

Е.Д. Новикова
студентка СПбГУКиТ
litanaar@gmail.com

СТРАХ И ЖЕЛАНИЕ: ОБРАЗ «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В ФИЛЬМАХ-НУАР 40-Х И НАЧАЛА 50-Х ГОДОВ

Статья исследует образ роковой женщины в фильмах-нуар, социальные и культурные предпосылки его возникновения и развития, нарративные и визуальные приемы, с помощью которых авторы фильмов конструировали женский образ на экране. Автор прослеживает связь между репрезентацией роковой женщины в фильмах-нуар и представлениями о сексуальности, распределении гендерных ролей, устройстве семьи, характерными для эпохи 40-х и начала 50-х годов.

Ключевые слова: нуар, роковая женщина, сексуальность, гендер, патриархальный порядок

This article explores the image of femme fatale in film noir, the social and cultural factors of its' rise and development, the narrative and visual techniques which the directors used to construct this image. The author traces the relation between the representation of femme fatale in film noir and the notions of sexuality, gender roles, and the structure of the family, that were characteristic of the society in the 40's and 50's.

Keywords: film noir, femme fatale, sexuality, gender, patriarchal order

Образ роковой женщины, или *femme fatale*, соблазнительницы, чьи чары представляют опасность для мужчины, парализуют его волю и позволяют женщине использовать его в своих целях – это один из архетипов мировой культуры и мифологии. Ева и Лилит, Саломея и Клеопатра, сирены и суккубы – все они могут быть названы роковыми. Их объединяет умение использовать свою женскую природу, свою сексуальность как оружие, позволяющее им доминировать над очарованными мужчинами. Образ *femme fatale* в кино появился еще в 1910-е годы. На начальном этапе развития кинематографа роковые женщины оставались ирреальными, полумифическими существами, вечно молодыми, вечно желанными и вечно опасными не только для окружающих, но и для себя самих. Героини итальянских дива-фильмов, страдающие от обреченной любви персонажи Асты Нильсен и Греты Гарбо становились роковыми в первую очередь из-за страсти, которая сжигала их самих. С другой стороны, в Америке актриса Теда Бара породила другую традицию кинематографической *femme fatale*: ее женщины-вамп хладнокровно уничтожали влюбленных в них мужчин, не испытывая ничего, кроме мрачного удовлетворения.

В 40-е годы, период расцвета кинематографического движения, позже получившего название *film noir*, роковые женщины заполнили экраны. Образ *femme fatale* нуара, скорее, больше отсылал к жестоким вамп Теда Бары, нежели к трагическим героиням европейского немого кино. Классическая роковая женщина нуара использует свою сексуальность, чтобы манипулировать мужчиной и тем самым добиться своей цели – богатства, независимости или и того, и другого. Она редко становится жертвой собственных чувств и зачастую лишь изображает их, как героини фильмов «Двойная страховка», «Леди из Шанхая» и «Из прошлого».

Природа роковой женщины нуара двойственна: с одной стороны, она отказывается от роли, традиционно отводящейся женщинам – роли жены и матери – ради того, чтобы бороться с мужчинами на их поле и в их мире. Ее стремление к свободе, выражающееся в ее желании быть независимой как от мужчины, так и финансово, предстает «неженским» (не зря в фильмах-нуар роковые женщины так часто предстают с сигаретой или пистолетом в руке: и то, и другое –

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

традиционно мужские атрибуты, намекающие на их отступление от своей «женской» природы и роли). С другой стороны, свою борьбу она ведет по большей части не самостоятельно и открыто, а используя мужчин в качестве средств для достижения цели. Главное орудие *femme fatale* нуара – не пистолет, а ее собственная эротическая привлекательность. Отказываясь от роли жены и матери, она тем не менее соглашается оставаться объектом желания – но ее сексуальность становится не ее слабостью, а ее силой. Объективизация красивой женщины, свойственная мужчинам в патриархальном обществе, играет на руку роковой женщине; мужчины не воспринимают ее как источник активной, деятельной опасности, что позволяет ей лгать, манипулировать и плести интриги, в то время как мужчина может этого попросту не замечать. Таким образом, можно сказать, что роковая женщина нуара осуществляет не открытое, а подпольное сопротивление господствующей в обществе 40-х годов идеологии, в которой сексуально привлекательной женщине отводится подчиненное место улаждающего глаз и приносящего сексуальное удовлетворение объекта.

Появление такого количества ярких образов *femmes fatales* в фильмах-нуар неслучайно: оно стало ответом на изменения, произошедшие в структуре семьи и распределении гендерных ролей в Америке военного и послевоенного времени. Всенародная мобилизация в годы войны привела к тому, что многие женщины заняли место мужчин на производстве. Трудящаяся на благо страны женщина, чей образ ярче всего воплотился в новой культурной иконе – Клепальщице Розы – стала символом патриотизма. За несколько лет представление о женщине исключительно как о хранительнице домашнего очага изменилось; тем не менее, многие видели в этой смене гендерных ролей угрозу институту семьи, который в американской культуре тех лет был практически сакрализован. Хэлен Хансон в своей книге «Голливудские героини: женщины в фильмах-нуар и готической мелодраме» отмечает, что в публичных дискуссиях по этому поводу звучали такие вопросы: «Мешают ли женщины, взявшие на себя мужскую роль, реализоваться более заслуживающим этого мужчинам?», «Смогут ли эти женщины оставить работу после окончания войны?» и «Как эта ситуация влияет на семейную жизнь?»¹. С окончанием войны СМИ и публичные фигуры начали активно давить на женщин, не желавших оставлять работу и возвращаться в лоно семьи. Необходимость во всеобщем труде на благо страны отпала; женщинам пора было вновь занять положенное им место. Очевидно, что такая ситуация, во-первых, должна была породить определенный кризис гендерной самоидентификации у женщин; во-вторых, подстегнутая войной эмансипация явно пугала мужчин, привыкших к своей доминирующей роли в рамках патриархального общественного порядка. Страхи и тревоги, сопровождавшие изменения в роли женщин в американском обществе, нашли свое непосредственное отражение в фильмах-нуар.

Роковая женщина в фильмах-нуар активно протестует против навязываемой ей гендерной роли. Американский социолог Джоан Хубер писала о том, что изначально гендерная стратификация – то есть жесткое разделение мужской и женской общественных ролей – основывалась в первую очередь на том, что лишь женщина способна родить и выкормить ребенка, тем самым обеспечивая важнейшую функцию воспроизводства популяции². *Femme fatale* нуара, отказываясь от роли матери и используя свою сексуальность не для поиска мужа и потенциального отца своих детей, а для достижения личных целей и получения сексуального удовлетворения вне брака, становится вызовом и угрозой традиционному патриархальному порядку. Женщины в нуаре берут на себя не пассивную, а активную роль: они участвуют в развитии сюжета, зачастую двигая его к катастрофе, манипулируют мужчинами и порой идут на убийство. Маскулинная агрессивность и стремление к силе и независимости сочетается в них с вызывающей сексуальностью: яркий макияж, облегающая одежда, каблуки, распущенные волосы, неизменная сигарета – все эти атрибуты роковой женщины

¹ *Helen Hanson*, "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. P. 14.

² *Joan Huber*, "A Theory of Gender Stratification", in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p.p. 131–140.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

указывают на ее положение вне рамок традиционного «женского мира», в котором женщина должна выглядеть и вести себя как добродетельная жена и мать.

Женщина, бросающая вызов господствующей общественной идеологии, ядром которой является сакрализованный институт брака и семьи, неизбежно должна быть наказана. Этого требовал и кодекс Хейса, запрещавший оставлять аморальные поступки без последствий, и само устройство голливудского жанрового кино, на протяжении долгого времени воспроизводившего и утверждавшего на экране базовые общественные ценности. *Femmes fatales* в фильмах-нуар всегда терпят поражение: они либо оказываются за решеткой («Мальтийский сокол»), либо умирают или оказываются убиты («Двойная страховка», «Из прошлого», «Леди из Шанхая», «Почтальон всегда звонит дважды», «Без ума от оружия»), либо – в редких случаях – смиряются с предписанной им гендерной ролью и находят успокоение в объятиях мужчины («Гильда», «Милдред Пирс»). Джени Плэйс в своей работе «Женщины в фильмах-нуар» пишет: «Миф, которым представляется наша популярная культура, отражает не только доминирующую идеологию, но и не вписывающиеся в нее, неприемлимые архетипы: мифы о сексуально агрессивной женщине или мужчине-преступнике сначала допускают чувственное выражение этих идей, а потом разрушают их. Неприемлимый элемент контролируется путем его ограниченного выражения и неизбежного разрушения»³.

Все вышесказанное подталкивает нас к выводу о том, что образ роковой женщины в фильмах-нуар воплощает собой страх мужчин перед независимыми, эмансипированными женщинами, отказывающимися занимать положенное им подчиненное положение. Финальное наказание *femme fatale*, казалось бы, должно восстановить нарушенный социальный порядок, исключив из него аномальный элемент, угрожающий основам господствующей идеологии. Но образ женщин в нуаре оказывается куда глубже и сложнее мизогинистической мужской фантазии.

Поступки роковой женщины в фильмах-нуар часто оказываются в определенной степени оправданы: ее стремление к независимости рождается из самого репрессивного устройства патриархального общества. Бунт *femme fatale* зачастую – это ее последняя отчаянная попытка вырваться из подавляющих ее отношений с доминирующим и жестоким мужчиной. Филлис Дитрихсон в «Двойной страховке» идет на убийство мужа, который не любит ее, не удовлетворяет сексуально, стремится контролировать каждый ее шаг и не собирается соглашаться на развод. Аналогичным образом, Кора из фильма «Почтальон всегда звонит дважды» организует убийство мужа, который вопреки ее желанию собирается увезти ее в Канаду и заставить ухаживать за своей парализованной сестрой. Эльза в «Леди из Шанхая» – жена жестокого и бездушного инвалида, шантажом сделавшего ее своей; героиня фильма «Из прошлого» Кэти сбегает от любовника, который нанимает частого детектива, чтобы вернуть ее назад, и в разговоре с ним сравнивает Кэти с призовой лошадей. Мужчины в фильмах-нуар зачастую относятся к женщинам как к своей собственности; таким образом, разрушительная борьба женщин против этого унижительного порядка вещей выглядит если не героической, то, по крайней мере, логичной. Фильм-нуар одновременно служит доминирующей социальной идеологии, наказывая роковую женщину, и подрывает эту идеологию, указывая на устоявшийся социальный порядок и распределение гендерных ролей как на главную причину разрушительных действий героини.

Сильвия Харви в статье «Место женщины: отсутствие семьи в фильмах-нуар» говорит о том, что во многих фильмах направления демонстрируется разрушение базовых представлений о романтической любви и семье. Во многих голливудских картинах 30-х и 40-х годов (эксцентрических комедиях, мюзиклах, мелодрамах и т. д.) любовь двух героев неизменно находила свое воплощение в браке, который превращал любовников в отцов и матерей. Как пишет Харви, этот «магический круг трансформации в фильмах-нуар оказывается разрушен; представляя семейные отношения как извращенные, второстепенные или невозможные, нуар указывает на отсутствие семьи»⁴.

³ *Janey Place*, “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47.

⁴ *Sylvia Harvey*, “Women's Place: The Absent Family of Film Noir”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

Действительно, в большинстве фильмов-нуар семейные отношения не выглядят привлекательной альтернативой агрессивно-разрушительному стремлению к независимости, характерному для *femme fatale*. Самым ярким примером предстают картины «Двойная страховка» (Билли Уайлдер, 1944) и «Леди из Шанхая» (Орсон Уэллс, 1947). В первом фильме брак главной героини выглядит абсолютным антиподом представления о классической счастливой семье: муж и жена живут в доме, где днем и ночью опущены занавеси, из-за чего пространство оказывается заполненным тенями, тревожным, мрачным; муж Филлис явно выказывает свое пренебрежение к ней – это выражается не только в его поведении, но и, например, в том факте, что на столе в гостиной стоят два портрета – мистера Дитрихсона и его дочери от первого брака Лолы, но не портрет Филлис. Она, таким образом, оказывается исключена из круга семейных отношений, даже будучи замужем. Любопытно, что один из немногих положительных персонажей в фильме, наставник главного героя Бартон Киз, выказывает свое презрение к институту брака: по его словам, он когда-то хотел жениться, но передумал после того, как «расследовал» жизнь своей невесты (и к своему ужасу выяснил, что она уже была замужем, да и к тому же красит волосы с шестнадцати лет).

Семья в «Леди из Шанхая» показана как аномальный союз двух людей, ненавидящих друг друга, не доверяющих друг другу и готовых в любой момент друг друга уничтожить ради собственной выгоды. Муж главной героини Эльзы, мистер Баннистер, не только значительно старше ее (популярный сюжетный мотив нуара, указывающий на «извращенность» семейных отношений во многих фильмах этого течения), но и является инвалидом – не только физически, но и душевно. Протагонист фильма Майкл сравнивает семейство Баннистеров и их «друзей» с акулами, пожирающими друг друга – неудивительно, что Эльза готова пойти на убийство ради того, чтобы вырваться из удушающего ее мира (псевдо-)семьи.

Даже в тех фильмах-нуар, где семейные отношения не являются центральной темой, семья может оказаться разрушена или извращена. Частный сыщик Сэм Спейд из фильма «Мальтийский сокол» заводит роман с женой своего партнера, оставаясь при этом вполне положительным персонажем. Бывший муж героини картины «Сансет Бульвар» (Билли Уайлдер, 1950) Нормы Десмонд остается жить в ее доме в качестве дворецкого. Семья в фильме «Большой сон» (Говард Хоукс, 1946) – это две сестры, Вивиан и Кармен, и их больной отец, мистер Стернвуд. Отец не может контролировать поведение своих дочерей, открыто признает свою несостоятельность как родителя и характеризует собственных детей как «испорченных» и «беспощадных»; дочери, в свою очередь, скрывают от отца почти все подробности своей жизни и за помощью обращаются к кому угодно, кроме него. На разъединенность, атомизированность семьи указывает и огромный дом, в котором живут Стернвуды, позволяющий героям практически не сталкиваться друг с другом. Можно сделать вывод, что, несмотря на неизбежное финальное наказание роковой женщины, разрушающей святость семейной ячейки или отказывающейся вписывать себя в ее границы, нельзя сказать, что институт семьи показан в фильмах-нуар как единственно правильный, как непогрешимая «норма».

Аналогичным образом социальный порядок в мире нуара не оказывается полностью восстановлен после финальной смерти роковой женщины. Если в вестернах или фантастических фильмах уничтожение объекта, вторгнувшегося в устоявшийся порядок вещей, зачастую возвращает общество к его «нормальному», упорядоченному и стабильному, состоянию, то в фильмах-нуар это оказывается невозможным: весь мир в нуаре предстает жестоким, опасным, иррациональным, полным страхов и экзистенциальной тревоги и основанным на лжи, преступлении и коррупции. Джон Блейзер в своей статье «Прогрессивное изображение женщин в фильмах-нуар» отмечает: «в нуаре роковая женщина предстает естественным продуктом окружающей среды; искаженным выглядит само общество, подавляющее женщин и навязывающее им жесткие гендерные роли»⁵. Конечно, встречаются и исключения. Так, в фильме «Без ума от оружия» (Джозеф Льюис, 1950) общество предстает упорядоченным и структурированным: в маленьком городке, где происходит

⁵ John Blaser, "Film Noir's Progressive Portrayal of Women", 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

действие, царит стабильность, шериф воплощает собой не коррумпированные и прогнившие властные структуры, а Закон в его изначальном смысле; роковой женщине Лори, испытывающей тягу к роскошной жизни и убийствам и отказывающейся от традиционной женской роли, противопоставляется сестра главного героя Барта, классическая домохозяйка и мать троих детей. В финале Барт и Лори погибают, а два друга Барта (один из них – шериф) символически выходят из тумана, знаменуя восстановление нарушенного социального порядка. Но такой подход к теме в нуарах встречается редко. Визуальное решение большинства фильмов-нуар работает на создание атмосферы опасности, страха и безнадежности: преобладание вертикальных и наклонных линий над горизонтальными, неожиданные, тревожные ракурсы (съемка сверху или снизу), использование техники освещения low-key, позволяющей создать эффект кьяроскуро, то есть резких контрастов света и тени – режиссеры фильмов-нуар рисуют мир городских джунглей, далекий от представлений о «нормальном обществе». Нарратив фильмов-нуар работает на ту же цель: мир нуара населяют преступники, продажные полицейские, циничные частные сыщики (рядом с ними *femmes fatales* выглядят абсолютно на своем месте); часто используются флешбэки, выстраивается запутанная хронология событий. Таким образом, можно заключить, что акт ритуального наказания представляющей опасность героини в финалах фильмов-нуар не возвращает мир к его «нормальному» состоянию и, по большому счету, мало что меняет.

Героини фильмов-нуар зачастую предстают в роли не только роковой соблазнительницы и/или убийцы, но и в роли жертвы. Они могут быть жертвами патриархального общественного строя, позволяющего мужчинам воспринимать женщину как свою собственность (об этом я писала выше). Но встречаются и более сложные модификации. Например, Гильда из одноименного фильма Чарльза Видора 1946 года поначалу кажется классической *femme fatale*, манипулирующей влюбленным в нее протагонистом Джонни и собственным мужем. По ходу действия, впрочем, расстановка сил меняется. Муж Гильды Балин оказывается жестоким психопатом, внушающим главной героине ужас; а Джонни, после исчезновения Балина получивший возможность жениться на Гильде, использует эту возможность не для удовлетворения собственной страсти и не для построения любовных семейных отношений, а для изощренных психологических издевательств. Он убежден, что Гильда изменяла Балину со множеством мужчин, и решает наказать ее за это; на самом же деле его садизм вызван тем простым фактом, что когда-то Гильда не принадлежала ему. Женщина тут оказывается жертвой подавленного мужского желания обладать ей без остатка, даже если женщина эта – чужая жена; желания контролировать женскую сексуальность и через это утверждать собственную мужскую идентичность.

Не менее интересным выглядит сочетание ролей жертвы и хищницы в образе Нормы Десмонд из «Сансет Бульвара». Норма – бывшая звезда немого кино, до сих пор одержимая иллюзией собственной славы и не способная примириться с жестокой действительностью. Она становится жертвой не столько внешних обстоятельств, сколько глубокой внутренней травмы, что отражается и на ее отношении к своему молодому любовнику Джо. С одной стороны, она полностью доминирует над ним – командует им, грубо вмешивается в его жизнь, содержит его (ее власть над Джо подчеркивается и визуально – камера постоянно сосредотачивается на руках Нормы, которые буквально впиваются в героя подобно лапам хищной птицы). С другой стороны, Джо для Нормы – подтверждение ее желанности, ее нужности не только конкретному мужчине, но и всему миру (интересно при этом, что Норма завоевывает мужчину не при помощи своей сексуальности – напротив, он не испытывает к ней влечения – а путем манипуляций, шантажа, подкупа и давления на жалость). Джо защищает Норму от столкновения с реальностью, которого она так боится, он одновременно – ее приобретение и спасательный круг. Джени Плэйс так пишет о Норме: «огромный дом, в котором Норма контролирует движение камеры и постоянно появляется в центре кадра – это и отвратительная ловушка, которая заставляет героиню поддерживать миф о собственной славе. Противоречие между мифом и реальностью разрывает героиню на части и, в конце концов,

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

сводит ее с ума»⁶. В финале фильма Норма, вне себя от ревности и страха, убивает Джо; но парадоксальным образом эта героиня, лишенная даже внешней привлекательности и сексуальности, которые часто примиряют зрителя с аморальным поведением *femme fatale* нуара, вызывает у нас не осуждение или отвращение, а глубокое сострадание. В «Сансет Бульваре» героиня предстает жертвой собственного безумия, и одновременно это безумие становится и ее наказанием.

Приведенные мной примеры доказывают, что образ *femme fatale* в лучших из фильмов-нуар выходит за пределы архетипической безжалостной хищницы, использующей и уничтожающей мужчин. Нередка в нуаре и ситуация, в которой герой *осознанно* попадает в ловушку роковой обольстительницы. Например, Уолтер Нефф в «Двойной страховке» сознательно идет на убийство ради того, чтобы заполучить объект желания – Филлис Дитрихсон. Причиной преступления и неизбежной смерти героя тут становятся не столько интриги и манипуляции роковой женщины, сколько неспособность мужчины справиться со своим сексуальным вожделением. Более того, Филлис не только привлекает Уолтера сексуально, но и дает ему возможность с помощью «идеального преступления» обмануть Систему, выйти за рамки устоявшегося – и такого скучного – социального порядка, и Нефф совершенно осознанно хватается за эту возможность. Такой подход в определенном смысле уравнивает мужчину и женщину и выводит сюжет за рамки стереотипа об опасной хищнице и невинной жертве.

В большинстве фильмов-нуар герой-мужчина либо помещается в центр повествования, либо является закадровым рассказчиком, поэтому неудивительно, что и роковых женщин нуара зритель часто видит глазами протагониста. Камера зачастую как бы замещает собой мужской взгляд, концентрируясь на привлекательном лице или теле героини. Отношение к женщине как к объекту, фетишу, порой подчеркивается фиксацией на отдельных деталях ее образа: так, Уолтер из «Двойной страховки» после первой встречи с Филлис Дитрихсон не может выкинуть из головы воспоминание о браслете на ее ноге. Субъективный взгляд протагониста порой превращает роковую женщину из живого человека в фантазию, реалистичную настолько, насколько может быть реалистичным воспоминание. Но это представление о женщине как об ирреальном объекте желания вступает в противоречие с активными и разрушительными действиями героини, которая подает себя мужчине в роли соблазнительного приза, при этом уверенно ведя свою собственную игру. Объективизируя женщину подобным образом, герой обычно недооценивает силу ее личности и исходящую от нее опасность – что в конечном итоге приводит героя к смерти («Двойная страховка», «Из прошлого»). Во многих фильмах-нуар, таким образом, наказана оказывается не только женщина, но и мужчина; причем мужчина получает свое наказание за то, что относился к женщине как к объекту, а женщина – за то, что позволяла ему это делать, тем самым получая возможность манипулировать мужчиной и использовать его.

Исследователи часто характеризуют фильм-нуар исключительно как «мужскую фантазию»⁷. Действительно, как я уже отметила, основным протагонистом и/или закадровым рассказчиком в фильмах-нуар обычно выступает мужчина, и именно его субъективный взгляд определяет тональность истории и подается зрителю как достоверный; но это отнюдь не означает, что героиням-женщинам отводится в нуаре подчиненное место. Подрывная сила нуара заключалась как раз в том, что соблазнительные, сильные, умные, уверенные в себе героини выступали в качестве «центра притяжения» многих фильмов, и даже их финальная гибель не умаляла того эффекта, который они производили на зрителя. Более того, образы *femmes fatales* нуара могли выражать желания и страхи не только мужчин, но и женщин. Элизабет Коуи в своей статье «Фильм-нуар и женщины» отмечает: «Фантазия об опасной женской сексуальности – это фантазия не только мужская, но и женская, и ее удовольствие проистекает из ее запретности. Не только патриархальный порядок или кодекс Хейса требуют финального наказания опасной женщины; сама фантазия требует этого наказания,

⁶ *Janey Place*, 'Women in Film Noir', in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 53.

⁷ *Ibid*, p. 47.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

так как именно наказание подтверждает реальность запретного желания»⁸. Действительно, образ роковой женщины в фильмах-нуар можно рассматривать не только как выражение мужского страха перед сильной независимой женщиной, но и как мечту женщин о силе и независимости – мечту, пожалуй, обреченную (отсюда проистекает и неизбежная финальная гибель героини), но от этого не менее яркую. Думаю, многие женщины 40-х годов хотели бы иметь возможность повторить вслед за Гильдой: «Я буду делать то, что хочу, и тогда, когда хочу». Основа привлекательности образа роковой женщины в фильмах-нуар лежала в том, что она следовала своей природе до конца – порой ей легче было умереть, чем пожертвовать своей свободой (как Кэти в фильме «Из прошлого», Эльзе в «Леди из Шанхая» или Лори в «Без ума от оружия»). Такая цельность натуры, пусть и приводящая к разрушительным последствиям, вполне могла очаровывать не только – и даже не столько – зрителей-мужчин, сколько зрителей-женщин: им давалась возможность увидеть героинь, которые не боятся ставить свою свободу выше требований общества и социальных условностей. Анджела Мартин подтверждает мысль о том, что фильм-нуар апеллировал не только к мужским, но и к женским желаниям, в своей статье «Центральные героини фильмов-нуар 40-х годов»: «В этих фильмах должно было быть что-то и для зрителей-женщин: будь то <...> идея о том, что мужчины и женщины могут быть одинаково порочны и одинаково невинны, подтверждение существования мужской извращенности или попросту приятное глазу изображение мужчин, совершающих ошибки»⁹.

Само производство фильмов-нуар, как и многих других голливудских фильмов военных и послевоенных лет, не было исключительно мужской вотчиной. Женщины выступали в качестве сценаристов, продюсеров, редакторов диалогов, авторов произведений, на которых базировались фильмы. Анджела Мартин приводит список из 33 фильмов-нуар, в производстве которых участвовали женщины. К тому же голливудские продюсеры серьезно относились к женской аудитории, считая, что именно женщины зачастую выбирают, на какой фильм пойти, и подмечая особый интерес женской части публики к драмам, мистическим и детективным фильмам¹⁰. Неудивительно, что лучшие фильмы-нуар породили глубокие и яркие женские образы, до сих пор не утратившие способности впечатлять и очаровывать зрителей.

Впрочем, несмотря на то, что *femme fatale* нуара обладает умом, силой характера и стремится к независимости, отношения между мужчинами и женщинами в фильмах-нуар практически никогда не показываются как равноправные. Между героем и роковой женщиной идет непрерывная битва за контроль. Яркий пример таких отношений виден в фильме «Гильда». В нем Гильда вначале доминирует над Джонни, пользуясь его чувствами к ней и намеренно вызывая в нем ревность; позже, после заключения брака, Джонни начинает утверждать свою власть над Гильдой, контролируя каждое ее движение, а она, в свою очередь, бросает ему очередной вызов – перед огромной толпой она исполняет соблазнительный танец на грани стриптиза («пусть они знают, на ком ты женился» – бросает она в лицо разъяренному герою). Лишь в финале, примирившись друг с другом, они получают возможность впервые оказаться на равных – но кто знает, как долго это продлится? Роковая женщина может являться жертвой подавляющего ее мужчины, может бороться с этой ситуацией, используя в качестве орудия свою власть над другим, более доверчивым, поклонником, но ей практически никогда не удается утвердить себя в мужском мире в качестве полноценного его члена: битва за контроль приводит ее либо к гибели, либо к принятию своей подчиненной роли. Редким исключением выглядит фильм «Большой сон», в котором Вивиан, героиня Лорен Бэколл, предстает соблазнительной, независимой и своевольной, но при этом проявляет такие качества, как храбрость, стойкость и верность своему избраннику – и именно эти качества, а не только и не столько ее сексуальность, привлекают главного героя. Ее развивающиеся отношения с детективом Филиппом

⁸ Elizabeth Cowie, "Film Noir and Women", in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p. 136.

⁹ Angela Martin, 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!': The Central Women of 40s Film Noirs, in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), 202–28.

¹⁰ Helen Hanson, "Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film". London, New York: I. B. Tauris, 2007. p.p. 7-11.

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

Марлоу с самого начала строятся не на борьбе за доминирование, а на взаимном интересе, обмене едкими остроумными замечаниями и флирте на грани фола. И если в «Гильде» герои вступают в брак, то финал «Большого сна», в котором герои Бэколл и Хамфри Богарта становятся парой, не дает нам намека на их матримониальные планы. Исключительной возможностью наблюдать по-настоящему равноправные отношения между женщиной и женщиной мы, впрочем, обязаны не традиции нуара, а режиссеру фильма Говарду Хоуксу: сильная женщина, способная выжить в мужском мире и утвердить себя в нем без разрушительных последствий, привлекательность которой заключается не только в ее внешности, но и в ее уме и уверенности, была одной из центральных тем его разножанрового творчества. Само же направление *film noir*, несмотря на его во многом радикальный подход к теме межгендерных взаимоотношений, все же остается продуктом того времени, когда женщины в массе своей не могли претендовать на равное положение с мужчинами.

Анализируя образ роковой женщины в фильмах-нуар, нельзя не упомянуть ее визуальную репрезентацию на экране – ведь стиль в нуаре зачастую бывает даже важнее содержания. Камера в фильмах-нуар следует за всеми движениями героини, концентрируется на ней, тогда как мужчина в кадре порой предстает более пассивным и статичным. Нередки случаи, когда героиню снимают с нижнего ракурса, как бы визуалью подчеркивая ее доминирование над героем: так, в «Двойной страховке» и в «Сансет Бульваре» есть кадры, в которых взгляд протагониста – а значит, и взгляд камеры – направлен на героиню, стоящую на вершине лестницы. Норма Десмонд в «Сансет Бульваре» компенсирует свой небольшой рост тем, что постоянно вытягивает шею и задирает подбородок, по сути, утверждая свою власть над собеседником. Лицо роковой женщины часто оказывается в тени, что визуалью указывает на ее темные намерения – прием, необычный для Голливуда тех лет, привыкшего специально выделять освещением лицо главной героини. *Femme fatale* нередко изображается глядящей на себя в зеркало: по словам Джени Плейс, это может указывать на ее двуличную, вероломную натуру – «она расщеплена визуалью, значит, ей нельзя доверять»¹¹.

Крайне важной деталью образа роковой женщины становится ее манера одеваться. Филлис Дитрихсон в начале «Двойной страховки» предстает перед героем в одном полотенце: их отношения с первой же встречи выходят за рамки деловых. В дальнейшем она использует облегающую одежду по большей части темных тонов; такой же стиль одежды характерен и для Бриджит из «Мальтийского сокола». В черном платье Гильда исполняет свой вызывающий танец на глазах у вожделеющей толпы и собственного мужа. Черный цвет естественным образом становится индикатором опасности роковой женщины. Напротив, Кэти в первой части фильма «Из прошлого» одевается по большей части в белое: мы видим ее глазами влюбленного героя, не подозревающего о ее вероломной натуре, поэтому перед нами предстает не реальная женщина, а идеализированный образ, по сути – плод фантазии. После того, как протагонист узнает об истинной природе Кэти, мы видим ее уже в темных платьях. В «Сансет Бульваре» одежда и макияж Нормы Десмонд становятся ключевыми элементами ее образа: на ней – шикарные, но старомодные платья и меха, ее длинные хищные ногти всегда покрашены, а при выходе из дома она неизменно надевает темные очки, что делает ее похожей на вампира или демона, пугающегося солнечного света. Дневной свет разрушает миражи, а вся жизнь Нормы – один сплошной мираж и иллюзия.

В большинстве нуаров, как я уже отмечала, *femme fatale* предстает естественным продуктом окружающей ее среды. Она – часть опасного, жестокого, полного отчаяния мира, одновременно фантазийного и опирающегося на реальность, который конструируют фильмы-нуар. Роковая женщина в большинстве случаев (исключением предстает как раз Норма в «Сансет Бульваре») выглядит крайне современной: она одевается и укладывает волосы по последней моде, курит и пьет наравне с мужчинами и уверенно чувствует себя в обстановке городского дна – в подпольных казино и барах, где в воздухе разлито ощущение сексуального напряжения и опасности.

¹¹ *Janey Place*, “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 58.

*E. Novikova Fear and desire: the image of femme fatale
in film noir of the 40's and the beginning of the 50's*

Удивительного эффекта удается добиться Орсону Уэллсу в фильме «Леди из Шанхая», в котором Рита Хэйворт исполняет роль классической femme fatale. Формально ее героиня, как и другие роковые женщины нуара, принадлежит современности. Она – жена преуспевающего юриста, ее облик соответствует ее статусу, времени, в котором происходит действие, и ее позиции внутри нарративной структуры фильма. При этом Уэллс с помощью движения камеры, освещения и работы с актрисой создает образ femme fatale в ее архетипическом понимании – как женщины, чья возможность очаровывать и подчинять себе мужчину выглядит сверхъестественной, магической (герой в закадровом тексте не раз упоминает «безумие», охватившее его при встрече с героиней). Эльза, без сомнения, невероятно красива, но ее образ фактически лишен сексуальности: ледяной взгляд, отсутствие улыбки, лицо, порой похожее на застывшую маску, холодный платиновый оттенок волос делают ее похожей скорее на существо из иного мира, чем на вызывающе привлекательную, склонную к флирту и свободному сексуальному поведению роковую женщину фильмов-нуар. Фильм полон крупных планов застывшего, лишённого всякого выражения лица героини: такой прием дистанцирует Эльзу от зрителя, напоминая нам о ее «нездешней» природе (одновременно ее лицо, как бы запертое в рамках кадра, указывает на ее удушающую несвободу и зависимость от мужа, от которой Эльза стремится убежать). Сила, которой Эльза обладает над Майклом, таким образом, не проистекает из ее эротической притягательности: она предлагает герою скорее не сексуальное удовлетворение, а возможность путешествия в другое измерение. Уэллс с помощью монтажа и мизансцены визуально сравнивает Эльзу то со змеей, то с акулой, то с тропической птицей; последний образ заставляет нас вспомнить о сиренах, полуженщинах-полуптицах, ведущих моряков на смерть (а ведь Майкл в фильме – моряк по профессии). Само название фильма придает образу Эльзы загадочности и экзотичности: она – пришлица из другого мира. Образ героини вызывает в памяти и Медузу Горгону, иконическую фигуру эпохи «черного романтизма», одновременно прекрасную и смертоносную, чей взгляд обладает парализующей силой – именно взгляд Эльзы, одновременно холодный, отстраненный и отчаянный, парализует волю Майкла. В финале лицо героини отражается и дробится в бесчисленном множестве зеркал, не позволяя зрителю увидеть, где же находится «настоящая» она, и наталкивая его на вопрос – а существует ли «настоящая» Эльза на самом деле? Может быть, она – действительно ирреальное, мифическое существо или даже плод фантазии главного героя?

«Это красавица, каталепсический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, это – бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется»¹² – так описывает Жорис-Карл Гюисманс Саломею с картины Гюстава Моро в своем романе «Наоборот». Не будет преувеличением сказать, что эти слова можно отнести и к Эльзе из «Леди из Шанхая». Орсон Уэллс остается, пожалуй, единственным режиссером, которому удалось не просто создать яркий и запоминающийся образ роковой женщины нуара, но и вернуть этот образ к его изначальному пониманию: вечно желанной и вечно недоступной колдуньи, обладающей магической властью над мужчинами и несущей на себе печать извечного зла.

Участие в производстве фильмов-нуар лучших режиссеров, актеров и актрис своего времени, таких как Орсон Уэллс, Билли Уайлдер, Говард Хоукс, Хамфри Богарт, Лорен Бэколл, Рита Хэйворт, Барбара Стэнвик и многих других, яркий и выразительный визуальный стиль, глубина и сложность исследуемых проблем – атомизации общества, экзистенциального отчаяния, изменений в социальной структуре общества и распределении гендерных ролей – все это сделало film noir одним из самых интересных и необычных направлений в голливудском кино. Но одной из самых больших заслуг фильмов-нуар остается создание настоящей галереи чарующих и пугающих образов роковых женщин – образов, которые стали ответом на социальные и культурные изменения в американском обществе 40-х и 50-х годов, но при этом смогли преодолеть время и остаться в истории кино, сохранив свое магическое воздействие на зрителей и по сей день.

Е.Д. Новикова *Страх и желание: образ «роковой женщины»
в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Без ума от оружия / Gun Crazy (1950, реж. Д.Льюис, США), игр.
2. Большой сон / The Big Sleep (1946, реж. Г.Хоукс, США), игр.
3. Гильда / Gilda (1946, реж. Ч.Видор, США), игр.
4. Двойная страховка / Double Indemnity (1944, реж. Б.Уайлдер, США), игр.
5. Из прошлого / Out of the Past (1947, реж. Ж.Турнёр, США), игр.
6. Леди из Шанхая / The Lady from Shanghai (1947, реж. О. Уэллс, США), игр.
7. Мальтийский сокол / The Maltese Falcon (1941, реж. Д.Хьюстон, США), игр.
8. Милдред Пирс / Mildred Pierce (1945, реж. М.Кёртис, США), игр.
9. Почтальон всегда звонит дважды / The Postman Always Rings Twice (1946, реж. Т.Гарнетт, США), игр.
10. Сансет Бульвар / Sunset Blvd. (1950, реж. Б.Уайлдер, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шрейдер, П. Заметки о фильме нуар. Пер. Николая Махлаюка // Сеанс. – 15.02.2011. – URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
2. Blaser, John. “Film Noir's Progressive Portrayal of Women”, 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>
3. Blaser, John. “No Place for a Woman: The Family in Film Noir”, 2008, URL: http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp
4. Cowie, Elizabeth. “Film Noir and Women”, in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p.p. 121-167.
5. Johnston, Claire. “Double Indemnity”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
6. Hanson, Helen. “Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film”. London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251p.
7. Harvey, Sylvia. “Women's Place: The Absent Family of Film Noir”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
8. Huber, Joan. “A Theory of Gender Stratification”, in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p. 131–140.
9. Martin, Angela. “Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Film Noirs,” in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), pp. 202–28.
10. Place, Janey. “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47-63.

REFERENCES

1. Blaser, John. “*Film Noir's Progressive Portrayal of Women*”, 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>
2. Blaser, John. “*No Place for a Woman: The Family in Film Noir*”, 2008, URL: http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp
3. Cowie, Elizabeth. “Film Noir and Women”, in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader* (London: Verso, 1993), p.p. 121-167.
4. Johnston, Claire. “Double Indemnity”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
5. Hanson, Helen. “*Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*”. London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251p.
6. Harvey, Sylvia. “Women's Place: The Absent Family of Film Noir”, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).
7. Huber, Joan. “A Theory of Gender Stratification”, in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p. 131–140.
8. Martin, Angela. “Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Film Noirs,” in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. (1978; repr., London: British Film Institute, 2008), pp. 202–28.
9. Place, Janey. “Women in Film Noir”, in E Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir: New Edition* (1978; London: BFI, 1998), p. 47-63.
10. Shrejder, P. Zаметki o fil'me nuar. Per. Nikolaja Mahlajuka // *Seans*. – 15.02.2011. – URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>