

С.А. Смагина
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник НИИ киноискусства
ВГИК имени С.А. Герасимова
smsval@mail.ru

«ДНЕВНИК ПАДШЕЙ» Г. В. ПАБСТА КАК ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗА «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В НЕМЕЦКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГОДОВ

Статья посвящена проблеме эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х гг. и ее заключительному этапу, реализованному в фильме Г.В. Пабста «Дневник падшей» (1929). Немецкая «новая женщина», многократно перенесенная немецкими режиссерами на экран в обозначенный период, находит свое концептуальное воплощение в образе Лулу – персонаже литературных произведений немецкого писателя Ф. Ведекинда, а затем в фильме Пабста «Ящик Пандоры» (1928). Автор статьи утверждает, что из однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране этот образ трансформировался в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня «Дневника падшей», являясь последовательницей Лулу, на фоне ханжества представителей патриархального общества, воплощает собой мощный поток феминной жизненной энергии, способный менять существующее социальное устройство.

Ключевые слова: история кино, Ведекинд, Лулу, Ящик Пандоры, Дневник падшей, Пабст, немецкий кинематограф 20-х гг., Ницше, Луиза Брукс, гендер, гендерные исследования кинематографа

The article is dedicated to the problem of the evolution of the image of the “new woman” in the German cinema of the 1920s. Especially it concentrates on its final stage, manifested in the film “Diary of a Lost Girl” by G. V. Pabst (1929). German “new woman” was repeatedly in the center of German directors’ attention in that period. A protagonist from the literary works of German writer F. Wedekind (then in the Pabst’s film “Pandora’s Box” (1928)), Lulu is the conceptual visualization of that image. The author of the article asserts that the image of the chthonic, sensual, and therefore immoral woman was transformed into a feminist. Developing Lulu’s ideas the heroine of the “Diary of a Lost Girl” embodies a powerful stream of feminine vital energy that can change the existing social order and opposed hypocrisy of the representatives of the patriarchal society.

Keywords: history of cinema, Wedekind, Lulu, Pandora’s Box, Diary of a Lost Girl, Pabst, German cinema of the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks, gender, Cinema Studies

Идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, во многом созвучны философским идеям Фридриха Ницше о сверхчеловеке (нем. *Übermensch*) [Ницше, 2017]. Эти взгляды и идеи равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира, основанные на изменении гендерной модели в европейском обществе рубежа веков, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда [Придорогина, 2006]. В своих пьесах он вводит новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», – «Freudenmädchen» (*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 дилогии «Духа земли» и «Ящика

С.А. Смагина *«Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов*

Пандоры», которая достаточно быстро переключалась с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепилась там надолго. Можно сказать, что образ Лулу становится квинтэссенцией «новой женщины» на киноэкране.

Фактически из хаоса, который несла с собой *femme fatale* в немецком кинематографе 1920-х годов, вырывая мужчину из мира порядка и семейных ценностей, вырастает концепция о «новом человеке» – Женщине, за которой стоит идея обновления общества. «Ящик Пандоры» Пабста выходит в 1928 году, то есть почти спустя 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 маркер происходящих глобальных гендерных изменений в обществе, повлекших за собой трансформацию социального мироустройства. Причем, если в «Ящике Пандоры» Лулу гибнет, то уже в «Дневнике падшей» 1929 года Тимьян (Луиза Брукс) выходит победительницей! То, что в начале 1920-х годов в немецком кинематографе возникает как художественный образ, соединившей в себе чаяния и страхи коллективного подсознания, к концу сформируется в устойчивую концепцию «новой женщины», через которую отразится назревающая потребность в изменении социального мироустройства. А в большевистской России 1920-х годов это и вовсе станет политической программой по созданию нового социалистического общества.

Симптоматично, что фильм «Дневник падшей» начинается в аптеке, в семье хозяина которой подросла красавица-дочь и ужаснулась нравам, которые там царят. Когда очередная экономка забеременела от ее отца, типичного бюргера, и была вынуждена с позором покинуть свое рабочее место, Тимьян узнает о двойной морали и несправии женщины в буржуазном обществе. А когда героиня по трагическому стечению обстоятельств сама становится жертвой изнасилования со стороны помощника отца, то она узнает и о ханжестве и лицемерии, царящих в, казалось бы, добропорядочных патриархальных семьях. Аптека здесь представляет собой неутешительный диагноз обществу, той мелкобуржуазной среде, где привитые моральные нормы в полной мере продемонстрировали свою нежизнеспособность. Став жертвой харассмента, Тимьян объявляется падшей – что важно – родственниками, не обремененными моралью. Единственное, что ее может спасти в глазах семьи, – это замужество с насильником, то есть соблюдение «норм». Однако Тимьян отвергает этот шанс: «Я не могу выйти за него, я его даже не люблю!» Сделав ставку на собственные чувства, Тимьян оказывается отверженной собственным кругом, и даже более – на положении опасно больной. Новая экономка, прибравшая дела в аптеке и самого аптекаря к своим рукам, отталкивает девушку от коляски с ее же ребенком: «Не трогай невинного ребенка, ты!..» Тимьян не позволяется даже проводить собственную новорожденную дочь до дверей кормилицы. Это все напоминает ситуацию в европейском обществе конца XIX века, когда приемлемый женский «функционал» в обществе ограничивался исключительно деторождением, и дамы, склонные к чрезмерному проявлению женственности, то есть падшие в глазах социума, подвергались операции по удалению половых органов в качестве превентивной меры, дабы не распространить «дегенератизм», как оценивалась на рубеже веков женская самостоятельность и активность.

Признав Тимьян больной, родственники сдают ее в исправительное учреждение, которое в фильме предстает как метафора тоталитарности патриархального общества, где подавляются любые человеческие проявления естественного. Муштра и порядок объявляются единственными возможными способами существования в таком обществе, а хозяйка, выполняющая здесь функции общей «матери», – высшим проявлением деспотичной власти. Режиссер добивается такой аналогии и за счет введения недвусмысленных титров и через пластическое решение сцен. Учреждение, в которое приводят Тимьян фактически под конвоем, без возможности попрощаться с отцом, обнесено решеткой, на которой висит табличка «Порядок посещения: запрещается... запрещается...» Снова, как в фильмах «хаоса и порядка», в противовес «аморальной» героине возникает образ матери, важнейшей скрепы традиционной – что важно – христианской семьи (здесь это подчеркивается внешним обликом надсмотрщицы – она одета как монашка, с крестом на груди). Она предстает

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

перед зрителем в характерном для подобного персонажа антураже – за обеденным столом, за которым, как в тюрьме, сидят девушки в униформе и под ее счет, ритмично отбиваемый палкой, едят. Режиссер доводит сцену обеда до гротеска, переворачивая с ног на голову устоявшуюся образную систему фильмов «хаоса и порядка», когда дом и кухня были безопасной гаванью для бургера, заблудившегося в мире чувственных инстинктов и подсознательных нереализованных желаний. Теперь эта гавань карает самих нарушительниц спокойствия мещанского мирка, оттого и суп, частая деталь в «кухонных сценах», приобретает отравляющее значение – Тимьян сажают за стол на место провинившейся девушки и заставляют доесть за ней недоеденное. Естественно, та отказывается, чем заслуживает знак поощрения от своих товаров по несчастью.

Пространство исправительного учреждения является образцово-показательным представлением буржуазного общества о самом себе, где женщине отведена безмолвная роль исполнителя чисто феминных дел. Здесь героини под пристальным надзором трудятся на швейных машинках, не смея и думать о мире за стенами этого «общества» – Тимьян бросается к окну, но оно оказывается покрашенным краской. Все существование жестко регламентируется: «Жизнь в исправительном доме текла согласно строго установленным правилам». Девушки, словно на плацу, после вечерней молитвы дружной толпой маршируют в спальню. Хозяйка, как регулировщик на дороге из фильмов «хаоса и порядка», руководит всеми их движениями: под ее стук барабана девушки разбиваются на группы и делают зарядку. Через темп и ритм она управляет ими, доводя муштру до состояния экстаза, когда невинные упражнения в наклоне превращаются в шаманство и идолопоклонничество. В этих сценах просматривается весьма критичное отношение Пабста к происходящим в немецком обществе событиям.

Германии периода 1924–1929 годов был присущ своего рода паралич духовной жизни, душа типичного бургера словно застыла между полярностями: хаоса и порядка. А как известно, именно в пору резких изменений в системе мироустройства, в период крушения политических систем, которое влечет и разложение морально-нравственных установок, коллективные склонности проявляются в полной мере. Здесь представителем этого коллективного подсознательного, хтонического, необузданного стремления к жизни, невзирая ни на какие ограничения, оказывается аморальная женщина, и Тимьян становится прямой наследницей Лулу. В одном из титров фильма значится: «Даже самая суровая дисциплина не в состоянии подавить желание девушки хорошо выглядеть» – словно подчеркивается негнимоемая жизненная энергия, которая, как вода, найдет свою щель.

Именно в периоды воцарившейся политической неразберихи, как в Германии конца 1920-х годов, сдерживаемые инстинкты, в поисках свободы, прорываются вне зависимости от существующих установок. И Тимьян провоцирует в исправительном учреждении бунт, в результате которого девушки под барабанную дробь радостно избивают своих мучителей, а сама Тимьян сбегает.

В качестве альтернативы традиционному патриархальному мироустройству Г. Пабст, развивая идеи новой женственности и обновления общества Ф. Ведекинда, предлагает бордель. Это весьма точно почувствовал британский театральный критик К. Тайнан, говоря, что «...Пабст показывает бордель как такое место, где Тимьян не унижают, а освобождают. В борделе она расцветает, становится *fille de joie* (проститутка, фр. букв. – дочь радости) в буквальном смысле <...> Брукс не впадает в пафос и не видит ничего аморального в удовольствии, которое ее героиня получает от новой профессии. Как и в "Пандоре", она живет настоящим в лучащейся физической развязности. <...> Я согласен с Фредди Буашем, который говорил, что роли Брукс у Пабста прославляли "победу невинности и безумной любви над изнуряющей мудростью, навязанной обществу Церковью, Отечеством и Семей"» [Кеннет, 2008, с. 37]. Любопытно, что даже Кракауэр отмечает, что «бордель в фильме выглядит почти богоугодным заведением» [Кракауэр, 1977, с. 184]. Правда, пытаюсь, как и прежде, вписать кинематограф Пабста в рамки реалистичного кинематографа, называет Тимьян «слабоумной и распутной дочкой провизора» [Кракауэр, 1977, с. 183], которая, «пустившись во все

С.А. Смагина *«Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов*

тяжкие, докатилась до публичного дома» [Кракауэр, 1977, с. 184], забывая, что до этого она маршировала в исправительном доме.

Тимьян, как и Лулу, «Freudenmädchen», чье основное предназначение – активация основного, сексуального, инстинкта в пику мещанской добродетели, подавляющей в человеке всякое проявление витальности. Именно поэтому публичный дом для такой героини становится альтернативной культурной моделью, раем на земле, эстетической и этической категорией (а не социальным институтом, как предлагал Л. Д. Троцкий, писавший о Ведекинде [Троцкий, 1926]). А если мы говорим о «Freudenmädchen» как о модели «нового человека», призванной обновить традиционный уклад жизни, то именно отрыв от традиций консервативной семьи есть главное условие воспитания такого типа женщины. В публичном доме девушка помещена в фактически социалистическую среду, когда все равны и все проходят через одинаковый круг обязанностей и вознаграждений. Исправительное учреждение, куда заточили Тимьян, отчасти соответствовало данным требованиям, но там не было именно отрыва от патриархальной семьи, напротив, это было тотальным закабалением «семьей».

Разумеется, не все немецкие фильмы, где появляется проститутка, можно отнести к кинематографу о феномене «новой женщины» – есть среди них и мелодрамы на расхожие мотивы о бедной девушке и избавителе-мужчине, драмы о социальной несправедливости да и просто порнографические работы. Однако и в таких картинах встречаются любопытные эпизоды, делающие произведения о «новой женщине» более объемными и значимыми. В частности, любопытный эпизод в борделе можно наблюдать в фильме «Зеленый переулок» Рихарда Освальда (1928). Мать главной героини, проститутка, родила Миладу (Грета Мосхайм) в публичном доме в Зеленом переулке, который заменил ребенку обычную семью. Когда девочка повзрослела и превратилась в половозрелую девушку, перед ней встал выбор – остаться в публичном доме, но уже в ином статусе или же попытаться найти работу в более приличном месте. С работой не задается – для общества она заклеена позором самим фактом своего рождения в логове разврата. И тогда она принимает вынужденное решение остаться и заняться, как и ее мать, проституцией. Режиссер демонстрирует этот процесс сакральной трансформации из служанки в жрицу любви: ее переводят из чулана в шикарный номер, накладывают на лицо макияж и наряжают в дорогое платье. А затем, как дебютантку, торжественно выводят в зал к клиентам – на первый в жизни «бал», словно вводя в высшее общество. Первая затяжка сигаретой, первый глоток шампанского, первый клиент, который сам делает первые нерешительные шаги во взрослую мужскую жизнь. И во всей этой ситуации: в том, что эта юная парочка, словно робкие влюбленные на первом свидании, пытаются пообщаться, находясь в борделе, в окружении порока и разврата – обесценивается само понятие романтической любви. И дальше, оказавшись в водовороте мелодраматического сюжета о любви юноши из приличной семьи к девушке с подпорченной репутацией, героиня не раз будет испытывать разочарование. В частности – в ситуации с возрастным покровителем доктором Хорнером (Оскар Хомолка), который, кажется, видит в ней разумного человека, заставляет читать Гете и Шиллера, но на поверку не может ей ничего предложить, кроме как блудного сожительства. И есть во всем этом безрадостная обреченность, прервать которую способно лишь чудо.

Так вот, если в «Зеленом переулке» процесс посвящения героини в проститутку выглядит как насмешка над традиционными ценностями, то в «Дневнике падшей» бордель представляется значительно более здоровым местом, нежели родная семья. Хозяйка заведения встречает Тимьян с распростертыми объятиями. Она, как добрая фея, наряжает ее в дорогой наряд – шелковые туфельки, чулки и платье – и, словно Золушку, выводит «в свет». Все в публичном доме сбегается посмотреть на чудесное превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя. Подружка комично марширует в старых тряпках Тимьян, словно закрывая прежнюю страницу ее жизни. Вокруг царит атмосфера доброжелательности и искренней, неприкрытой радости произошедшим с девушкой изменениям. Тимьян впервые пробует шампанское, и в ней пробуждается сексуальная энергия, с новой силой оживает «дева радости». Хозяйка борделя заботливо подталкивает девушку в круг танцующих,

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

который увлекает Тимьян за собой. Радостная Тимьян танцует, полностью растворяясь в танце. Ее, практически обессиленную, клиент отводит в спальню. Режиссер, снимая эпизоды в борделе, зеркально, с иным эмоциональным зарядом отыгрывает события из прошлой жизни героини: Тимьян теряет невинность, когда ее, находящуюся в обмороке, насилует помощник отца, и снова она в полуобморочном состоянии приобщается к сексуальной стороне жизни, только теперь она расслаблена от охватившей ее неги. Если дома после изнасилования ее осудили и сослали в учреждение, то здесь, в борделе, она с утра видит доброе улыбающееся лицо хозяйки и другой девушки, никакого осуждения, наоборот, поддержка и похвальба – ей выдают гонорар за ночь и пламенный привет от довольного клиента. Если в учреждении, куда ее отправила семья, Тимьян палкой заставляют работать за швейной машинкой, то здесь хозяйка борделя лишь ненавязчиво добавляет милый эпитет в деловое объявление девушки о поиске работы, с тем, чтобы получилось «Уроки танцев от прелестной Тимьян Хеннинг...», и размещает его в газете.

Снова возникает образ танца как дыхания самой жизни. Мужчины взбудоражены этой заметкой, и вот уже первый «ученик» радостно приседает под барабан Тимьян, изображая какой-то первобытный танец. Этот эпизод вновь обыгрывает быт в исправительном доме, с той разницей, что физическая «зарядка» с надзирательницей была все-таки сублимацией сакрального акта любви, а здесь Тимьян, раздетая до спортивного купальника, через экстатические движения вскрывает в душе клиента скрытые инстинкты и подавленные желания, выводя их на поверхность, оздоравливая тем самым мужчину. И клиент готов платить за эту пульсацию жизни больше, чем он первоначально планировал. Но что любопытно, в этом эпизоде очень ярко заявляется разрыв между мужским подсознательным желанием свободы и таким же подсознательным страхом хаоса в обществе. Режиссер, используя прием отказного движения, показывает, как при первом ударе в барабан клиент инстинктивно прикладывает руку к голове в приветствии, но затем быстро одергивает – якобы это просто соринка в глаз попала. И в этом снова слышатся отголоски идей Ф. Ведекинда, который считал, что идеи эмансипации, несущие с собой идеи обновления мироустройства, выражаются не в приобщении женщины к миру мужчин, а напротив, в приближении мужчины к инстинктивной женской модели поведения. Клиент радостно танцует под барабанный ритм Тимьян, преодолевая все ограничения буржуазного мира, приобщаясь к собственной природе, задавленной обществом. Но, как уже было сказано, Тимьян – идейная наследница Лулу – идет дальше в реализации концепта «новой женщины» и обновления мироустройства.

Пабст использует вполне реалистичный роман «Дневник пропавшей» / «Das Tagebuch einer Verlorenen» Маргарет Бёме (Margarete Böhme), написанный в 1905 году (Любопытно, что в 1918 году выходит первая экранизация романа «Дневник пропавшей» («Das Tagebuch einer Verlorenen») режиссера Рихарда Освальда, что говорит об интересе к такой героине в обществе; фильм, вероятно, не сохранился), где она давала с порнографической подробностью жизнь проституток и с «позиций высокой нравственности» [Кракауэр, 1977, с. 183] их осуждала. Он создает произведение, во многом доигрывающее «Ящик Пандоры», вышедший годом ранее, и развивает идеи Ведекинда с учетом изменений, произошедших в немецком обществе за более чем 20 лет. Для начала коснемся разрушительной силы «Freudenmädchen». Лулу своей жизнерадостностью, словно огонь мужских потаенных желаний, опаляет своим поклонникам крылья, пробуждая в них самые низменные проявления души, а затем губя. Тимьян событийно следует по стопам своей предшественницы – ее друг, а позже и муж, граф Осдорфф кончает жизнь самоубийством, узнав, что Тимьян отдала причитающееся ей после смерти отца наследство. Но, в отличие от Лулу, теперь «дева радости» получает открытую поддержку от дяди умершего мужа и дальнейшее покровительство. Старый граф Осдорфф берет на себя большую часть вины, признав, что этого не произошло бы, если он не лишил бы племянника поддержки семьи, и что погибший сам по себе был никчемным и слабым, лишен всякой воли к жизни и жил лишь на подаяниях.

С.А. Смагина «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов

И главное, что делает Пабст в этом фильме, – дает возможность Тимьян взять реванш за суд, на котором Лулу была объявлена «ящиком Пандоры» – сосудом, в котором заключены все беды мира, за что она была осуждена на смерть. Благодаря статусу графини и покровительству старого Осдорффа Тимьян входит в состав Общественного комитета по спасению девочек, попавших в трудную жизненную ситуацию, и оказывается на заседании правления, где инспектируют ее бывшую исправительную школу. Когда благопристойные дамы из комитета лицемерно пытаются закрыть глаза на нарушения, царящие в учреждении, Тимьян отказывается им подыгрывать: «Хватит! Я знаю это заведение и все эти блага, – она подходит и вырывает подругу из рук садиста-надзирателя и чопорной дамы, обнимает девушку и презрительно смотрит на даму. – Ваша глупость ей не поможет. А я хочу попытаться, потому что была на ее месте». Шокировав всех присутствующих «благодетельниц», Тимьян фактически ставит диагноз этому лицемерному, насквозь прогнившему миру патриархальных ценностей. Она обращается к чувствам присутствующих, призывая быть добрее к себе подобным: «Еще немного любви, и в этом мире не останется падших». Но важнее то, что она единственная оказывается готовой к открытым действиям. Выйдя из неравного боя с патриархальной системой победительницей, Тимьян с высоко поднятой головой покидает зал заседания.

Пожалуй, это основное, что произошло с образом Лулу за десятилетие ее жизни на немецком киноэкране, – из полумифического демонического существа она трансформировалась в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня на фоне безжизненных (или мудрых, но пожилых) маскулинных представителей общества представляет собой мощный поток феминной жизненной энергии, способной менять существующее социальное устройство.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Дневник падшей / Tagebuch einer Verlorenen (1929, реж. Г.В. Пабст, Германия), игр.
2. Ящик Пандоры / Die Büchse der Pandora (1928, реж. Г.В. Пабст, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

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. – Москва: Пан, 1907.
2. Кеннет Т. Девушка в черном шлеме. Вступление // Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. – Москва: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Москва: АСТ, 2017.
4. Троккий Л. Проблемы культуры. Культура старого мира // Франк Ведекинд. Сочинения. Т. 20. – Москва; Ленинград, 1926.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – Москва: Искусство, 1977.
2. Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда. – Санкт-Петербургский государственный университет. На правах рукописи. 2016.

SOURCES

1. Kennet T. *Devushka v chernom shleme. Vstuplenie* [The girl in a black helmet. Introduction]. In Luiza Bruks. *Lulu v Gollivude* [Lulu in Hollywood]. Moscow, Rosebud Publishing. Post Modern Teknologdhi, 2008.
2. Nieshe F. *Tak govoril Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Moscow, AST, 2017.
3. Trockij L. *Problemy kul'tury. Kul'tura starogo mira* [The problems of culture. Culture of the Old World]. In Frank Vedekind. *Sochineniya* [Compositions]. T. 20. Moscow-Leningrad, 1926.
4. Vedekind F. *Lulu* [CH. 1, CH. 2, Duh zemli: Tragediya v 4 d.] *Yashchik Pandory: Tragediya v 3 d. Plyaska mertvyh: Tri sceny*. In F. Vedekind. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Moscow, Pan, 1907. T. 1.

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

REFERENCES

1. Krakauer Z. *Psichologicheskaya istoriya nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Moscow, Iskusstvo, 1977.
2. Pridorogina E.A. *Gendernaya problematika v dramaturgii F. Vedekinda* [Gender issues in F. Wedekind's dramaturgy]. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet. Na pravah rukopisi. 2016.