбежного обновления. Анализ заявленных немецких фильмов 1920-х годов позволяет увидеть изменения, происходящие в репрезентации данного образа: как из полумифического демонического существа (вампира) героиня трансформируется в реальную женщину с четкой жизненной позицией. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М.: Искусство, 1977. — 320 с.
2. Ломброзо Ч. Женская проституция. Врожденные и случайные проститутки. Их свойства, нравы и привычки. По соч. проф. К. Ломброзо и Д. Ферреро "La donna delinquente e prostituta" / Ч. Ломброзо. — М.: ТД Е. Коновалова и К°, 1908. — 71 с.
3. Фриче В.М. Торжество пола и гибель цивилизации. — М.: Издательство: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1908. — 104 с.

REFERENCES

1. *Kraakauer Z.* Psihologicheskaya istoriya nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera [The psychological history of German cinema. From Caligari to Hitler]. — М.: Iskusstvo, 1977. — 320 p.
2. *Lombroso Ch.* Zhenskaya prostituciya. Vrozhdennye i sluchajnye prostitutki. Ih svojstva, nravy i privychki [Female prostitution. Congenital and casual prostitutes. Their properties, customs and habits.]. Po soch. prof. K. Lombroso i D. Ferrero "La donna delinquente e prostituta" / Ch. Lombroso. — М.: TD E. Konovalova i K°, 1908. — 71 p.
2. *Friche V.M.* Torzhestvo pola i gibel' civilizacii [The triumph of sex and the death of civilization]. — М.: Knigoizdatel'stvo "Sovremennye problem", 1908. — 104 p.

The Image of Femme Fatale in German Films of the 1920s as Evidence of the Process of Society Renewal

Svetlana A. Smagina

PhD (Arts), Senior researcher, VGIK

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: Novel representations of female characters have always certified highly significant historical changes. These images tend to become crucial for understanding a certain epoch. In the German cinema of the 1920s one of such images signifying the essence of the epoch and many of its historic problems is the character of Femme fatale, which substitutes the images of the 19th century romantic woman craving for male defense and support and stimulating male creativity with her fragility and “sterile” beauty. Cinema was able to represent the concept of “the new woman” which was evolving in Western society at the end of the 19th century and at the dawn of the 20th century and signified a cardinal change in her socio-cultural status. A large number of films incorporates the image of Femme fatale — frequently a prostitute contrasting her immoral behavior with the mothers and wives of the patriarchal society and, therefore, challenging the traditional morals, putting it in jeopardy of destruction, which means inevitable renewal.

The essay's author analyses the most representative films of this tendency: *Genuine: A Tale of a Vampire; Tragedy of the Street, and Asphalt*. Analysis of the claimed pictures allows to see the changes taking place in the representation of this image: as from the semi-mythical demonic creature (vampire), the heroine is transformed into a real woman with a clear vital position. As the myth of the “new woman” in the German cinema of the 1920s, revealing the situation of the gender crisis of the early 20th century, it acquires a program character, where the idea of the renewal of society and the harmonization of the world is behind the concept of gender equality.

KEY WORDS: film history, German cinema in the 1920s, the new woman, Femme fatale