



Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века

С.А. Смагина

кандидат искусствоведения

УДК 791.43/.45

АННОТАЦИЯ

Лулу, героиня литературных произведений Ф. Ведекинда, становится в немецком кинематографе 1920-х годов неврологической точкой эпохи, обозначившей смену морально-нравственных ориентиров в социуме, связанных с переоценкой гендерных ролей в обществе. За художественным образом Лулу скрывается возникшая в Европе на рубеже XIX–XX веков концепция «новой женщины», основанная на идее равноправия полов как базиса обновления общества и гармонизации мира. Через сравнительный анализ литературного первоисточника и фильма Г.В. Пабста «Ящик Пандоры» в статье исследуется экранная репрезентация этого образа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история кино,
Ведекинд, Лулу,
«Ящик Пандоры»,
Пабст, немецкий
кинематограф
1920-х годов,
Ницше,
Луиза Брукс

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2017. 416 с.

Идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, во многом созвучны философским воззрениям Фридриха Ницше о сверхчеловеке¹ (нем. Übermensch). Взгляды и идеи равноправия полов как базиса обновления общества и гармонизации мира, обращенные к изменению гендерной модели в европейском обществе рубежа веков, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда. Его творчество на границе XIX–XX столетий настолько точно отражало настроения современников, что было крайне остро ими воспринято и подвергнуто критике со стороны власти за инакомыслие и выпады против существующего государственного устройства. У произведений Ведекинда был нелегкий путь к признанию, однако его взгляды, так раздражавшие общество того времени, во многом предопределили развитие западноевропейского театра в XX веке и спроецировали возникновение авангардистской культуры, а предложенный им тип женщины оказался культовым для кинематографа.

Франк Ведекинд вводит в своих пьесах новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», — “Freudenmädchen” (нем.: проститутка, публичная женщина, блудница),

в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении “Freudenmädchen” и патриархального мира автор демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка.

Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу — героини диалогии «Дух земли» и «Ящик Пандоры», которая достаточно быстро перекочевала с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепила там надолго.

Первой заметной² экранизацией пьес Ведекинда становится диалогия, снятая в Германии в начале 1920-х годов, — «Ящик Пандоры» Арцен фон Черепи (1921) и «Дух земли» Леопольда Йесснера (1923), — объединенная исполнительницей главной роли Астой Нильсен. А самой знаменитой картиной считается «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста (1928) с Лулу — американкой Луизой Брукс. Можно смело утверждать, что образ “Freudenmädchen” для немецкого кинематографа был знаковым. Это подтверждает и большое количество фильмов, где одним из главных действующих лиц становится публичная женщина. Засилье «неформатных» героинь на экране объясняется реакцией немецкого общества на трансформации, происходящие в связи с изменениями в гендерной сфере на рубеже веков и появлением нового типа женщины — так называемой «новой», разрушительницы патриархального мира³. Единственная разница между героиней произведений Ведекинда и распутницами на экране заключается в том, что проститутки в немецких фильмах обладали, в первую очередь, социальной коннотацией, за которой угадывалось и символическое звучание, тогда как образ Лулу являлся исключительно философско-культурологическим, словно уточняя и объясняя феномен «новой женщины», ее значение и предназначение.

Фильм «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста выходит в 1928 году, то есть спустя почти десятилетие после первых экранизаций. За это время образ «новой женщины» претерпел существенные изменения — от однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране до концепции «новой женщины» как маркера происходящих глобальных гендерных изменений в обществе, повлекших за собой трансформацию социального мироустройства. Кеннет Тайнан в статье «Девушка в черном шлеме» пишет про «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста, что фильм «мог запросто обернуться нравоучительной историей о “роскошной

² В фильмографии Ф. Ведекинда значится фильм 1917 года «Лулу», режиссера А. Анталфи (Alexander Antalfy), Венгрия. В главных ролях: Р. Бруннер, Э. Морена, Э. Яннингс. Фильм, вероятнее всего, не сохранился. — *Прим. авт.*

³ Смагина С.А. Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК, сентябрь 2018, № 3 (37). С. 98–106.

котокте”, которой воздалось за грехи. Такое впечатление оставалось от двух пьес Ведекинда о Лулу, что были перенесены на экран в 1922 году (не Пабстом) с Астой Нильсен в главной роли. Анализируя игру предшественницы, Брукс говорила: “Она вращала глазами в стиле европейского немого кино. Лулу представляла людоедкой, пожирала жертв своей сексуальности, а затем падала замертво в остром приступе несварения”. Этот образ завладел умами многих художников того времени. В 1928 году Альбан Берг начал работать над своей двенадцатитоновой оперой “Лулу”, где за строгими и стилизованными звуковыми орнаментами крылось сердце вопиющей театральности, бившееся в романтической агонии. Версия истории Лулу, сделанная Пабстом и Брукс, отличается от прочих своей нравственной холодностью. Она отрицает как наличие греха, так и неотвратимость возмездия. В фильме представлена череда событий, в которой все участники разыскивают счастья»⁴.

⁴ Тайнан Кеннет. Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. С. 26.

Любопытно, что Г.В. Пабст приглашает на роль Лулу американку Луизу Брукс, которая по своей природе была «помесью распушенности и невинности, которой суждено стать ее визитной карточкой. <...> Гарбо могла изобразить невинность, Дитрих — распушенность, причем в наивысшей степени; и только Брукс умела сыграть простую, ничем не смущаемую гедонистку, чей аппетит к удовольствиям настолько лучезарен, что даже когда причиняет страдания ей и другим, мы все равно не сумеем ее упрекнуть»⁵. Про Брукс, даже не о ее игре на экране, а про нее саму, можно сказать, что ей присуще типично американское бахвальство и свобода нравов. Но ведь именно эти качества оказываются востребованы феминистками, это становится новым образом жизни европейских женщин, в моде, прическах, стиле...

⁵ Там же. С. 17.

С появлением фильма Пабста происходит демифологизация образа Лулу — теперь это абсолютно реальная женщина, которая пришла в европейский кинематограф, заявляя о совершенно ином типе героини, и в европейскую жизнь — вне зала кинотеатра, неся с собой предчувствие грядущей сексуальной революции и феминизации общества. Можно с уверенностью назвать Лулу предшественницей «новых француженок», появившихся в кинематографе вместе с французской «новой волной». Во Франции, вслед за картинами Пабста, выходит фильм «Сука» Жана Ренуара (1931), где безвольный художник-любитель, пытаясь вырваться из унылого семейного прозябания, связывается с проституткой Лулу (Джени Марезе), которая разрушает его жизнь. А затем, уже после войны, похожая героиня появится у Жана Беккера в «Золотой каске» (1952). Примечательно, что проститутка в исполнении Симоны Синьоре получает из-за прически прозвище «золотая

каска», что отсылает нас к Луизе Брукс, прозванной «девушкой в черном шлеме» из-за ее графичного каре. А уже в 1960-х заполонивших экран «новых француженок» будет отличать от героинь старой формации как аморальное поведение, так и короткая стрижка, ставшая визитной карточкой «новых женщин». Одновременно и продажа женщиной собственного тела станет равноценной понятию ее личной свободы. Разумеется, Пабст так далеко не шел в своих представлениях об образе «новой женщины», это было еще другое историческое время. Его Лулу, как и Лулу Ведында, представляла собой саму жизнь — живительную, витальную энергию, свободную от социальных рамок.



Кадр из фильма
«Ящик Пандоры»,
режиссер Г.В. Пабст,
1928 г., Германия

Лулу в исполнении Брукс — заложница женской сути, она чрезмерно жизнерадостна для социальной системы буржуазного общества, которое подавляет всякое проявление сексуальности. Именно это ее качество привлекает мужчин и — губит их, пробуждая самое плохое: издатель Шен теряет рассудок на почве страсти, бесхребетный Альва становится игроманом, сильный Родриго — жестоким шантажистом, предприимчивый маркиз — торговцем людьми и т. д. Пабсту вместе с Брукс удалось в точности передать саму суть Лулу — женщины-ребенка, эмоционально чрезмерной в проявлении своей сексуальности, для которой любовь и танец — само дыхание жизни. Мужчина рядом с ней особо остро осознает свою беспомощность — в сцене, когда Лулу за кулисами закатывает истерику доктору Шену из-за его предстоящей женитьбы на другой, в результате чего тот разрывает помолвку, Шен говорит своему сыну Альве: «Ну что, Альва, доволен? Теперь я женюсь на Лулу! Это моя смерть!».

Эта фраза — в точности по Ницше: хотеть любви — то же самое, что хотеть смерти. Эрос и Танатос — сексуальное влечение и желание смерти — здесь неразрывны. Шен осознает эту неизбежность выбора, возможно, поэтому сцена его гибели выглядит невероятно чувственно. В день свадьбы, когда Шен застаёт Лулу с любовником и его репутация безвозвратно утеряна, он вкладывает в ее руку пистолет и заставляет покончить с собой: «Убей себя!». Режиссер снимает этот эпизод так, словно это не сцена убийства, а, как и должно это было быть, первая брачная ночь. Шен и Лулу стоят плотно прижавшись друг у другу, словно изнемогая от плотского влечения,

создавая напряженную ауру сексуальности. Эта статуарная поза становится сублимацией полового акта. И лишь фраза героя: «Убей себя, не делай из меня еще и убийцу!», — подсказывает зрителю, что образ убийственной страсти в этой сцене подается буквально. Дымок, появившийся на экране, подсказывает, что выстрел сделан. Однако режиссер продолжает удерживать интригу. Шен медленно отходит от Лулу и садится на кровать, глубоко выдыхая с облегчением, словно после эякуляции. Лулу стоит с пистолетом в руках на фоне стены с барельефом женщины с поднятыми в молитве руками. Эта мизансцена словно подчеркивает божественную силу женской природы, соприкосновение с которой грозит мужчине смертью, как Икару, поднявшемуся слишком высоко к солнцу и опалившему крылья. Шен встает с кровати, медленно подходит к Лулу, обнимает ее, целует в губы и тихо оседает, касаясь девушки так, словно он цепляется за нее, падая в итоге к ее ногам.

Сцена суда над Лулу отличается мизогинной интонацией. Прокурор произносит: «Уважаемый суд, господа присяжные! Греческие боги создали женщину — Пандору. Она была прекрасна, очаровательна, изощрена в искусстве лести. (Режиссер показывает лицо улыбающейся Лулу, глядя на которое, начинает улыбаться и судья.) Но боги дали ей сосуд, в который они заключили все беды мира. Легкомысленная женщина открыла его, и бедствия свалились на нас. Вы, господин защитник, представляете обвиняемую невинной жертвой. Я же назову ее Пандорой, ибо она виновна в бедах доктора Шена. Аргументы господина защитника не убедили меня. Я требую смертной казни!».

По факту, суд над «девой радости» Лулу становится мужским судом над всем женским, над женщиной! Лулу есть сама природа жизни, которая соблазняет своей чувственностью, энергией, струящейся по жилам ее жертв. Ее любовники обречены на изнуряющую борьбу как с Лулу, так и с собственной зависимостью от нее. И эта зависимость становится жупелом для мужского рода. Герои пытаются воспитывать и дрессировать «деву радости», но их попытки безуспешны. В пьесе Ф. Ведекинда разрушительную силу «духа земли» — Лулу остановить может только существо, близкое ей по крови. Лулу грезит о «сладострастном убийце»⁶, который сможет утолить ее чувственный голод, терзавший ее после всех любовных историй с другими мужчинами. Поэтому в финале появляется Джек Потрошитель.

Серийный убийца под псевдонимом Джек Потрошитель орудовал в Уайтчепеле и прилегающих к нему районах Лондона во второй половине 1888 года. Жертвами его кровавых расправ становятся проститутки из трущоб. В это время Англию захлестнула

⁶ Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1, Ч. 2. Дух земли: Трагедия в 4 д.] Ящик Пандоры: Трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены / Ф. Ведекинд // Собр. соч. Т. 1. М.: Пан, 1907. С. 153.

волна социальных явлений, связанных с экономическим упадком страны, наплывом ирландских эмигрантов, волной грабежей и насилия. И проституция становится массовым явлением у обнищавшего населения. Образ Джека Потрошителя неоднократно тиражировался в кинематографе, олицетворяющего общественный страх перед инстинктивным, природным, неуправляемым. Он фактически кромсает плоть «духа плоти» Лулу, тем самым вступая с ней в открытое противоборство. В образной системе кинематографа Джека Потрошителя можно определить как «народного» стража, воплощающего принцип порядка и берущего на себя миссию вычищения земли от зла, который несет женщина. Ф. Ведекиннд, прибегая к физиологическим подробностям, скрупулезно описывает убийство Лулу. Но что важно, у Ведекиннда, как и маркиза де Сада, в духе романа которого была написана расправа над Лулу, абсолютно не было эротизма — Потрошитель воспринимает Лулу исключительно как уникальный объект для своей коллекции феминных «артефактов». Как пишет К. Палья, в похожих сценах насилия де Сад пытался передать «женский аналог кастрации»: «Как лишить женщину половых признаков, не расчлняя, а значит, не убивая ее? В “120 днях Содома” герцог де Банжи, пытаясь провести такую операцию, приводит в беспорядок внутренности женщины, протыкая вагинальные, кишечные и желудочные стенки. Подобные же символические действия использовались Джеком Потрошителем, вырезавшим и вывешивавшим на всеобщее обозрение матки своих жертв»⁷.

Женская сексуальность на рубеже XIX–XX веков, как уже отмечалось, по большей части получает негативную коннотацию и объявляется «источником конфликта между полами и причиной социальной разрухи и “вырождения”»⁸. Она приравнивается к болезни, которая, поражая мужественность, как чума, ведет к ослаблению и вырождению всего человечества. И так как Лулу Ведекиннда является враждебным для мужчины началом, сцена ее убийства приобретает характер борьбы маскулинности за выживание.

В фильме Г. Пабста встреча Лулу и Джека Потрошителя, при соблюдении фабулы (убийство), решается в несколько ином ключе. В ней нет пугающей физиологичности, напротив, появляются сентиментальные нотки за счет введения в повествование темы домашнего очага. Лулу встречает в ночи Джека Потрошителя, сама его останавливает и зовет к себе. Поднимаясь на чердак, незнакомец колеблется: «У меня нет денег»... На что Лулу, приободряющее улыбаясь, протягивает ему руку: «Пойдем — ты мне нравишься!».

Режиссер через сверхкрупный план фиксирует зрительское внимание на улыбающемся лице женщины — впервые она

⁷ Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 302–303.

⁸ Dijkstra B. Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 9.

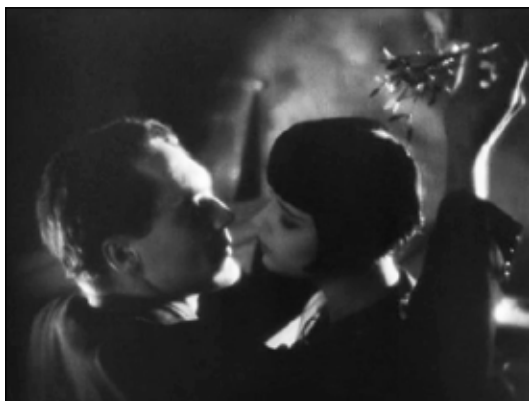
встречает персонажа, равного ей по жизненной силе, правда, с другим зарядом. Монтажный стык фиксирует: нож в руке Потрошителя, улыбка на лице Лулу — показывает, как в этот момент дионисийское, чувственное начало в человеке побеждает. Джек на мгновение колеблется, а затем за спиной, чтобы не заметила Лулу, выбрасывает нож с лестницы и, улыбающийся, идет за ней вслед в каморку.

И вся последующая сцена решается так, словно это рождественская встреча отца и дочки. Лулу садится на колени к Джеку Потрошителю, композиционно повторяя сцену из начала фильма, когда она взбирается на колени Шигольгу, своему отцу. (В пьесе Шигольг — приемный отец, в фильме этот момент не уточняется.) Также на схожесть этих эпизодов работает и то, что Лулу с Джеком находятся на чердаке, как когда-то в детстве (Лулу говорила в фильме, что рада была сбежать от отца с чердака). Образы отца и Джека Потрошителя сливаются. Найдя в кармане Джека ветку омелы и свечку, Лулу радуется «подарку», словно ребенок. Она зажигает рождественскую свечу и доверительно вкладывает свою ручку в руку Потрошителя, словно в отцовскую ладонь.

Разумеется, отцовско-дочерними коннотациями сцена не исчерпывается. Согласно древним легендам, в европейской традиции существует поверье, что поцелуй в Рождество под веткой омелы дарует вечную любовь и официальное оформление отношений. Джек поднимает ветку над головой сидящей у него на

коленях Лулу, словно нимб, отчего она становится похожей на Жанну д'Арк из фильма К. Дрейера («Страсти Жанны д'Арк», режиссер Карл Теодор Дрейер, Франция, 1928) — еще одну женщину-героиню, ставшую жертвой маскулинной предвзятости. «Ты стоишь под омелой. Теперь ты должна дать себя поцеловать», — Джек из «отца» перевоплощается в «возлюбленного». И Лулу, заложница своей природы, не в силах отказать, целует

его. Женщина увлекает за собой мужчину, пробуждая самые темные стороны его души. Джек в ужасе замечает на столе нож, он пытается побороть в себе себя, но природа оказывается сильнее. Джек Потрошитель страстно целует и убивает доверчиво лежащую в его объятиях Лулу. В этой сцене нет противоборства, описанного



Кадр из фильма
«Ящик Пандоры»,
режиссер Г.В. Пабст,
1928 г., Германия

Ведекиндом, но есть благостное приятие женщиной своей женской сути и есть сопротивление мужского мира, всей патриархальной системы свободе индивидуального, природного, инстинктивного начала в человеке. В этой сцене вновь реализуется дуальность Эроса и Танатоса — убийство представлено как сексуальный акт. При этом важнейшее значение имеет факт уравнивания Джека Потрошителя и образа отца, на инцест с которым в фильме даются лишь косвенные намеки (а в пьесе говорится открыто). И в то время как Шигольт получает вожделенный рождественский пудинг от хозяйки кабака, которую он успевае окрутить, создав с ней чуть ли не подобие семьи за праздничным столом, в то время как Альва присоединяется к Армии спасения, а Джек Потрошитель как «народный мститель» растворяется во мраке ночи, Лулу гибнет. Традиционная семья в буржуазном обществе протуирует женщину, тем самым убивая как ее, так и общество в целом, — невозможность освободиться от тирании мироустройства лишает его возможности радости и счастья жизни. Именно поэтому в следующем фильме Пабста как альтернатива семье — ячейке буржуазного общества — появится бордель. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ведекинд Ф.* Лулу. Ч. 1, Ч. 2. Дух земли: Трагедия в 4 д. Ящик Пандоры: Трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены / Ф. Ведекинд // Собрание сочинений. Т. 1. — М.: Пан, 1907. — 157 с.
2. *Нише Ф.* Так говорил Заратустра. — М.: АСТ, 2017. — 416 с.
3. *Палья К.* Личины сексуальности. — Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 871 с.
4. *Смагина С.А.* Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК, сентябрь 2018, № 3 (37). — С. 98–106.
5. *Тайнан Кеннет.* Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. — М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. — 292 с.
6. *Dijkstra, B.* Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität / B. Dijkstra. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. — 607 s.

REFERENCES

1. *Vedekind F.* Lulu. CH. 1, CH. 2.; Duh zemli: Tragediya v 4 d.; YAshchik Pandory: Tragediya v 3 d.; Plyaska mertvyh: Tri sceny [Lulu. Part 1, Part 2.; Spirit of the Earth: Tragedy at 4 d.; Pandora's Box: Tragedy at 3 d.; Dance of the Dead: Three Scenes]. / F. Vedekind // Sbranie sochinenij. — M.: Pan, 1907. T. 1. 157 p.
2. *Nishe F.* Tak govoril Zaratustra [So said Zarathustra]. — M.: AST, 2017. — 416 p.
3. *Pal'ya K.* Lichiny seksual'nosti [Faces of sexuality]. — Ekaterinburg: U-Faktoriya; Izd-vo Ural. in-ta, 2006. — 871 p.
4. *Smagina S.A.* Obraz femme fatale v nemeckih fil'mah 1920-h godov kak svidetel'stvo processa obnoveniya obshchestva [The image of the femme fatale in German films of the 1920s as evidence of the process of society renewal] // Vestnik VGIK, sentyabr' 2018, № 3 (37). — P. 98–106.
5. *Tajnan Kennet.* Devushka v chernom shleme. Vstuplenie / Luiza Bruks. Lulu in Hollywood [Girl in a black helmet. Introduction / Louise Brooks. Lulu in Hollywood]. — M.: Rosebud Publishing. Post Modern Teknologhi, 2008. — 292 p.
6. *Dijkstra, B.* Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität / B. Dijkstra. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. — 607 s.

The Influence of Works by Frank Wedekind on the German Cinema of the Early XX Century

Svetlana A. Smagina

PhD (Arts), Senior researcher, VGIK

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: After the transformation of social moral norms and the re-evaluation of the concepts of the “feminine” and “masculine” under the influence of new discoveries in the medical and psychiatric spheres and the popularity of Friedrich Nietzsche’s ideas at the end of the XIX century and the beginning of the XX century, Western society began to form a concept of “the new woman” based on the idea of gender equality as a basis for social innovation and a more harmonious world. The project of a changing gender model for the turn-of-the-century European society became the basis for the literary and theoretical works of Frank Wedekind, an author who created — in his plays, under the names of Lulu, Lilli and Lola — a protagonist embodying the ideas of the “new woman”. Beginning with the 1920s, this protagonist held special significance in German cinema, representing various social, political and cultural changes. Georg Wilhelm Pabst’s *Pandora’s Box* (1928) became the most important cinematic work which realized Wedekind’s ideas in the image of Lulu and, as it were, summarized the formation of the “new woman” concept in the German cinema of the 1920s.

The heroine of Wedekind's literary works, Lulu becomes in the German cinema of the 1920s a neurological point of the epoch that marked the change of moral and ethical orientations related to the reassessment of gender roles in society. Behind the artistic aspect, Lulu hides the concept of “the new woman” which emerged in Europe at the turning of the XIX century to the XX century, based on the idea of gender equality as the basis for renewing society and harmonizing the world. Through a comparative analysis of the literary source and G.V. Pabst’s film “The Pandora's Box”, the article explores the on-screen representation of this heroine.

KEY WORDS: film history, Wedekind, Lulu, *Pandora’s Box*, Pabst, German Cinema in the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks