



Женщина-вамп в датском кинематографе 1910-х годов как прообраз «новой женщины»

С.А. Смагина

доктор искусствоведения, доцент

EDN: <https://elibrary.ru/rayive>

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена образу женщины-вамп в кинематографе Дании, который в первые десятилетия XX века трансформируется в образ «новой женщины», получивший особую популярность в кинематографе Германии и Советской России того времени. В работе анализируются фильмы, где впервые появляется образ женщины-вамп, обосновывается гипотеза, как под влиянием культурно-исторических обстоятельств «романтизация позора XX века» в кинематографе трансформировалась в идеологический конструкт «новая женщина».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

датский
кинематограф,
«Бездна», новая
женщина,
«женский вопрос»,
«женщины-вамп»,
танец

В Дании, как и во многих европейских странах на рубеже XIX–XX веков, градус феминизации в обществе был весьма высоким. Однако на фоне актуализации обсуждения роли женщины в жизни общества выходившие на экран фильмы, которые затрагивали «женский вопрос», носили явно развлекательный характер. Датские фильмы довольно часто эксплуатировали скандальную и запретную тему человеческих пороков, сексуальности и межполовых взаимоотношений, отсылаясь на актуальную и сенсационную повестку дня. Так, в датском кино в период 1907–1912 годов было снято шесть картин, посвященных такому остросоциальному явлению, как «женское рабство». И это не считая картин, опосредованно затрагивающих тему проституции. Эти фильмы получили широкую популярность не только в самой Дании, но и за рубежом, включая Россию. И то, что на страницах русской дореволюционной прессы называлось «романтизацией позора XX века», вполне можно отнести к адаптации кинематографом сенсационного факта под свои нужды — создание остросюжетной истории. Дания и Скандинавия в целом не являлись ни идеологическим центром этого грязного бизнеса, ни основным поставщиком женщин. Однако это не помешало процветающей на тот момент датской киноиндустрии пользоваться похотливым любопытством и страхом аудитории в коммерческих целях.

¹ В 1911 году в своих маркетинговых материалах, предназначенных для менеджеров кинотеатров, производственные компании рекламировали Асту Нильсен как «любимую кино», ссылаясь на всемирно известную итальянскую оперную певицу Элеонору Дузе (Loiperdinger 2013: 100), известную своим эмоциональным стилем игры. Таким образом, на раннем этапе продвижения Асты Нильсен была установлена связь между оперой как высокой культурой и ее выступлениями в кино. (<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/en/astanilsen-cosmopolitan-diva>). (дата обращения: 18.12.2021).

² Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2 (Кино становится искусством 1909–1914). М.: Искусство, 1958. С. 231.

³ Серия фильмов, снятая датским режиссером А. Бломом: «Торговли белыми рабынями» (1910), «У ворот тюрьмы» (1911), «Когда женщина ищет приключения» (1913), «Одинокая женщина» (1914), «Дочь греха» (1915), «Честь графини» (1918). — Прим. авт.

Успех фильмов о «белом рабстве», безусловно, заставил датских кинематографистов обратить внимание на изучение «вольных нравов» в обществе, однако перевести эротическую мелодраму из области злостного в сферу концептуального помогло появление на экране актрисы Асты Нильсен. Во многом огромный талант «северной Дузе»¹ или «скандинавской Сары Бернар», как окрестили ее в прессе, стал причиной всемирного успеха раннего датского кино. Как пишет Ж. Садуль, в предвоенный период Аста Нильсен была «...самой крупной трагедийной киноактрисой. Ее выразительная мимика, глубокий взгляд, резкие черты лица помогли ей стать одной из лучших трагедийных актрис, которых когда-либо видели на экране»². Она быстро завоевала известность не только во всех скандинавских странах и в Европе, но и в России.

Картины с ее участием становятся феноменально успешными, ее имя не сходит со страниц русской дореволюционной прессы, а знаменитый фильм «Бездна» (1910, У. Гад) становится настоящей сенсацией. В 1910–1912 годы выходит целый ряд публикаций в «Сине-Фоно», посвященных данной картине. Почему эта картина, получившая в русском дореволюционном прокате название «История упадка женщины», стала отправной точкой для зарождения образа «новой женщины» в кинематографе? И какие культурные коды скрывались или закладывались в созданный и воплощенный на экране Астой Нильсен женский образ?

Фильм «Бездна» выходит в 1910 году параллельно с циклом «белых рабынь»³. Только в отличие от однотипных историй о несчастной девушке, попавшей в лапы коварных работорговцев, в «Бездне» заявляется характер, а точнее, женщина, которая испытывает сильные чувства, идет на поводу этих чувств и, что важно, готова нести за них ответственность. Появляется героиня, обладающая собственным голосом, — с Астой Нильсен в мировой кинематограф приходит образ «женщины-вамп».

Относительно появления этого образа в кинематографе Ж. Садуль в своей «Всеобщей истории кино» приводит вполне обстоятельные пояснения. «...Тип “роковой женщины” уже давно стал традиционным, особенно в латинских странах, где он утвердился в театре и литературе в период романтизма. В 1900-х годах этот персонаж был так же обязателен для бульварных трагикомедий, как роконосы и любовники в кальсонах для водевилей. <...> С 1908 года “роковые женщины” начали появляться во французских и итальянских фильмах, например,

⁴ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2 (Кино становится искусством 1909–1914). — М.: Искусство, 1958. С. 237.

в “Тигрице” Луиджи Маджи: прекрасные фотографии Витротти показывают нам Мари Клео Тарларини, “овладевшую своей добычей” и увлекающую несчастного Альберто Капоцци в гущу разврата... Однако тип “вамп” прежде всего укоренился в датском кино. Об этом свидетельствовал, в частности, фильм “Танец вампиров” (1911), который французские критики находили “прелестным, но несколько рискованным”⁴.

Стоит отметить, что в итальянском кинематографе 1910-х годов фильмы с образами обольстительных и роковых женщин в исполнении Лиды Борелли, Франчески Бертини, Пины Меникелли и других получают название картин с «синдромом Пуччини». По аналогии с героинями опер Джованни Пуччини эти киноперсонажи будут обладать страстными характерами, страдать ради любви, жертвовать собой и надеяться на проведение, способное их спасти. Но идти на поводу своих страстей — это не одно и то же, что провоцировать эти страсти. Аста Нильсен в фильме «Бездна» предстает в первую очередь соблазнительницей, а танец, сделавший фильм настоящей сенсацией или театральную сцену в широком смысле слова, — важным инструментом обольщения.

Отчасти этому поспособствовала датская литература. В Дании — на фоне процессов ослабления религиозного влияния на общество — становятся очень популярными произведения Хольгера Драхманна (Holger Drachmann, 1846–1908), который поначалу считался радикалистом, разочарованным в идеях буржуазии, затем патриархальным националистом, разочарованным в культуре XIX века, обманувшая, по его мнению, ожидания интеллигенции, что привело ее к «фривольному романтизму», а его самого — к «моральному анархизму». После 1890 года, под влиянием бурной личной жизни и увлечения певичкой кабаре Амандой Нильсен, прозванной им «Эдит», которая стала его любовницей как раз в этот период, в произведениях Драхманна появляется образ женщины-соблазнительницы, взрывающей своим поведением нормы общества. Это куртизанка Шейтан в «Турецком Рококо» («Драматические стихи», 1888), Сулейма в «Книге песней» (Sangenes bog, 1913) и шантанная певица Эдит в романе «Forskrevet» (1890). Несмотря на то, что в настоящее время произведения Драхманна оказались практически забытыми, на рубеже XIX–XX веков он был одним из ведущих датских поэтов. Неслучайно студия «Нордиск фильм» на заре своего становления, переживая «литературный период»⁵ своего развития, с 1907-го по 1908 год экранизирует бестселлеры своего времени — пьесы А. Стриндберга «Пляска

⁵ «На первых порах «Нордиск», пользуясь выражением историка датского кино Ове Брусендорфа, пережил «литературный период». Подр. см.: Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2 (Кино становится искусством 1909–1914), М.: Искусство, 1958. С. 227.

смерти» (1901), «Трильби» Жоржа дю Морье — и обращается к пьесе Хольгера Драхманна «Так было однажды» (1885). В центре всех этих произведений оказывается сильный женский образ, противоречащий пуританским традициям.

Актуализация типажа героини была связана также с социально-политическим контекстом, где все громче начинает звучать «женский вопрос». Так, параллельно с подписанной в Париже в 1910 году Международной конвенцией о пресечении торга женщинами и сопутствующей этой конвенции социальной активности, в рамках Всемирного социалистического конгресса (восьмой конгресс Второго интернационала) 26-27 августа 1910 года в Копенгагене (Дания) проходит Вторая Международная социалистическая женская конференция, которая собрала 100 делегатов из 17 стран. Среди участниц конференции можно было видеть К. Цеткин, Н. Крупскую, И. Арманд и А. Коллонтай — тех, кто будет принимать активное участие в освобождении «закабаленной» советской женщины в 1920-е годы. Итогом этой конференции станет обозначение основной цели движения — борьбы за избирательные права женщин и учреждение проведения ежегодного Международного женского дня⁶.

⁶ Точная дата проведения Международного женского дня — 8 марта — закрепится несколькими годами позднее. — *Прим. авт.*

Таким образом, «женский вопрос» становится актуальной темой в европейском социокультурном дискурсе. В связи с разрушением традиционного патриархального уклада, изменениями полоролевых отношений в обществе и преобразованием социального статуса женщины постепенно начинает формироваться миф о женщине — возмутительнице спокойствия как о совокупности типичных представлений о женщине, каком-то Другом, обладающим монструозными качествами, опасными для мужского мира. Так Филип Бёрн-Джонс пишет свою известнейшую картину «Вампир» (The Vampire, 1897), которая изображает женщину-вампира, склоненную над бездыханным мужским телом в постели. Известный британский художник в творчестве отразил личную трагедию, когда он переживал разрыв с актрисой Стеллой Патрик Кэмпбелл, бросившую его, опустошив, чей образ художник изображал до этого в своих работах почти как ангела. Эта картина вдохновила двоюродного брата художника, Редьярда Киплинга, на одноименное стихотворение. В итоге женская сексуальность начинает рассматриваться как аномалия или болезнь. Причем не только в произведениях искусства, но и в научных трудах, в частности, в самой знаменитой работе З. Фрейда «Психологии сексуальности» (1905).

«Женщина-вамп» на киноэкране

Экранный образ женщины-вамп начинает формироваться, неся в себе черты соблазняющего демона. И, как правило, важным элементом женской обольстительности становится ее артистичность, в первую очередь танец, который она исполняет. Свободное движение (танец) в кинематографе начинает трактоваться как антитеза несвободе, стоящей за понятием социальной нормы. Разумеется, в 1910-е годы образная система в кинематографе только складывается, но то, что делают в своих картинах датские режиссеры-пионеры, можно назвать «кинематографом великих предчувствий». Всё, что попадает в пространство их фильмов, отчасти по наитию, отчасти в погоне за сенсацией и злободневностью, в самом скором времени будет реализовано в общей феминизации кинематографа и в образе новой женщины, в частности. А учитывая тот факт, что ранний датский кинематограф подарил миру еще и страстный поцелуй в губы («по-датски»), из-за которого продукцию студии «Нордиск» даже парижские газеты находили неприличными и скабрёзными⁷, то дикий и страстный танец «Гаучо» в исполнении Асты Нильсен в фильме «Бездна» можно с полным правом назвать отправной точкой формирования устойчивого образа «неприличного танца».

Вслед за фильмом «Бездна» студия «Нордиск» выпускает картину Августа Блума «Танец вампира» (*Vampyrdanserinden*, 1912), ставшую международным кассовым хитом, которая положила начало буму на вампирскую тематику. Главная героиня Сильвия Лафон (Клара Уит), в обычной жизни скромная и несколько наивная девушка, помолвлена с графом фон Вальдербергом, который снисходителен к увлечению своей невесты — танцу. Особым успехом у публики пользуется ее «вампирский танец». После того, как скорострительно скончался ее партнер по сцене, она вынуждена искать ему замену. Молодой человек, которого она выбирает, становится очередной жертвой ее сценического номера. Развратный танец жаждущей мужчин вампириши становится центральным эпизодом фильма, а за танцем в кино закрепляется сексуальный подтекст, разрушительная женская власть над патриархальным миром, а за женщиной — ее вампирская сущность.

В 1913 году уже в США выйдет фильм Роберта Г. Виньола «Вампир» с похожим сюжетом и «танцем вампириши» в качестве центральной сцены. Эта тенденция становится устойчивой, можно сказать, архетипической: в Швеции — «Вампир» (Vampyren, Мориц Стиллер, 1913), в Российской империи —

⁷ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2 (Кино становится искусством 1909–1914). — М.: Искусство, 1958. С. 236.

«Танец Вампира» (Я. Протазанов, 1914), а также «Женщина — вампир» (В. Туржанский 1915), в США — «Вампир» (Vampire, Алис Ги, 1915), во Франции — «Вампиры» (Л. Фейад, 1915). Позднее в мировом кинематографе вампирская сущность женщины будет объединена с темой колдовства в целом. Датчане и здесь внесут свой вклад. Дьявольщина и мистицизм — одна из отличительных черт раннего датского кино, сформированная, вероятно, под влиянием готической традиции и неоромантизма и связанная с темой крушения патриархального общества, основанного на религиозной концепции, что также характеризовало мистические сверхвозможности и коварство женщин. Наиболее знаменитым фильмом в этом плане можно назвать картину «Четыре дьявола» (De fire djævle, 1911) режиссера Петера Эльфельта, где повествуется о семье воздушных акробатов, выбравших в качестве своего логотипа — морду дьявола. Эта картина была много раз процитирована другими кинематографистами, в частности Э.А. Дюпоном в фильме «Варьете» (Германия, 1925).

В 1922 году выходит картина одного из крупнейших датских режиссеров дозвукового периода Беньямина Кристенсена «Ведьмы» (Häxan / Witchcraft Through The Ages, Швеция, Дания), где Кристенсен выступит в качестве режиссера, сценариста и исполнителя роли Дьявола. Взяв за основу трактат по демонологии и руководство для инквизиторов XV века «Молот ведьм» (Malleus Maleficarum), Кристенсен, сочетая игровые фрагменты с документальными кадрами старинных рукописей и иллюстраций, а также с закадровыми комментариями, выстроил свой фильм как киноэссе о предрассудках относительно женской психики. Начиная свое киноисследование со средневековой «охоты на ведьм», режиссер выводит повествование в современность, представляя неуравновешенных («истеричных») женщин фактически в виде реинкарнации тех самых ведьм, которые предавались беспутству на шабашах с Дьяволом.

В фильме слышен закадровый голос: «Несчастливая истеричная ведьма, в Средние века ты находилась в конфликте с церковью, теперь с законом <...> Раньше искушал дьявол, а теперь ночной покой нарушает известный актер, священнослужитель или врач». Тем не менее, осуждая средневековую ересь с ведьмами, Кристенсен подает женскую сексуальность и эмоциональность как болезнь, которую можно подлечить уже не на костре, а в психиатрической клинике прохладным душем. Показательно, что картинкой к фразе в фильме — «сегодня ведьмы больше не летают над крышами» — служат кадры с аэродрома, где

женщина-летчица машет рукой аэроплану. Такая героиня, как и женщина за рулем автомобиля, в мировом кинематографе в 1920-е годы будет олицетворять женщину нового времени.

Любопытно, что помимо вампирства / ведьмовства и похотливого танца в формировании образа новой женщины важное значение уделяется балету⁸. В 1911 году на студии «Нордиск» выходит фильм Августа Блума «Балерина» (Balletdanserinden). Главная героиня, балерина Камилла (Аста Нильсен), представлена знаменитому драматургу Жану (Йоханнес Поульсен), который впечатлен красотой и талантом девушки. Когда на его спектакле исполнительница главной роли заболевает, он просит Камиллу его выручить: «Спасай театр и сыграй роль, ты же знаешь ее наизусть!» Так, благодаря стечению обстоятельств героиня с большим успехом исполняет роль страстной женщины, убившей из ревности своего мужчину. Камилла робеет, выходя на поклон к зрителю, а Жан впечатлен талантом своей исполнительницы и, пользуясь положением, склоняет ее к сожительству. Камилла становится популярной, и друг Жана — художник Поль (Вальдемар Псиландер) просит ее позировать в балетной пачке, надеясь, что она заметит, как сильно он в нее влюблен. Камилла с благосклонностью принимает внимание Поля, но волнует ее совершенно иное, она подозревает своего возлюбленного Жана в измене. В целом режиссер Август Блум снимает типичную салонную мелодраму с любовным многоугольником, когда все любят всех и друг другу изменяют, страдают, пытаются отомстить и спасти одновременно.

Но интереснее этого типичного любовного треугольника то, что балет в фильме присутствует только в названии и в костюме Камиллы, в котором она дважды предстала за весь фильм — при знакомстве с Жаном и в мастерской Поля. Образ балерины в картине никак не связан с профессией балерины, так как героиня на протяжении всего сюжета реализуется как драматическая актриса: она задействована в драматическом спектакле, участвует в декламации на светской вечеринке, все время разыгрывает какие-то спектакли перед возлюбленным в надежде разлучить его с очередной любовницей или сдавая возлюбленного обманутому мужу, а затем спасая Жана от этого разъяренного мужа. В финале, пережив сильное нервное потрясение и болезнь, Камилла делает выбор в пользу верного Поля, который забирает ее из госпиталя погостить в загородном доме вместе с его родителями. Вся «неправильность» героини исправляется традиционными ценностями — семьей. Можно сказать, что словом «балерина» в фильме обозначено скорее состояние

⁸ Подр. см.: Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. ... доктор искусствования: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. Москва. 2019. 349 с.

женской души, легкой, открытой к любви, способной на сильные чувства. Похожая трактовка образа будет наблюдаться, например, и в русском дореволюционном кинематографе, когда «балериной» станут называть в титрах любую танцовщицу или актрису, кружащую голову мужчинам.

Такая трактовка балета в раннем кинематографе не случайна, она связана с предвзятым отношением в обществе XIX века к балеринам, которых часто считали легкомысленными и легкодоступными. В артистки попадали девушки, как правило, из бедных семей или сиротки, более того, сценическая одежда балерин была слишком откровенной, будоражащей фантазии мужчин. К этому стоит добавить и общие патриархальные каноны, диктующие нормы женской предьявленности в обществе, — все это уравнивало в общественном сознании образ балерины и куртизанки. Исполнительницами могли восхищаться, но не уважать. Кинематограф переплавляет образы артистки, балерины, вальсера и танца в нечто единое, порочное, опасное, пугающее и грозящее разрушением традиционным ценностям.

В 1913 году на студии «Нордиск» выходит еще один фильм, хотя его сюжет не совсем «про балерину», — «Дочь балета» (*Ballettens Datter*) режиссера Хольгера-Мадсена, где наблюдается россыпь интересных деталей, которые в самом фильме складываются в типичную датскую салонную мелодраму, но позднее многие из этих деталей, каждая по себе или в совокупности, будут присутствовать в кинематографе с феминистским дискурсом.

В этом фильме балерина Оделина Блант (Рита Сакетто, *Rita Sacchetto*) исполняет роль Пьеро в спектакле «Пьеро и бабочка». Ее танец, нечто среднее между цирковой пантомимой и танцевальной импровизацией, потрясает мужчин в зале, но более всего впечатляет графа Круассе, который жаждет обладать ею безраздельно. Сначала он заявляет это свое пристрастие символически, скупая все открытки с изображением Оделины в газетном киоске, а затем и фактически, — назначив свидание своей пассивности и делая ей предложение руки и сердца при условии, что та навсегда оставит сцену. Примечательно, что сценический образ Оделины, покоривший графа, имеет мало общего с образом сексапильной или соблазнительной женщины. В мужском костюме Пьеро исполнительница роли выглядит как андрогин, да и во время первой встречи за кулисами ведет себя скорее по-мужски, нежели как женщина, — присев на подлокотник кресла, закинув ногу на ногу и закулив. Режиссер никак не развивает эту тему, и было бы ошибочно искать в этом некий скрытый

гомозеротизм. Это скорее общественное восприятие эмансипированной женщины, заявляющей о своих правах и жаждущей свободы как мужчина. Далее этот образ женщины в брюках будет использован кинематографом именно в таком ключе.

Однако по истечении года Оделину Блант не узнать, она уже не блистает на сцене, а откровенно скучает в богато обставленном доме, пока муж развлекается в мужском клубе. Нет и следа бывшего лоска и провокативности во внешнем виде, героиня одета как типичная горожанка из патриархальной среды — то ли жена, то ли мать. Разбавляет эту «семейную» унылость подружка из театра, которая пришла навестить Оделину, а заодно спросить, почему та забыла дорогу в свою Альма-матер? Женщины вместе отправляются прогуляться до театра, заходят в балетные классы, где обучаются дети, выпускницей которых, очевидно, является и сама Оделина. Пообщавшись с коллегами и директором театра, героиня возвращается домой и начинает откровенно тосковать по былому. Она достает с антресолей коробки со сценическими костюмами, примеряет их, и, переодевшись в мужской костюм, состоящий из бриджей, плаща и широкополой шляпы с пером, кружится перед зеркалом. В таком виде ее застает граф. В крайнем недовольстве он просит прекратить это безобразие, ведь она обещала навсегда забыть про сцену. И героиня готова послушаться мужа, но в театре произошел непредвиденный случай, и директор просит Оделину на один вечер подменить приму балета, которая вывихнула лодыжку и танцевать не в состоянии. Женщина, разрываясь между обещанием, данным мужу, и соблазнительным предложением директора, выбирает второе, но при условии, что муж никогда не узнает о ее легкомысленной выходке.

Оделина, рассказав мужу легенду о приболевшей тете, бежит в театр, а муж, не желая вечер томиться дома в одиночестве, собирается на тот же спектакль. Граф любителю на артистичного «юношу» с мандолиной на сцене, но, когда тот срывает маску, в ужасе узнает в «юноше» свою жену. Оделина, получив радость от пребывания на сцене, думая, что ее секрет никем не раскрыт, мчитсЯ домой.

В этом случае весьма показательно, как авторы картины обозначают измену Оделины. Ведь граф чувствует себя преданным не из-за того, что застал жену в объятиях любовника, а потому, что она нарушила обещание и вернулась на сцену. При этом, стоит подчеркнуть, в фильме практически отсутствуют сцены любви между графом и Оделиной. Иными словами, сюжет фильма повествует не о личном предательстве, а о сокрушении ценностей

традиционного мира, к которым бывшая танцовщица оказалась сопричастна. При этом сам сюжет разворачивается как комедия положений. Ревнивый муж вызывает обидчика-директора на дуэль, директор совершенно не собирается стреляться, так как все его помыслы только о театре. Кроме того, у директора есть дядя-фармацевт, которого племянник из-за своей занятости все время игнорирует. Этот дядя, хоть и обидчивый человек, но с чувством юмора и выдумкой, поэтому, проучив племянника за его невнимательность к старшему родственнику, предлагает в качестве дуэльного оружия выбрать «смертельные» таблетки, подменив их на сонные. Оделина просит директора пощадить ее мужа и горюет из-за того, что поддалась соблазну, вернулась на сцену.

Постепенно история приобретает черты водевиля и фарса. Отнувшись от «смертельной» таблетки у себя дома, Круассе читает записку директора о том, что граф несправедливо подозревает жену в измене, что его жена может засвидетельствовать невиновность Оделины. То, что конфликт изначально возник из-за возвращения Оделины на сцену, мягко опускается, и зритель может наблюдать абсолютный хэппи-энд, визуально решенный в виде виньетки: силуэты графа и Оделины целуются на фоне идиллической лужайки, знаменуя победу семейных ценностей над превратностями театральной сцены.

Данный фильм можно рассматривать как пример «соглашательских идей», о которых писал Ж. Садуль, отмечая, что, когда в картине заявляется образ новой женщины, пугающий своей агрессивностью по отношению к традиционным ценностям, он упаковывается в типичную салонную мелодраму с романтическим, фактически бестелесным поцелуем в финале. И это не единичный случай в раннем датском кинематографе. Попытки исправить в финале поломку или сбой в традиционной системе — перевоспитать «балерину», «вампиру», «суфражистку» или просто самостоятельную женщину, — об этом повествуют фактически все фильмы цикла «белого рабства». Любопытно, что и в России выйдет в 1915 году фильм с похожим сюжетом — «Любовь статского советника» режиссера Петра Чардынина, но в нем танцовщица в финале покинет опостылевшего мужа и будет выступать в балетной пачке на сцене, производя необычайный фурор.

От женщины-вамп к «новой женщине»

Резюмируя, можно сделать вывод о том, что за героиней фильма «Бездна», как и за образом танцовщицы-балерины в целом, в раннем датском кино угадываются процессы, свидетельствующие о подготовке общества к грядущим социокультур-

ным переменам. Идеи, выразительницей которых становится в том числе женщина-вамп, преобразуются в идеологический концепт «новая женщина», получивший наибольшее развитие в немецком и отечественном кинематографе 1920-х годов. С начала 1920-х в России и в Европе идет активный процесс разрушения патриархальных ценностей. В общественном сознании начинает формироваться понятие о равноправии полов, пересматриваются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. Так возникает определение «новая женщина», обладающее своей специфической экранной репрезентацией, которое включает целый комплекс черт, отличающих эту героиню от традиционного положительного женского образа в патриархальном обществе. Через образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становится заметна смена социокультурных парадигм в самом обществе. Фактически они образуют границу, разделяющую старый и новый миры, в контексте которой уместно и логично говорить о таком понятии как «новая женщина».

В то время как взгляд на кинематограф с маскулинного курса, безусловно, позволяет говорить о неких психологических и социальных тенденциях своего времени (бунтарство против устоявшихся норм, воодушевление, разочарование, некоммуникабельность, инфантильность и т. д.), трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен. Более того, женский образ, запечатленный на киноэкране, не только репрезентирует, но и порой конструирует социальную реальность. В эпоху массовой культуры активное использование женского образа часто превращается в инструмент воздействия на общественное сознание. В этих условиях он становится полифункциональным и претендующим на роль доминантного.

Так, например, «новые француженки» заставили весь мир обернуться, возмутиться, а потом с восхищением взглянуть на них как предвестниц свободы, сбросивших с себя оковы буржуазного мышления. В 1956 году выходит фильм Р. Вадима «И Бог создал женщину», в котором впервые в послевоенном европейском кинематографе заявляется тема женской эмансипации. Эту картину позднее Ф. Трюффо назовет документальным фильмом о женщине, олицетворяющей свое поколение, приравняв образ героини, созданный на экране Брижит Бардо, к образу бунтаря Джеймса Дина в американском кино. Из-за своей откровенности фильм вызвал тогда скандал, но буквально через несколько лет французский кинематограф захлестнет «новая волна», которая начнет разрушать старую мораль и заявит

о приходе нового революционного поколения. Эпоха «новой волны» совпадает с подъемом феминистских настроений в Европе. И как в XIX веке появились «новые француженки» в произведениях Э. Золя, Ги де Мопассана, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ж. Санд, так в конце 1950-х годов появляются в XX веке «новые француженки» в работах Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Малля, К. Шаброля, А. Варда и других — раскрепощенные, эмансипированные, «живущие своей жизнью», пренебрегающие моральными нормами общества, погрязшего в лицемерии и ханжестве. Или испанский кинематограф, который возьмет на вооружение архетипическую полярность «Мадонна — блудница» с тем, чтобы на противопоставлении этих женских образов показать смену социокультурной парадигмы в испанском обществе и выразить критику католическому сознанию, ассоциирующемуся с разрушительной силой социальных институтов франкской эпохи (Л. Бунюэль, К. Саура, В. Эрисе, другие). Особое место эта тема занимает в творчестве итальянца М. Феррери («Не тронь белую женщину», «Прощай, самец», «Последняя женщина», «Будущее — это женщины», «Я люблю тебя» и т.д.).

«Женский ракурс» позволяет объяснить устойчивую приверженность европейского кинематографа к главной героине дилогии Ф. Ведекинда «Лулу», повлиявшей на конструирование образа «новой женщины» в немецком кинематографе второй половины 1920-х годов (например, в фильмах Г.-В. Пабста). Новый виток своего развития этот образ, апеллирующий к Лулу, получит в американских фильмах-нуар 1940-х годов. К примеру, имя роковой блондинки из фильма «Двойная страховка» Б. Уайлдера Филлис Дитрихсон явно намекает на немецкую актрису Марлен Дитрих в картине «Голубой ангел» (1930, режиссер Д. фон Штернберг). Но главное, своим появлением в кинематографе этот женский образ о знаменует начало эпохи активной феминизации западного общества. Так, Хельмут Бергер в фильме «Гибель богов» (1969, режиссер Л. Висконти) пародирует в женской одежде песню, которую исполняла Лола-Лола в картине «Голубой ангел», словно возвещая о крушении гендерной идеологии Третьего рейха, а в 1980 году В. Боровчик снимет картину «Лулу», своего рода сатиру на современную жизнь, и в 1981-м — известный режиссер Р.В. Фассбиндер выпустит свой фильм «Лола», ставший третьей частью цикла об истории Западной Германии. В 1984 году процитирует «Голубого ангела» фон Штернберга и представит свою версию современной Лолы-Лолы или «новой женщины» итальянец Марко Феррери в картине «Будущее — это женщина».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. — М.: Искусство, 1977. — 352 с.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 2: Кино становится искусством 1909–1914. — М.: Искусство, 1958. — 523 с.
3. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. ... доктор искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. Москва. 2019. — 349 с.
4. Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дисс. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Придорогина Елена Александровна. СПб. 2016.
5. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие. Ч. 1 / под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — 708 с.

REFERENCES

1. Krakaue`r Z. (1977) Psixologicheskaya istoriya nemeczkogo kino: ot Kaligari do Gitlera. [The Psychological History of German Cinema: from Caligari to Hitler.]. — Moskva: Iskustvo, 1977. — 352 p. (in Russ.).
2. Sadul` Zh. (1958) Vseobshhaya istoriya kino. Tom 2: Kino stanovitsya iskusstvom 1909–1914. [General History of Cinema. Volume 2: Film Becomes Art 1909–1914]. — Moskva: Iskustvo, 1958. — 523 p. (in Russ.).
3. Smagina S.A. (2019_ Obraz «novoj zhenshhiny`» v kinematografe perexodny`x istoricheskix periodov [The universal history of cinema. Volume 2: Cinema becomes Art 1909–1914.]: diss. ... doktor iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Smagina Svetlana Aleksandrovna. Moskva. 2019. S. 349. (in Russ.).
4. Pridorogina E.A. (2016) Gendernaya problematika v dramaturgii F. Vedekinda [Gender issues in the dramaturgy of F. Vedekinda]: diss. ... kand. filologicheskix nauk: 10.01.03 / Pridorogina Elena Aleksandrovna. SPb. 2016. (in Russ.).
5. Usmanova A. (2001) Zhenshhiny` i iskusstvo: politiki reprezentacii // Vvedenie v genderny`e issledovaniya [Women and art: representation policies // Introduction to Gender Studies]: ucheb. posobie. Ch. 1 / pod red. I.A. Zherebkinoj. Har`kov: XCzGI, 2001; SPb.: Aleteya, 2001. S. 708. (in Russ.).

The Vamp in Danish Cinema of the 1910s as a Prototype of the “New Woman”

Svetlana A. Smagina

Doctor of Arts, Associate Professor at the Film Studies Department, Leading Researcher of the Analytics Department at the Research and Information Center for Development of Film Education, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: The article is devoted to the image of a vamp in Danish films, evolving by the 1920s into the image of a new woman, which later on gained major popularity in German and Soviet films.

Not so vast by modern standards, Danish cinema in the early 1910s had a marked impact on the development of imagery in the world film art. Without having the lead in amount of films brought to the European film market, it however succeeded in setting the style in the cup-and-saucer drama genre, starting the fashion for specifically Danish melodramas and film sensations, introducing the viewer to the “Danish kiss” and crafting the image of a “vamp”, which very soon evolved in the world cinema into that of a new woman, reflective of the most important changes in the socio-cultural and socio-political life. Thereafter all the finds of the Danish filmmakers would be picked up and developed by the German, Soviet and American cineastes.

Danish films preyed on the controversial and taboo ground of human vices, sexuality and gender relationships, commonly responding to urgent and sensational issues. What the Russian pre-revolutionary press called “glamorization of the 20th century shame” actually refers to what filmmakers did taking advantage of sensational facts for framing thrillers. So, for example the Danish cinema enters the international film market with the hotly debated back then topic of “white slavery”.

The paper analyzes the pictures introducing the image of a vamp (the cyclus of “white slaves”, “The Abyss”, “Dance of the Vampire”, “Witches” etc.) and makes a guess at how the acute social issue of sexual slavery under the influence of culture-historical circumstances had evolved in cinema into the ideological construct of “the new woman”.

KEY WORDS: Danish cinema, The Abyss, White Slavery, New Woman, Women's Question, the Vamps, Cine-Phono