

ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

1

СВЕТЛАНА СМАГИНА

Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов



Светлана Смагина

**Новая женщина в
кинематографе переходных
исторических периодов**

«НЛО»

2023

УДК 316.334.56-055.2
ББК 85.374.3(2)6-85

Смагина С. А.

Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов / С. А. Смагина — «НЛО», 2023

ISBN 978-5-44-482172-4

Большие социальные преобразования XX века в России и Европе неизменно вели к пересмотру устоявшихся гендерных конвенций. Именно в эти периоды в культуре появлялись так называемые новые женщины – персонажи, в которых отражались ценности прогрессивной части общества и надежды на еще большую женскую эмансипацию. Светлана Смагина в своей книге выдвигает концепцию, что общественные изменения репрезентируются в кино именно через таких персонажей, и подробно анализирует образы новых женщин в национальном кинематографе скандинавских стран, Германии, Франции и России. Автор демонстрирует, как со временем героини, ранее не вписывавшиеся в патриархальную систему координат и занимавшие маргинальное место в обществе, становятся рупорами революционных идей и новых феминистских ценностей. В центре внимания исследовательницы – три исторических периода, принципиально изменивших развитие не только России в XX веке, но и западных стран: начавшиеся в 1917 году революционные преобразования (включая своего рода подготовительный дореволюционный период), изменение общественной формации после 1991 года в России, а также период молодежных волнений 1960-х годов в Европе. Светлана Смагина – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИК.

УДК 316.334.56-055.2
ББК 85.374.3(2)6-85

ISBN 978-5-44-482172-4

© Смагина С. А., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

Введение	6
Глава 1	12
Глава 2	27
2.1. «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков	28
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Светлана Смагина

Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов

Введение

Женские образы в кино и социально- культурные изменения в обществе

Новая женщина в кино или «новая женщина» в кино? Кто же героиня этой книги? Каждая эпоха рождает своих героев и свою женщину – новую по отношению к старому (миру, традиции, репрезентации). В литературе (И. Тургенев, Н. Чернышевский, Т. Щепкина-Куперник, Ж. Санд, Г. Ибсен, Т. Манн, Г. Гауптман, Г. Мейзель-Хесс, А. Стриндберг, И. Койн, М. Фляйстер и мн. др.) и критической публицистике существовала идеологическая концепция «новой женщины». Она знаменовала не просто появление нового типа, а фиксировала изменения в социокультурном устройстве общества, стоящие за подобной героиней. Так, возникновение феномена «новой женщины» в немецкой культуре 1920-х годов станет реакцией на противоречивые процессы и настроения в Веймарской Германии. Причем этот идеализированный образ, растиражированный СМИ, в реальной жизни будет вызывать спорную оценку, при которой женская эмансипация рассматривается не как конечная цель, а как защитная реакция на социально-политические изменения в немецком обществе.

Так, политик, стоявший у истоков социал-демократического движения в Германии, Август Бебель, размышляя о женщине будущего в своем труде «Женщина и социализм» (1878)¹, ставшей библией женского рабочего движения начала XX века, пишет о том, что

в выборе любимого человека она, подобно мужчине, свободна и независима. Она выбирает или ее выбирают, но во всяком случае она заключает союз не из каких других соображений, кроме своей склонности. Этот союз является частным договором без вмешательства должностного лица, подобно тому, как до Средних веков брак был частным договором. Социализм здесь не создает ничего нового, он лишь снова поднимает на высшую культурную ступень и при новых общественных формах то, что было общепризнано, пока в обществе не наступило господство частной собственности².

Взгляд Бебеля на положение и роль женщины в социалистическом и коммунистическом обществе был созвучен идеологам «женского вопроса» в большевистской России и в целом отражает отношение к женщине в революционные 1920-е. Однако в 1934 году, после отчетного доклада И. В. Сталина на XVII съезде партии о работе ЦК ВКП(б) об отмене «уравниловки» в социалистическом обществе, станет очевидна утопичность таких взглядов: «*Классовое господство исчезнет навсегда, а вместе с ним придет конец и господству мужчины над женщиной*»³. Женщина будущего в теоретических трудах идеологов и женщина будущего в реальной жизни не тождественны.

¹ Бебель А. Женщина и социализм. М., 1959.

² Там же. С. 546.

³ Там же. С. 553.

Образ женщины, обладающей новым самоосознанием и не желающей соответствовать роли, предложенной патриархальным обществом, хорошо был известен не только в Европе. Как пишет Леся Украинка,

далее всех пошла в этом направлении Россия, где женский вопрос считается теоретически решенным, да и практически женщина там пользуется гораздо большей материальной и нравственной независимостью, чем в Западной Европе, что сразу бросается в глаза даже поверхностному наблюдателю и лучше всего чувствуется самой русской женщиной, когда ей приходится попадать в западноевропейскую обстановку⁴.

Именно этим объясняется выбор фильмов, анализируемых в книге. Новая женщина прежде всего будет исследоваться как феномен в российском кинематографе. Однако анализ кинематографической репрезентации подобной героини будет неполным без учета вклада датской и немецкой кинематографий 1910–1920-х годов, оказавших несомненно важное влияние на формирование этого экранного образа.

Обобщая наработанный к началу XX века литературный и критический материал, одна из главных идеологов «женского вопроса» Александра Коллонтай публикует статью «Новая женщина» (1913), позже вошедшую в сборник «Новая мораль и рабочий класс» (1919), состоящий из глав: «Новая женщина»; «Любовь и новая мораль»; «Отношение между полами и классовая борьба».

В этой работе, опираясь на литературные примеры, Коллонтай говорит о том, что «новая Женщина» есть, она существует и не является чем-то исключительным. С ней можно легко встретиться «на всех ступенях социальной лестницы, от работницы до служительницы науки, от скромной конторщицы до яркой представительницы свободного искусства». Причем встречаясь с этой женщиной в реальной жизни, мы вспоминаем о подобных героинях в литературе прошлого. Интересно, что уже в 1913 году А. Коллонтай отмечает различия подобного типа женщины в зависимости от страны или принадлежности к определенному социальному слою. Но при всех различиях этот новый женский тип можно охарактеризовать общим определением «холостая женщина», которая «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна». Коллонтай в своей статье фактически предлагает определение новой женщины:

Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик «любимого», предъявление своих прав на «земные» радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами – личность, «Человек – Женщина».

Резюмируя, можно сказать, что «новая женщина» – это идеологический концепт, который будет реализовываться в разных областях жизни общества (в т. ч. и в искусстве) разных стран – и в большевистской России. И вместе с этим новой женщиной уже без кавычек можно назвать любой женский образ, репрезентующий на киноэкране черты новой реальности, *новой* по отношению к старой. Появление такой героини в образной системе фильма всегда будет знаменовать собой важный перелом в общественной жизни.

Гендерный подход в анализе кинематографа позволяет исследователю внимательнее относиться к системе социально-культурной репрезентации, связанной с тем или иным обра-

⁴ Украинка Л. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики) // Жизнь. 1900. № 12. С. 196–213.

зом и его манерой поведения. Любая культура имеет собственную модель такого рода представления, которая меняется в зависимости от социокультурных процессов.

Характер женского образа является одним из важнейших концептов художественного текста, выступающий своего рода сводом типов социального поведения, присущим той или иной культуре. Персонажи, как правило, обладают не только национальным или, к примеру, классовым самосознанием, но и – что очень важно – гендерным и ведут себя в соответствии с феминной и/или маскулинной моделью. Например, есть ряд современных гендерных исследований, в которых доказывается смешанная природа сознания современного человека (например, работы Ю. Кристевой, отказавшейся от оппозиции мужское/женское и сформулировавшей теорию двойной детерминированности). Таким образом, специфический тип современного сознания выводится через гендерную идентичность.

В центре нашего исследования – три исторических периода, принципиально изменивших развитие не только России в XX веке, но и западных стран: начавшиеся в 1917 году революционные преобразования (включая своего рода подготовительный дореволюционный период) и изменение общественной формации после 1991 года в России и период молодежных волнений 1960-х годов в Европе. Последовавшие за этими изменениями социально-политические, экономические, культурные сдвиги в стране естественно повлияли на образную систему в кинематографе, изменили типологию героев, создали новые драматические конфликты и пр. Важнейшие изменения в художественной репрезентации коснулись образа женщины. Именно он становится одним из основных элементов, демонстрирующих путь преобразований в обществе.

Необходимо отметить, что в первые десятилетия XX века подобные процессы затронули не только Россию. В том или ином виде революционные преобразования происходили во многих странах. Россия же с начала XX века стала не только одним из центров таких трансформаций, но и испытала культурное влияние со стороны других стран, в частности Дании и Германии, что будет подробно исследовано в книге.

Говоря о конкретных изменениях в социокультурных моделях общества XX века, необходимо отметить, что начиная с 1910-х годов в Европе происходил активный процесс переосмысления патриархальных ценностей. В это время серьезному пересмотру подвергаются традиционалистские представления о месте женщины в социокультурной жизни. В общественном сознании начинает вырабатываться понятие равноправия полов. Например, в Англии женщины получают политические права в 1918 году, а еще раньше, в 1917-м, подобный декрет был издан большевистским правительством в России. Конечно, история вопроса возникла не в XX веке.

Десятые годы сменили безудержные двадцатые, получившие на Западе определения «безумных», «золотых», «кричащих» и «джазовых», которые подарили миру не только новый стиль – ар-деко – и новую танцевальную культуру, но и заявили о новом положении женщины в обществе, основанном на высокой внутриполовой конкуренции за внимание мужчин, что выражалось в разных формах свобод и раскрепощенности. И одновременно – конкуренции с мужчинами в профессиональном поле. В кинематографе 1920-х эта послевоенная вакханалия трансформируется в отчетливый идеологический конструкт «новая женщина», который станет частью феминистского дискурса.

В задачу исследования входит не рассмотрение истории женского движения, а анализ кинематографа переходных периодов в обществе, увиденный через призму репрезентации женского образа. Хотя, безусловно, связь активизации образа новой женщины на киноэкране с тремя обозначенными «волнами» феминистского движения прослеживается, правда, с оговоркой, что в отечественном кинематографе, как, впрочем, и в самом русском обществе в целом прослеживается иной путь решения «женского вопроса», во многом отличный от западного.

Акцент на репрезентации не случаен: это базовое для современного искусствоведческого подхода понятие обращено к рассмотрению художественного образа в его динамическом культурно-историческом аспекте. Оно позволяет анализировать образную систему, исходя из понимания изменения «духа времени» (нем. *Zeitgeist*): доминирующей интеллектуальной традиции, формирующей стиль мышления той или иной эпохи, выражающейся в социальных отношениях, культуре, поведенческих стратегиях, нормах морали и т. д.

Долгое время женщине в искусстве отводилась роль музы, достоинства и добродетели которой воспевал мужчина-творец. При этом, как обращает наше внимание культуролог и философ Альмира Усманова, женщина, при всей ее растиражированности в художественных произведениях, как ни парадоксально это звучит, в них «отсутствует». Вместо нее предлагаются некоторые представления «творца» о женщине, искаженные патриархальными нормами:

Властная позиция творца в конечном счете превалирует над фактом множественности отношений, связывающих женщину с искусством. Сам «объект почитания» оказывается настолько репрессирован, что уже не имеет права нарушить «обет молчания» или сойти с уготованного пьедестала (неслучайно ожившая Галатея возможна лишь как фигура абсолютно мифологическая)⁵.

Женщине-героине в искусстве, и в кинематографе в частности, ничего не оставалось делать, как принять это воплощение, которое, скорее всего, являлось персонифицированным представлением «творца» о норме. Не более того. Художественные образы положительных женщин (добродетельная мать, целомудренная скромница, рачительная домохозяйка и т. д.), как и образы женщин с сомнительной репутацией (вампириши, ведьмы, куртизанки, блудницы, коварные соблазнительницы и т. д.), превратились в стереотипы и культурные штампы.

Мы предполагаем, что в фильмах переходных периодов два мира – старый и новый, патриархальный и прогрессивный, мир традиционной культуры и ценностей и мир авангарда, новой морали – обозначают два разных женских типа.

К первому, традиционному, относится образ матери и жены: эти женские ипостаси в западном кинематографе часто представлены на экране как одно целое. Такая героиня всегда на вторых ролях, оплот стабильности и гавань безопасности для главного героя. Ее основная характеристика – подчиненное положение в доме, «ареал обитания», зачастую ограниченный кухней.

Ко второму же относится женщина с сомнительной репутацией (по общепринятым меркам), которая своим асоциальным поведением бросает вызов традиционному обществу, разрушает его, привнося новые ценности. Такая героиня в фильме губит, обессиливает либо отодвигает мужчину на второй план, именно она часто становится сопряженной с образом и понятием «новой женщины». На экранную репрезентацию данного образа большое влияние оказало творчество немецкого драматурга и публициста Франка Ведекинда и в первую очередь новый тип героини, который он вводит в своей дилогии «Дух земли» (1896) и «Ящик Пандоры» (1904), – Лулу, созвучный понятию «нового человека» грядущего столетия, стоящего над обществом, религией и моралью. Патриархальный женский образ по большому счету статичен, его предназначение – неизменно хранить традиции. Все же изменения мироустройства и мировосприятия в переходные исторические периоды в кинематографе транслируются через героинь, которых принято называть «публичными». Мы выделяем три таких образа на экране: проститутка, танцовщица и деловая женщина. Первые два образа дают наиболее точную обратную связь роли и места женщины в современном мире.

⁵ Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования: Учеб. пособие. Ч. 1 / Под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетей, 2001. С. 466–467.

Зеркалом перемен в социуме можно назвать моральный облик женщины, не вписывающийся в понятие «традиции» – абсолютно подчиненной интересам мужа, во многом лишенной чувства собственной значимости и ценности. Малейшее отступление от принятых норм, зачастую по вине внешних обстоятельств, превращало ее в изгоя, а порой и в «падшую». Причем в западном кинематографе такую женщину пытались вылечить, изолировать от общества или убить. В русском дореволюционном кинематографе в категорию «падшей» попадали не только женщины, занятые проституцией, но и просто решившие учиться, работать, строить отношения с любимым человеком вне брака или рожать детей без мужа, а также женщины творческих профессий. Этот феномен очень точно описала Леся Украинка в своей статье «Новые перспективы и старые тени („Новая женщина“ западноевропейской беллетристики)»:

Итак, чтобы получить право на свободу и уважение, женщине нужен был особенный ценз – талант. Для массы, лишенной этого ценза, оставалось бесправие, юридическое и нравственное. И это не только теоретически. Фактически только талантливая женщина могла быть независима, так как только сцена, эстрада или литература давали профессию, при которой заработок женщины равнялся заработку собратьев-мужчин. Все другие формы труда не удовлетворяли этому условию. Все разновидности физического труда оплачивались так мало, что работница почти неизбежно становилась гризеткой. Научный труд был совершенно недоступен женщине по недостатку образовательного ценза: воспитательницей она являлась только в своей семье или в монастыре – и та и другая среда одинаково исключали понятие о свободе и независимости для женщины⁶.

Однако по прошествии времени в кинематографе женская свобода начинает трактоваться не так категорично. И вчерашняя «падшая» уже в советском кинематографе становится рупором передовых и революционных идей, а легкомысленная плясунья – хранительницей духовных традиций общества. В западном кинематографе подобные героини являются предтечами, первыми ласточками, а затем и вовсе амбассадорами феминизации буржуазного общества.

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». Именно в такие периоды в кинематографе появляются не просто яркие экранные женские образы, но и актрисы, которых по праву можно назвать символом эпохи. Марлен Дитрих и Грета Гарбо, Луиза Брукс и Аста Нильсен, Вера Холодная и Вера Каралли, Любовь Орлова и Марина Ладынина, Валентина Серова и Татьяна Окуневская, и многие другие – каждая из них становилась если не ролевой моделью, то объектом обожания и подражания для миллионов женщин своего времени.

В то время как взгляд на кинематограф с маскулинного ракурса, 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 отражает, но и 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.

⁶ Украинка Л. Новые перспективы и старые тени.

В книге подробно анализируются фильмы, в которых заявлена женщина, своим антисоциальным поведением бросающая вызов обществу, и отмечается возникновение в кинематографе момента, когда данный образ начинает существовать отдельно от своей репутации, его характеристики «публичная», «падшая» и «аморальная» утрачивают свое прежнее позорное клеймо, а сам он превращается в идеологический конструкт «новая женщина» либо отмечает приход нового времени со своей актуальной гендерной идеологией. Нет единой качественной характеристики для того или иного экранного женского образа, смысл будет рождаться из контекста – и, как правило, будет отражать социокультурные процессы в обществе. Возможно, и есть исключения, когда женский образ будет находиться вне подобной зависимости – в притчах, например, – но это исключение только подчеркивает общую закономерность.

Так как главной героиней данного исследования заявлена новая женщина, то выбор фильмов будет напрямую связан с периодом особой актуализации данного образа в кинематографе и пониманием того, что у любой книги в финале все-таки должна стоять если не точка, то хотя бы многоточие. Важно отметить, что это первое киноведческое исследование, позволяющее на обширном кинематографическом материале создать картину изменений определенного типа женских образов в контексте смены исторических эпох.

Глава 1

Образ «новой женщины» в датском кинематографе 1910-х годов

В начале 1910-х годов XX века значительное влияние на формирование кинообразности оказала датская кинематография. Не будучи лидером по количеству выпускаемых фильмов на европейский кинорынок, она тем не менее смогла задать тон в жанре «салонных драм», ввести моду на собственные «датские мелодрамы» и сенсационные фильмы, познакомить зрителя с «датским поцелуем» и породить «женщину-вамп», которая совсем в скором времени в мировом кинематографе трансформируется в образ новой женщины и будет характеризовать важнейшие перемены в социокультурной и общественно-политической жизни общества. Датские фильмы эксплуатировали скандальную и запретную тему человеческих пороков, сексуальности и межполовых взаимоотношений, часто отсылаясь на актуальную и сенсационную повестку дня. Так, датская кинематография выходит на международный кинорынок с темой торговли «белыми рабынями», которая на тот момент была очень горяча. В русской дореволюционной прессе фильмы на эту тему даже объединили в «жанр белых рабынь», или «цикл белых рабынь»⁷.

В Дании с 1907 по 1912 год было снято шесть фильмов, посвященных социальному явлению «белой работорговли», фильмов же, опосредованно касающихся проституции, было гораздо больше. Первая картина на эту тему вышла на студии «Нордиск» в 1907 году – «Белая рабыня» (*Den hvide slavinde*) Вигго Ларсена. История девушки, которая находит работу по объявлению и отправляется в путешествие за лучшей жизнью. Но вместо обещанной офисной работы она попадает в бордель, где ее пытаются принудить к порочным забавам. Спасает ее от позора почтовый голубь, предусмотрительно подаренный женихом по случаю новой работы. Она отправляет голубя с запиской о помощи. Молодой человек, узнав о случившемся, вместе с полицией приезжает в бордель и спасает свою невесту. И как сообщает описание фильма, хеппи-энд в истории с горьким привкусом – девушку спасли, но преступная сеть продолжает свое существование.

Эту тему подхватывает студия «Фоторама» (*Fotorama*) и в 1910 году выпускает фильм с таким же названием и похожим сюжетом «Торговля белыми рабами» (*Den hvide Slavehandel*). Режиссером становится один из пионеров датского кино Альфред Кон (сохранен фрагмент).

Анна, девушка из приличной, но бедной семьи, грезит о настоящей любви, когда отец приносит домой газету с заманчивым предложением для симпатичной леди в солидном лон-

⁷ Вот один из отзывов о подобной картине: «Торговля живым товаром – белыми рабынями – модная животрепещущая тема всей прессы, борьба с этой торговлей – задача всех лучших людей всех стран. Но несмотря на все принимаемые меры к ее прекращению, несмотря на суровые наказания, коим подвергаются торговцы живым товаром, торговля эта процветает. Понятно, что этой темы не мог не коснуться синемаграф, так ярко отражающий жизнь. Нам была показана целая серия картин на эту тему, но эти картины не вносили ничего такого, что могло бы повлиять устрашающим образом на лиц, занимающихся этой профессией. Описывая, как происходит эта торговля, и указывая на различные способы ее, на различные приемы, применяемые торговцами, картины эти несколько не способствовали ее уменьшению. Правда, они будили мысль общества, и в этом отношении сыграли свою роль. Иначе взглянул на эту тему сценарий Гомона. В своей картине „Торговец живым товаром“ он главным образом обращает внимание не на воспроизведение способа торговли, а на то, как реагирует на эту торговлю, как мстит за себя жертва ее. Этой картиной как бы говорится, что с социальным злом, какое представляет из себя торговля белыми рабынями, надо бороться всеми возможными способами до полного уничтожения торговцев включительно. И если на экранах международных синемаграфов будут почаще появляться картины устрашающие, то этим самым будет внесена огромная лепта в борьбу с позорным явлением. Мы не станем передавать содержание самой картины, укажем лишь на то, что сделана она превосходно. Изобилуя массой красивых и эффектных мест, она заканчивается захватывающей сценой: море, на тихой глади качается лодка с привязанной к мачте ее человеком. В лодке прорублено дно, и она медленно тонет. Вот вода дошла уже до краев. Еще момент, и она переворачивается и опускается на дно вместе с тем, как так отмстил отец девушки, намеченной им в кадр белых рабынь» (Сине-Фоно. 1911. № 20. С. 15).

донском особняке. Окрыленная надеждой на светлое будущее, Анна отправляется на собеседование, а затем и в Англию. Однако вместо солидной компании она попадает в бордель. Девушка ропщет и пытается сопротивляться своему первому клиенту, демонстрируя недюжинную силу. А затем при помощи сочувствующей служанки передает весточку родным с просьбой о помощи. Ее друг детства обращается за содействием к Ассоциации по борьбе с торговлей белыми рабами и мчится в Лондон. Вместе с детективом из Скотленд-Ярда ему удается найти бордель и устроить побег Анне, но бандиты отбивают девушку, надеясь переправить ее на корабле в другую страну. К счастью, и здесь при помощи горничной удается настигнуть «работоторговцев» и вызволить Анну, которая в результате всех пугающих перипетий находит в лице друга настоящую любовь и возвращается домой.

Фильм «Фоторамы» был настолько успешен, что в этот же год студия «Нордиск фильм» снимает ремейк «Белой рабыни» с другими актерами, превращая факт плагиата в часть маркетинговой стратегии⁸. Разумеется, «Фоторама» грозила судами, но авторское право в то время в Дании не распространялось на кинематограф, делая возможной подобную практику. Режиссером новой версии «Торговли белыми рабами» (1910) выступил Август Блум, один из крупнейших датских режиссеров дозвукового кинематографа, который с 1910-го по 1925-й снял более 100 фильмов, в том числе культовую «Атлантиду» (1913), и стал родоначальником нового жанра – «эротической социальной мелодрамы». Эта работа – первый полнометражный фильм «Нордиск фильма» и настоящий международный хит. Всего было продано по миру 103 копии при средней продаже в 1910 году 40 копий на фильм.

Фильм Блума был более технологически и художественно совершенным, нежели оригинал «Фоторамы». Режиссер использует панорамные съемки, комбинирует сцены, снятые на открытом воздухе и в павильоне. Но, конечно, самым большим нововведением становится длина фильма в 40 минут, что было нехарактерно для европейского кинематографа того времени. Когда «Нордиск фильм» вышла с этой картиной на немецкий рынок, то столкнулась с нежеланием дистрибьюторов покупать работу, так как стандартом считался ролик продолжительностью около 15 минут. Поскольку немецкой кинопромышленности в то время фактически еще не было, а датская была одним из лидеров кинопроката, то директор «Нордиск фильма» Оле Ольсен пригрозил владельцу одного из крупных кинотеатров Гамбурга прекратить поставки продукции своей фирмы, если тот не включит в репертуар «Торговлю белыми рабами». Со слов Ольсена, результат оказался беспрецедентным. «На следующий день кинотеатр был переполнен, а на третий день для поддержания порядка потребовалось двадцать полицейских, так как люди выстраивались в очередь за билетами»⁹. Фильм был злободневным, но ошеломляющему успеху поспособствовало появление на экране бордельного быта и проституток. Что, надо сказать, помешало прокату картины в США, поскольку цензура сочла неубедительным тот факт, что героиня невиновна, а тема с белым рабством используется в качестве метафоры «злодея и жертвы»¹⁰. В стремлении вернуть себе утраченные позиции студия «Фоторама» в этом же 1910 году выпускает фильм «Побег рабовладельцев» (*Slavehandlersnes flugt*, режиссер неизвестен, фильм не сохранился), а студия «Нордиск фильм» на волне успеха фильма Августа Блума выпускает продолжение «Торговли белыми рабами»: «Последняя жертва белых рабовладельцев» (*Den hvide Slavehandels sidste Offer*, режиссер А. Блум, 1911) и «Печально известный дом» (*Det berygtede Hus*, режиссер Урбан Гад, 1912).

В «Последней жертве...» А. Блум «обновляет» хорошо известный зрителям сюжет обстоятельством, подтолкнувшим девушку к поездке в Лондон. Здесь это смерть матери, и героиня едет в Англию к своей тете, но по дороге оказывается завербованной «доброй» попутчицей,

⁸ Thorsen I. Nordisk Films Kompagni 1906–1924, The Rise and Fall of the Polar Bear. Indiana University Press, 2017. P. 77.

⁹ Olsen O. Filmens Eventyr og mit eget. Copenhagen: Jespersen og Pios Forlag, 1940. P. 85–88.

¹⁰ Gritner F. K. White Slavery: Myth, Ideology and American Law. Garland, New York, 1990. P. 97.

которая обманом приводит девушку не к тете, а в публичный дом. А в остальном привычная схема и система образов: пароход, бордель, попытка перепродажи девушки очередному злодею и спасение любящим мужчиной. В данном случае этим спасителем оказывается случайный попутчик, которому приглянулась одинокая девушка на корабле и чью оброненную записную книжку он вознамерился вернуть. В «Печально известном доме» У. Гада 18-летняя Нина вынуждена искать работу, так как ее контракт в копенгагенском театре-варьете истекает, а на ее плечах лежит забота о пожилой матери. Прочитав объявление в газете, что театр в Санкт-Петербурге ищет солистку, она радостно собирает чемодан. Но оказывается она не в театре, а в «печально известном доме» – борделе, где на нее имеют виды современные работорговцы. Спасает девушку от гибели беспокойная мать, которая, не дождавшись весточки от дочери, пишет ее жениху-моряку, и тот начинает поиски. Отыскать юную Нину жениху помогает стечение обстоятельств и военная дружба – на корабле его команду навещают русские офицеры, которые предлагают продолжить приятный вечер в номерах. Так молодой человек волей судьбы оказывается в «печально известном доме», где видит свою Нину. В целом, если не брать в расчет Санкт-Петербург, сюжет уже знакомый – спасение в последний момент срывается, вероломный работорговец пытается перепродать девушку, но жених при помощи полиции настигает преступника и отвоевывает свою невесту.

То, что в 1910 году выходит сразу несколько фильмов, фактически дублирующих друг друга, говорит об актуальности проблемы. Газеты пестрели ужасными историями женщин из низших классов, которые отправлялись за рубеж в надежде на работу прислуги или творческую карьеру и оказывались в публичных домах. На рубеже веков торговля европейскими женщинами с целью вовлечения их в занятие проституцией была весьма распространенным явлением, и именно Лондон часто становился перевалочным пунктом и диспетчерским центром этого грязного бизнеса. Явление приобрело настолько массовый характер, что правительство Франции в 1902 году предложило провести международную конференцию по борьбе с «белым рабством», конференция, на которой присутствовали представители Франции, Германии, Великобритании, Дании, Италии, Бельгии, Испании, Швеции, Норвегии, Швейцарии и России, состоялась в 1904 году в Париже, и ее результатом стал проект Международной конвенции о пресечении торга женщинами. Подписана конвенция была в Париже в 1910 году. И в этом же году в США был принят федеральный закон Манна (Mann Act) о «перемещении белых рабынь» (White-Slave Traffic Act)¹¹. Россия присоединилась к парижской конвенции в 1911 году. В этом же году в русском дореволюционном журнале «Сине-Фоно» выходит статья «„Позор“ XX века на экране», посвященная фильмам о «белых рабынях», не только определяющая характерные черты данного жанра, но и подтверждающая несомненную его популярность и актуальность¹². Фильмы о «белом рабстве» были не только популярны в России, но и вызывали дискуссии. То, что называется «романтизацией позора XX века», на самом деле можно отнести и 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. Оле Ольсен, основатель «Нордиск фильма», прекрасно понимал запросы зрителей, до прихода в кинематограф он поработал акробатом, фокусником и импресарио в цирке, а затем директором нескольких казино. С одной стороны, подобные фильмы поднимали злободневные темы, и, как мы видим, появление в 1910 году сразу

¹¹ Фильмы, посвященные «белому рабству», в США станут популярными несколько позже европейского кинорынка, в 1913–1914 годах. Самой известной в данной тематике станет картина «Изнанка торговли белыми рабынями» (The Inside of the White Slave Traffic) Фрэнка Била (1913). Она отличалась особой документальностью, была лишена мелодраматичности и привычного для американского фильма хеппи-энда.

¹² Приложение 1.

трех картин на тему «белого рабства» было абсолютно не случайно. С другой – студия Ольсена и ее подражатели, безусловно, эксплуатировали сенсационность и провокационность этого вопроса, в некотором роде смакуя порочные подробности – проституция как факт, публичные дома и их быт, соращение невинных, разврат и криминал, все то, что обращалось к самым низменным инстинктам зрительской аудитории.

С этим связан и выход в 1911–1912 годах картин на схожую тематику. Причем в 1911 году «Нордиск фильм» выпускает фильм «Жертва мормонов» (*Mormonens Offer*, режиссер А. Блум) с подзаголовком «Драма о любви и сектантском фанатизме», разбавляя религиозной тематикой уже известный сюжет о похищении девушки. Молодая датчанка Нина скучает в своей благополучной семье в окружении отца, брата и жениха. Чем не преминул воспользоваться ее новый знакомый, оказавшийся мормонским священником из Юты. Он убеждает девушку бежать с ним в Америку. Девушка соглашается, но перед самым отъездом начинает сомневаться в правильности своего решения, тогда священник прибегает к насилию, опаивает ее наркотиками и проносит на борт корабля. Семья вместе женихом пытаются догнать беглецов и спасти девушку, и им это удается после множества перипетий, погонь, переезда на другой континент и благодаря содействию первой жены мормона, проникнувшейся симпатией к несчастной девушке. Мормон в финальной схватке с семьей девушки гибнет, и Нина воссоединяется с женихом, пообещавшим больше ее не оставлять. Картина стала международным хитом отчасти благодаря участию в ней Вальдемара Псиландера, самого высокооплачиваемого датского актера на тот момент, а отчасти из-за скандала, сопровождающего выход фильма – Церковь Иисуса Христа Святых последних дней (Церковь СПД) возражала против выпуска фильма, осуществляющего антирекламу мормонизма. Успех картины в США и Великобритании положил начало волне антимормонских фильмов. Оле Ольсен, видя, что жанр «белых рабынь» пользуется популярностью у зрителей, адаптировал для киноэкрана и популярные мифы о мормонах.

Вместо того чтобы просто экранизировать пьесы и романы, как это было принято, самые ранние датские эротические мелодрамы специализировались на сенсационных историях с частными интригами, смешанными с опасностями, которые подстерегают обычных людей, особенно с преступностью и сексуальностью. Фильм рассказывает историю любящего всевидящего ока, визуализирующего межличностные отношения и конкретные места, которые ранее считались частными и поэтому недоступными для посторонних. Значительно увеличенный промежуток времени – длительность фильма, увеличенная практически в два раза в сравнении с той, что была принята ранее, – позволил раскрыть сложность сюжета и усилил идентификацию аудитории с главными героями¹³.

И вместе с этим, как ни странно, именно фильмы жанра «белых рабынь» становятся пространством для зарождения такого образа в кинематографе, как новая женщина. Преступная и безнравственная среда не лишает женщин главного – их чувства собственного достоинства. Все героини оказывают ярое сопротивление насильникам. И эта способность дать отпор мужчине в совокупности со стремлением к самостоятельности и рядом других вводных в скором времени сформирует женщину нового времени.

В Дании, как и во многих европейских странах, на рубеже XIX – XX веков «женский вопрос» поднимался многими общественными деятелями и скандинавскими писателями – от Г. Ибсена и А. Стриндберга до С. Унсет и С. Лагерлеф. Не случайно, что литературной пер-

¹³ Julie K. Allen. *Mormonens offer – Da den hvide slavehandel fik en dosis religion*. Kosmorama. 13 December 2017. Режим доступа: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/mormonens-offer-da-den-hvide-slavehandel-fik-en-dosis-religion> (дата обращения: 18.03.2023).

воосновой фильмов жанра «белой работорговли» послужил роман норвежской писательницы Элизабет Шойен «Белая рабыня – позор двадцатого столетия» (1905), позже переизданный с предисловиями лидера немецкой Ассоциации женщин, председателей датского Комитета по борьбе с торговлей белыми рабынями и немецкого Национального комитета по международной борьбе с торговлей девушками в 1914-м под названием «Торговля белыми рабами».

Возможно, на фоне серьезности обсуждения гендерных вопросов и роли женщины в жизни общества подобные фильмы не выглядели достаточно серьезными, да они и не претендовали на такую роль – кинематограф только складывался как вид искусства, имеющий практически неограниченное влияние на умы зрителей. В борьбе с цензурой датские кинопрокатчики настаивали на педагогической цели подобных фильмов, якобы предупреждающих молодых женщин об опасностях, что таит самостоятельный выход в мир. Однако, как отмечает Ж. Садуль, «социальные проблемы вводились в фильме главным образом для того, чтобы как-нибудь протащить соглашательские идеи»¹⁴. В двух наиболее ярких фильмах, где появляется тема женского движения («Суфражистка») или образы активных, по-своему раскрепощенных дам («Атлантида»), история заканчивается перевоспитанием феминистки – счастливым браком и детьми, своими или приемными. Своего рода назидательный жест: самостоятельная жизнь – плохо, а иногда и опасно, а вот в браке счастливо и безопасно. При этом сам фильм репрезентует диаметрально противоположный взгляд. Равно как и фильмы о торговле «белыми рабынями», он заканчивается спасением девушки ее женихом, другом детства или верным поклонником. При этом каждая из героинь в начале фильма совершает якобы оплошность – выказывает самостоятельность, уезжая в поисках работы подальше от отчего дома за лучшей жизнью. Вот эта «оплошность» и становится первым импульсом к экранной сепарации женщины от ее традиционного бытования, когда всегда и везде следует за мужчиной/мужем.

Безусловно, успех фильмов о «белом рабстве» заставил датских кинематографистов обратить внимание на изучение «вольных нравов», однако перевести эротическую мелодраму из области злободневного в сферу концептуального помогло появление на экране актрисы Асты Нильсен. Во многом огромный талант «северной Дузе»¹⁵ или «скандинавской Сары Бернар», как окрестили ее в прессе, стал причиной всемирного успеха раннего датского кино. Как пишет Ж. Садуль, Аста Нильсен в предвоенный период 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»¹⁶. Она быстро завоевала известность не только во всех скандинавских странах, Европе, но и в России. Картины с ее участием становятся феноменально успешными, ее имя не сходит со страниц дореволюционной прессы, а знаменитый фильм «Бездна» становится настоящей сенсацией¹⁷.

Почему «история упадка женщины», как в русской дореволюционной прессе в рекламных целях писали о фильме Урбана Гада «Бездна» (Afgunden, 1910), стала отправной точкой для зарождения образа новой женщины в кинематографе? И какие культурные коды скрывались или закладывались в созданном и воплощенном на экране Астой Нильсен женском образе?

«Бездна» выходит в 1910 году, параллельно с циклом «белых рабынь», только, в отличие от однотипных историй о несчастной девушке, попавшей в лапы коварных работорговцев,

¹⁴ Садуль Ж. Начало датской кинематографии (1908–1914) // Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1909–1914. М., 1958. Т. 2. С. 237.

¹⁵ Еще в 1911 году в своих маркетинговых материалах, предназначенных для менеджеров кинотеатров, производственные компании рекламировали Асту Нильсен как «любимицу кино», ссылаясь на всемирно известную итальянскую оперную певицу Элеонору Дузе, которая была известна 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/asta-nielsen-cosmopolitan-diva>).

¹⁶ Там же. С. 231.

¹⁷ В приложении 2 приводится ряд публикаций, посвященных данной картине, в «Сине-Фоно».

в «Бездне» заявляется характер, а точнее, женщина, которая испытывает сильные чувства, идет на поводу этих чувств и, что важно, готова нести за них ответственность.

С Астой Нильсен в мировой кинематограф приходит образ женщины-вамп. Ж. Садуль в своей «Всеобщей истории кино» отмечает, что

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 рогоносцы и любовники в кальсонах для водевилей. <...> С 1908 года «роковые женщины» начали появляться во французских и итальянских фильмах, например 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 «преlestным, но несколько рискованным»¹⁸.

В итальянском кинематографе 1910-х годов фильмы с образами обольстительных и роковых женщин в исполнении Лиды Борелли, Франчески Бертини, Пины Меникелли и другие получают название картин с «синдромом Пуччини». По аналогии с героинями опер Джованни Пуччини они обладают страстными характерами, страдают ради любви, жертвуют собой и надеются на провидение, способное их спасти. Но идти на поводу своих страстей – это то же самое, 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 ослабления религиозного влияния на общество становятся очень популярными произведения Хольгера Драхманна (1846–1908), который поначалу считался радикалистом, разуверившимся в идеях буржуазии, затем – патриархальным националистом, разочарованным в культуре XIX века, которая, по его мнению, обманула ожидания интеллигенции и привела ее к «фривольному романтизму», а его самого – к «моральному анархизму». После 1890 года под влиянием бурной личной жизни и увлечения певицей кабаре Амандой Нильсен, прозванной им Эдит, в произведениях Драхманна появляется образ женщины-соблазнительницы, взрывающей своим поведением нормы общества: куртизанка Шейтан в «Турецком рококо» (в сборнике «Драматические стихи», 1888), Сулейма в «Книге песней» (*Sangenes bog*, 1913) и шантанная певица Эдит в романе *Forskrevet* (1890). Несмотря на то, что сегодня Драхманн оказался практически забытым, на рубеже веков он был одним из ведущих датских поэтов. Не случайно студия «Нордиск фильм», на заре своего становления переживая «литературный период»¹⁹, с 1907 по 1908 год экранизируя бестселлеры своего времени: пьесу А. Стриндберга «Пляска смерти» (1901), «Трильби» Джорджа Дюморье, – обращается и к пьесе Хольгера Драхманна «Так было однажды» (1885). В центре всех этих произведений оказывается сильный женский образ, противоречащий пуританским традициям.

Актуализация подобной героини была еще связана с социально-политическим контекстом, где все громче начинает звучать «женский вопрос». Так, параллельно с подписанной в Париже в 1910 году Международной конвенцией о пресечении торговыми женщинами и сопутствующей этой конвенции активностью в рамках Всемирного социалистического конгресса

¹⁸ Там же. С. 237.

¹⁹ «На первых порах „Нордиск“, пользуясь выражением выдающегося историка датского кино Ове Брусендорфа, пережил „литературный период“» (*Садуль Ж.* Начало датской кинематографии (1908–1914). С. 227).

(Восьмой конгресс Второго интернационала) 26–27 августа 1910 года в Копенгагене (Дании) проходит Вторая международная социалистическая женская конференция. Она собрала 100 делегатов из 17 стран, среди которых можно было увидеть 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 конференции станет обозначение основной цели движения: борьба за избирательные права женщин и учреждение проведения ежегодного Международного женского дня (дата 8 марта закрепится несколькими годами позднее).

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

Постепенно формируется экранный образ женщины-вамп, несущей в себе черты этого соблазняющего демона, вампира. И как правило, важным элементом женской оболыстительности становится ее артистичность и в первую очередь танец, который она исполняет. Свободное движение (танец) в кинематографе начинает трактоваться как антитеза несвободе, стоящей за понятием социальной нормы. Разумеется, в десятилетия система образов только складывается, но то, что делают в своих картинах датские режиссеры-пионеры, я бы назвала «кинематографом великих предчувствий». Все, что попадает в пространство их фильмов отчасти по наитию, отчасти в погоне за сенсацией и злободневностью, в самом скором времени будет оторефлексовано кинематографом, в том числе и в образе «новой женщины». А учитывая тот факт, что раннее датское кино подарило миру еще и страстный поцелуй в губы («по-датски»), из-за которого продукцию студии «Нордиск» даже парижские газеты находили «неприличными» и «скабрёзными»²⁰, то дикий и страстный танец «Гаучо» в исполнении Асты Нильсен в фильме «Бездна» (1910) можно с полным правом назвать отправной точкой для формирования устойчивого образа «неприличного танца».

Вслед за «Бездной» на «Нордиск» выходит картина Августа Блума «Танец вампира» (*Vampyrdanserinden*, 1912), ставшая международным кассовым хитом и положившая начало бума 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 скоропостижно 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 вампирши становится центральным эпизодом фильма и закрепляет за танцем в кино сексуальный подтекст и разрушительную женскую власть над патриархальным миром, а за женщиной – ее вампирскую сущность.

²⁰ Там же. С. 236.

В 1913 году уже в США выйдет фильм Роберта Дж. Виньолы «Вампир» с похожим сюжетом и «танцем вампириши» в качестве центральной сцены. Эта тенденция становится устойчивой, можно сказать, архетипической: «Вампир» (Vampyr, Мориц Стиллер, Швеция, 1913), «Танец вампира» (Я. Протазанов, Российская Империя, 1914), «Женщина-вампир» (В. Туржанский, 1915, Российская империя), «Вампир» (Vampire, Алис Ги, США, 1915), «Вампиры» (Л. Фейад, Франция, 1915) и т. д. Позднее в мировом кинематографе вампирская сущность женщины будет объединена с темой колдовства в целом. Датчане и здесь внесут свой вклад. Дьявольщина и мистицизм – это одна из отличительных черт раннего датского кино, сформированная, вероятно, под влиянием готической традиции и неоромантизма, и связана она с темой крушения патриархального общества, основанного на религиозной концепции, а также характеризовавшая мистические сверхвозможности и женское коварство. Самым знаменитым фильмом можно назвать «Четыре дьявола» (De fire djævle) режиссера Петера Эльфельта (1911), рассказывающий 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)²¹.

А в 1922 году выходит картина одного из крупнейших датских мастеров звукового периода Бенъямина Кристенсена «Ведьмы» (Häxan, Швеция, Дания), где Кристенсен выступил в качестве режиссера, сценариста и исполнил роль Дьявола. Взяв за основу трактат по демонологии и руководство для инквизиторов XV века «Молот ведьм», Кристенсен, сочетая игровые фрагменты с документальными кадрами старинных рукописей и иллюстраций, а также с закадровыми комментариями, выстроил свой фильм как видеоэссе о предрассудках касательно женской психики. Начиная свое исследование со средневековой охоты на ведьм, режиссер выводит свое повествование в современность, представляя неуравновешенных («истеричных») женщин фактически реинкарнацией тех самых ведьм, предававшихся беспутству на шабашах с Дьяволом. 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». Кристенсен, осуждая средневековую ересь с ведьмами, тем не менее женскую сексуальность и эмоциональность подает как болезнь, которую теперь можно подлечить не на костре, а в психиатрической клинике прохладным душем. Показательно, что картинкой к его фразе «Сегодня ведьмы больше не летают над крышами» идут 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 времени²².

Любопытно, что помимо вампирства/ведьмовства и похотливого танца в формировании образа новой женщины важное значение уделяется балету. В 1911 году у «Нордиска» 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 и не может выйти на сцену, 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 заморожен исполнительницей и, пользуясь положением, склоняет ее к сожительству. Камилла становится популярной, и друг Жана – худож-

²¹ Подробнее об этом во второй главе настоящего исследования.

²² Историк религии Пер Факснелд в своем исследовании «Инфернальный феминизм» подробно разбирает фильм Кристенсена через призму инфернальности эмансипаторных дискурсов, отмечая, что образ ведьмы в искусстве рубежа XIX – XX веков становится метафорой «новой женщины». Также автор подчеркивает устойчивое столкновение между проявлениями инфернального феминизма и демонизацией независимых, сильных женщин и открытых феминисток. (Подробнее: Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 366–370. Серия «Гендерные исследования».)

ник Поль (Вальдемар Псиландер) – просит ее позировать для него в балетной пачке, надеясь, что она заметит, как сильно он в нее влюблен. Камилла с благосклонностью принимает внимание Поля, но волнует ее совершенно другое – она подозревает своего возлюбленного Жана в измене. 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 типичного любовного треугольника другое – что балет в фильме присутствует только в названии и в костюме Камиллы, в котором она появилась дважды – в самом начале при знакомстве с Жаном и в мастерской Поля. Образ балерины в картине никак не связан с профессией балерины, поскольку героиня на протяжении всей истории выступает как драматическая актриса, она задействована в спектакле, участвует в декламации на светской вечеринке, да и просто все время разыгрывает какие-то спектакли перед своим возлюбленным в надежде разлучить его с очередной любовницей. В финале, пережив сильное нервное потрясение и болезнь, Камилла делает выбор в пользу верного Поля, который забирает ее из гостиницы погостить в загородном доме вместе с его родителями. Вся «неправильность» героини исправляется традиционными ценностями – семьей. Можно сказать, что словом «балерина» в фильме обозначено состояние женской души, легкой, открытой к любви и 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 головы мужчин.

Такая интерпретация 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, сценическая одежда балерин была слишком откровенной и будоражащей фантазии мужчин, плюс общие патриархальные каноны – все это уравнивало в общественном сознании образ балерины и куртизанки. Исполнительницами могли восхищаться, но не уважать. Кинематограф переплавляет образы артистки, балерины, вампириши и танца в нечто единое, порочное, опасное, пугающее и грозящее разрушением традиционным ценностям.

В 1913 году у «Нордиска» выходит еще один фильм не совсем «про балерину» – «Дочь балета» (*Ballettens Datter*) режиссера Хольгера-Мадсена, типичная датская салонная мелодрама, но позднее многие из ее элементов будут присутствовать в кинематографе с феминистским дискурсом.

Балерина Оделина Блант (Рита Сакетто) исполняет роль Пьеро в спектакле «Пьеро и бабочка». Ее танец, нечто среднее между цирковой пантомимой и танцевальной импровизацией, потрясает мужчин в зале, но больше всего – графа Круассе, который жаждет обладать ей безраздельно. Сначала он заявляет эту свою власть символически, скупая все открытки с изображением Оделины в газетном киоске, а затем и фактически – назначив свидание своей пассии и делая ей предложение руки и сердца при условии, что та навсегда оставит сцену. Примечательно, что сценический образ Оделины, влюбивший в нее графа, имеет мало общего с образом сексапильной или соблазнительной женщины, в мужском костюме Пьеро она выглядит как андрогин, да и на первой встрече за кулисами ведет себя скорее по-мужски, присев, закинув ногу на ногу, на подлокотник кресла и закулив. Режиссер никак не развивает эту тему, и было бы ошибочно искать в этом какой-то скрытый гомоэротизм, это скорее общественное восприятие эмансипированной женщины, заявляющей свои права и жаждущей свободы.

И вот проходит год, прежнюю 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 от бывшего лоска и провокативности во внешнем виде, она одета как типичная горожанка из патриархальной среды – то ли жена, то ли мать. Разбавляет эту «семейную» унылость подруга из театра, которая пришла навестить Оделину и спросить, почему та забыла дорогу

в свою альма-матер. Женщины вместе отправляются прогуляться до театра, заходят в балетные классы, где обучаются дети и выпускницей которых, очевидно, является и сама Оделина. Пообщавшись с коллегами и директором театра, героиня возвращается домой и начинает тосковать по былому. Она достает с антресолей коробки со сценическими костюмами, начинает все примерять и, переодевшись в мужской костюм, кружится перед зеркалом. В таком виде ее застаёт граф и в крайнем недовольстве 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. Женщина, разрываясь между обещанием, данным мужу, и таким 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 от одиночества, собирается на тот же самый спектакль. Граф любит на артистичного «юношу» с мандолиной на сцене, а когда тот срывает маску, в ужасе узнает в «юноше» свою жену. Граф чувствует себя преданным не потому, что застал жену в объятиях любовника, а потому, что она нарушила обещание и вернулась на сцену. При этом, подчеркну, в фильме практически отсутствуют сцены любви между графом и Оделиной, то есть речь идет не о личном предательстве, а о предательстве ценностям традиционного мира, к которым бывшая танцовщица стала сопричастна. При этом сама история разворачивается как комедия положений. Ревнивый муж вызывает обидчика-директора на дуэль, директор совершенно не собирается стреляться, все его помыслы только о театре, при этом 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 просто на сонные. Оделина просит директора пощадить ее мужа и горюет оттого, что поддалась соблазну и вернулась на сцену. История постепенно приобретает черты водевиля и фарса. Очнувшись от «смертельной» таблетки у себя дома, Круассе читает записку директора о том, что граф несправедливо подозревает жену в измене и 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 хеппи-энд, визуально решенный в виде виньетки: силуэты графа и Оделины целуются на фоне идиллической лужайки, знаменуя победу семейных ценностей над превратностями театральной сцены.

Этот фильм можно рассматривать как пример «соглашательских идей», о которых говорил Ж. Садуль, когда в картине заявляется образ новой женщины, пугающий своей агрессивностью по отношению к традиционным ценностям, при этом 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», «вампирку», «суф-ражистку» или просто самостоятельную женщину, фактически все фильмы цикла «белого рабства» об этом. Любопытно, что в России выйдет фильм с похожим сюжетом – «Любовь статского советника» Петра Чардынина в 1915 году, но там танцовщица в финале покинет опостылевшего мужа и будет победоносно выступать в балетной пачке на сцене, вводя в шок мирных граждан.

Как было отмечено выше, одним из двух наиболее показательных «перевоспитательных» фильмов становится международный суперхит студии «Нордиск фильм» – «Атлантида» (Atlantis) режиссера Августа Блума (1913). Главный герой, доктор Фридрих фон Каммахер, переживает профессиональную неудачу, его научный труд не хотят признавать в профессиональном сообществе. Ситуацию усугубляет неадекватное поведение жены, которая отчего-то сходит с ума и вдруг бросается на собственного мужа с ножницами. Он отправляет

жену в психиатрическую клинику и, желая развеяться от тягостных мыслей – нет, не по поводу жены, а по поводу непризнания коллег, – отправляется в Берлин, оставив детей на своих родителей. Там он знакомится с прелестной Ингигерд Хальштрем, танцовщицей-босоножкой, занятой в спектакле «Жертва паука». Ее танец бабочки, соблазнительно кружащей вокруг цветка, занимает много экранного времени, а сопровождающий его титр – «Подобно метеору из неведомого мира Ингигерд проскользнула в серую и унылую жизнь фон Каммахера» – дает понять зрителю, что герой на какое-то время утешается от своих печалей. Он готов даже отправиться вслед за танцовщицей в Нью-Йорк, где у нее заключен контракт с каким-то театром. Снимая фильм-катастрофу, Август Блум умудряется упаковать сенсационную историю о крушении океанского лайнера в упаковку мелодрамы, когда событие выступает фоном, а заодно и метафорой душевного состояния главного героя, но никак не центральным событием. Фон Каммахер свои отношения со взбалмошной танцовщицей воспринимает через образ моря, которое бывает ласковым, игривым, но вместе с тем опасным и в какой-то момент – разрушительным. Им удастся спастись и добраться до Нью-Йорка, но былой радости от общения с Ингигерд доктор не испытывает.

Снова танцовщица предстает в образе хищницы, фактически паука, в чью паутину попадает несчастный фон Каммахер, образ бабочки из спектакля был лишь приманкой для мужского сердца. Это подтверждает и титр «Отчасти против своей воли фон Каммахер тянулся к Ингигерд», который сопровождает сцену, где доктор, испытывая смятение, а потом и безволие, падает в объятия Ингигерд. Принимая решение расстаться с танцовщицей, фон Каммахер будет в задумчивости рисовать паука и паутину, словно что-то понимая про нее и себя. В Нью-Йорке он знакомится с деловой миссис Бернс, которая вопреки всем предрассудкам работает скульптором. Она явно женщина новой формации, входя в закрытый артистический мужской круг и абсолютно по-мужски просит Ингигерд позировать ей для ее скульптуры. У доктора с миссис Бернс складываются теплые приятельские отношения, но воображения его она не будоражит. Фон Каммахер жалуется на нервы после пережитого дома с женой и в море с Ингигерд и едет в горы, восстановиться в одиночестве. Но там он получает письмо из дома, где ему сообщают о скоропостижной смерти жены в психиатрической лечебнице, и совсем слабеет.

Из обозначенной цепочки перипетий вырастает симптоматичный образ главного героя – несчастного мужчины, обессиленного, травмированного женщинами, несущими в себе черты нового мира. Психические отклонения жены, набросившейся на мужа с ножницами, можно прочесть как попытку символической кастрации отца семейства, что вполне в контексте психоаналитических концепций З. Фрейда, набирающих популярность в европейском обществе 1910-х годов. Образ Ингигерд – это экранное воплощение женщины-вамп, появившейся в датском кинематографе и получившей свою законченную форму в немецком 1920-х годов. И образ миссис Бернс – абсолютно реалистическое воплощение феминистки первой волны, которая спокойно могла бы присутствовать на той знаменательной Второй международной социалистической женской конференции в Копенгагене 1910 года.

«Атлантида» Августа Блума помимо своего международного успеха интересна сразу в нескольких направлениях. Во-первых, снят по роману «Атлантида» (1912) крупнейшего драматурга Германии конца XIX – начала XX века, нобелевского лауреата Герхарта Гауптмана. Гауптман написал роман о гибели трансатлантического парохода «Ролан» за месяц до катастрофы «Титаника», а сам фильм вышел меньше чем через год после этого трагического события. Это случайное (или не случайное для датчан) совпадение вызвало скандал, и фильм был запрещен в Норвегии. Что касается самого романа, у Гауптмана гибель тонущего корабля была символом грядущего крушения кайзеровской Германии накануне Первой мировой войны. Поведение на палубе в момент катастрофы представителей различных социальных слоев проникнуто критическим и антибуржуазным пафосом.

Во-вторых, «Атлантида» является ярким примером фильма с двумя финалами – для международного и для русского рынков. Картина предваряется титром: «А это так называемый „русский“ финал». До Первой мировой войны кинокомпания «Нордиск» экспортировала в Россию большое количество своих фильмов. Так как публика в России предпочитала трагические финалы, кинокомпания часто снимала несчастливый конец специально для русских. Однако в случае с «Атлантидой» компания поставила условие, что «русский конец» может быть показан только в Сибири. Герхарт Гауптман, автор романа «Атлантида», требовал от создателей фильма как можно более точно следовать содержанию книги. И в «Нордиске» надеялись, что бдительное око Гауптмана не проникнет до мест столь отдаленных, как Сибирь. Что в очередной раз подтверждает популярность датских фильмов в России, а значит, и безусловное влияние на формирование экранной образности в русском дореволюционном кинематографе и, в частности, на образ «новой женщины».

И в-третьих, занимателен сам финал. В русском – миссис Бернс приезжает с дружеской поддержкой к фон Каммахеру, который глубоко переживает смерть своей жены, тот рад, но сердце не выдерживает нечаянной радости, и он умирает на руках отважной миссис Бернс – такая трагическая история мужчины-неудачника, натерпевшегося в жизни горя как от женщин, так и от самой жизни в образе злополучной катастрофы. В датском – миссис Бернс также приезжает поддержать заболевшего от новости о смерти жены фон Каммахера. Но в этом случае ее приезд имеет целительную силу, доктор выздоравливает, и они вместе радостно гуляют в горах. И на этих девственно чистых склонах доктор делает предложение миссис Бернс с условием стать хорошей матерью его детям. В датском финале фильма торжествуют патриархальные ценности и традиционная семья: доктор возвращается с миссис Бернс домой к детям, целует мать, приветствует отца, нежит детей. Эмансипе Бернс исцелена, она, став «нормальной», заменяет мать сиротам. В финальном кадре – полноценная счастливая семья. Поломка в традиционной системе устранена – неправильно функционирующие женщины вычеркнуты, гармония и порядок восстановлены.

Вторым симптоматичным фильмом про исправление поломки в традиционной системе ценностей через перевоспитание новой женщины становится картина Урбана Гада и Асты Нильсен «Суфражистка», которую они сняли уже после переезда в Германию. Сложно сказать, много или мало выходило в европейском кинематографе фильмов, напрямую освещающих «женский вопрос»: большая часть работ того времени не сохранилась, – но если ориентироваться на то, что прокатывалось в России и о чем писалось в русской дореволюционной прессе, подобных фильмов было достаточно, чтобы быть замеченными²³.

Можно предположить, что первым фильмом о суфражизме стала работа студии Gaumont (Франция), снятая первой женщиной-режиссером Алис Ги «Последствия феминизма» (*Les Résultats du féminisme*, 1906). Картина вызвала много споров в свое время, ведь она показывала общество с зеркально перевернутыми правами и обязанностями. Жеманные мужчины излишне страдают от своей чувствительности, ведут домашнее хозяйство, рукодельничают и заботятся о детях, в то время как женщины-мачо пьют, курят, читают газеты в клубе, ухаживают и соперничают из-за мужчин, склоняют мужчин к близости, повергая вторых в шок. И когда права мужчин оказываются вконец ущемлены, они устраивают бунт и свергают власть женщин, с шумом выдворяя их из клуба.

Все вышеобозначенные фильмы являются комедиями, где суфражизм в разной степени авторами высмеивался. Как уже было отмечено, «женский вопрос» в фильмах начал появляться под личиной безопасных жанров мелодрамы и комедии. В этом смысле «Суфражистка» (*Die Suffragette*²⁴, 1913) Урбана Гада продолжает обозначенную тенденцию, но при

²³ Приложение 3.

²⁴ Фильм предваряет начальный титр: «Премьера „Суфражистки“ состоялась в Берлине 12 сентября 1913 года. Изначаль-

этом выводит тему в поле серьезного обсуждения, хотя бы потому, что прототипами главной героини Нелли Панбюрн (А. Нильсен) и ее матери стали Кристабель Панкхерст и ее мать Эммелина Панкхерст, основавшие в 1903 году английский Женский социально-политический союз (WSPU), который боролся за избирательные права английских женщин.

Нелли Панбюрн возвращается домой после обучения в частной школе, однако радость от встречи с родными быстро сменяется разочарованием: она узнает, что ее мать, уважаемая дама из высшего общества, присоединилась к движению суфражисток, и теперь все ее время, которое она проводит в Лондоне, в ущерб семье посвящено борьбе женщин за избирательные права. Девушка окружена роем восторженных поклонников, но ее внимание привлекает незнакомец, лорд Эскью, чье имя и деятельность в палате лордов, направленная на борьбу с движением суфражизма, остается тайной для нее. Она сама инициирует знакомство с загадочной женщиной, и между ними возникает симпатия, не получившая продолжения, поскольку лорду Эскью необходимо было срочно уехать по делам в парламент. А Нелли отвергает жениха, выбранного ей отцом, тем самым заявляя свою самостоятельность, и возвращается в город к матери. Таким образом обозначен центральный конфликт – столкновение личного и общественного: зарождающиеся чувства между суфражисткой и борцом с суфражизмом.

Мать быстро вербует Нелли в ряды женского движения. Титр: «Миссис Панбюрн приводит в пример поведение своего мужа, чтобы приобщить Нелли к проблеме женской эмансипации». Она водит дочь по бедным кварталам, демонстрируя нищету и бесправное положение женщин. Титр: «Она также надеется, что социальные трудности вызовут сочувствие Нелли». Знакома Нелли с многочисленной семьей сильно пьющего и тиранящего близких мужчины, мать комментирует: «Думаю, что этот человек имеет больше привилегий и власти, чем самая умная и благородная женщина». Последним аргументом для Нелли становится встреча с женщинами в штаб-квартире суфражисток, где дамы радостно приветствуют дочь своей боевой подруги: «Опьяненная красноречием суфражисток, Нелли соглашается вступить в борьбу за их дело». Нелли получает в руки молоток – главное оружие суфражисток – и идет пробивать им путь для женщин в лучшее будущее. Она принимает участие в уличных протестах, громит витрину магазина. Когда попадает в тюрьму, объявляет голодовку и изо всех сил сопротивляется насилию тюремщиков, когда те пытаются покормить ее через зонд. А после освобождения из тюрьмы она произносит пламенную речь на политическом митинге.

Отец «скорбит, что движение суфражисток отобрало у него дочь», а мать ликует от осознания, что сумела победить мужа и перетянула дочь на свою сторону. Политическая активность Нелли становится все более воинствующей. Информация о готовящемся законопроекте лорда Эскью только обостряет противостояние женщин и полиции. По настоянию матери Нелли, имея на руках компромат, отправляется в дом лорда с целью заложить бомбу. Девушка и не подозревает, что ее политический оппонент – мужчина, в которого она влюбилась так легкомысленно влюбиться на лодочной прогулке. И лишь встретившись с ним лицом к лицу, понимает всю катастрофичность ситуации, тем более что и лорд узнает ее. По инерции она пытается с помощью шантажа отозвать законопроект, но получает резкий ответ, что подобные методы борьбы лишь убеждают в правильности его политической позиции. Вернувшись домой, Нелли отчитывается матери, что дело сделано, но ее сердце разбито. Нелли пытается предотвратить катастрофу. Сначала пригласив лорда Эскью на ночное свидание подальше от его дома, но тот отвечает посылному отказом, и к тому же у него в это время должна произойти важная политическая встреча. Затем просит помочь мать и подруг по женскому движению обезвредить бомбу, но, получив категорический отказ, порывает с сообществом: «Нам, женщинам, не сле-

ная длина – 1878 метров. Был подвергнут цензуре полицией Мюнхена, но показ в Берлине прошел без жалоб. Уцелели лишь отдельные части фильма. Это реконструкция длиной 1311 метров, сцены восстановлены на основе сценария Датского института кинематографии. Недостающие сцены и интертитры были заменены на новые на основе исторических письменных источников и записей цензуры. Фрагменты пленки были найдены в Немецком институте кинематографии, Пражском архиве».

дует добиваться победы путем совершения преступлений, только сердцем!» И в конце концов, наплевав на правила приличия, пытается сама прорваться на вечернюю встречу лорда Эскью с политиками, но оказывается остановленной дворецким: женщинам на этой встрече не место. Взрыв происходит, и дом погружается в хаос, виновницей которого всем ожидаемо видится Нелли Панбюрн, которая откуда-то знала о бомбе, почему-то оказалась на месте преступления. Но от ареста героиню спасает лорд Эскью, который, увидя Нелли в своем доме, объявляет всем, что они ошиблись и эта дама – никакая не суфражистка, а его невеста. И уже уединившись с Нелли в уцелевшем кабинете в романтической обстановке, вручает ей этот плакат, который Нелли без сожаления рвет на мелкие кусочки.

Фильм заканчивается не просто хеппи-эндом, а торжеством патриархального мира над феминизмом. Титр, состоящий из строчки стихотворения Уильяма Росса Уоллеса «Рука, которая качает колыбель, – это Рука, которая правит миром»²⁵, заявляет женщинам, что у них безусловно есть власть над миром: они непосредственно создают этот мир, будучи матерями. Подобный титр в свете центральной темы фильма – борьбы женщин за свои избирательные права – можно рассматривать как признание того, что роль женщины ограничена ролью матери и ее место дома, а не на избирательном участке или на общественной трибуне. Фильм заканчивается еще более сентиментальным кадром, чем строчка из Уоллеса: Нелли держит младенца на руках в окружении еще трех малолетних погодок и мужа, это своего рода триумф консервативных порядков над модными веяниями. Еще одна новая женщина приручена и исцелена. Нарочитость финала, неправдоподобность произошедших перемен с главной героиней – от девушки, крушащей витрины, до матери четырех детей – в срок менее одного года, излишняя мелодраматичность заключительной сцены – все это позволяет рассматривать финал как пародию на хеппи-энд и наводит на мысль, что подобный взгляд на женщину устарел. И может рассматриваться лишь как сладкие обещания, которые могла дать Нелли Панбюрн лорду Эскью в благодарность за спасение от тюрьмы. Или мечты лорда Эскью, которые родились при взгляде на разорвавшую на мелкие кусочки плакат «Голоса женщин» Нелли. Главная же суфражистка – мать Нелли – остается на свободе и где-то за кулисами парадной финальной сцены продолжает бороться за избирательные права женщин.

Датчане упаковывают мелодраматический сюжет и сенсации (которые часто и есть те самые соглашательские идеи) в обертку любого жанра, даже если это датский фильм, снятый в Германии, как картина Урбана Гада и Асты Нильсен «Суфражистка».

С началом Первой мировой войны, оставшись без большинства привычных рынков сбыта и фактически работая только на внутренний и на немецкий рынки, датчане начинают снимать военные фильмы:

Хотя и с известной сдержанностью, Дания начала выпускать военные картины с прогерманской тенденцией, ибо судьба картин зависела в конечном счете от берлинских кинопрокатчиков. Герои переоделись в форму защитного цвета и опять стали жертвами привычных сердечных драм. <...> Насколько было возможно, упор делался на лирические, а не батальные сцены²⁶.

Стефан Майкл Шредер в своей статье «О „датскости“ датских фильмов в Германии до 1918 года»²⁷ пишет, что канонический корпус «аморальных» фильмов прокатывался в Германии с большим успехом и вызывал опасения в вильгельминском обществе касательно влияния датского кинематографа на формирование вкуса, нравственных и этических принципов

²⁵ Стихотворение У. Р. Уоллеса «Что правит миром» (1865).

²⁶ Садуль Ж. Сумерки, окутавшие датскую кинематографию // Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1914–1920. М., 1961. Т. 3. С. 450–451.

²⁷ Schröder S. M. On the 'Danishness' of Danish Films in Germany until 1918. Режим доступа: www.kosmorama.org/en/articles/danish-films-in-germany (дата обращения: 20.01.2023).

аудитории. Якобы датские кинематографисты знают, как снять социальную драму и моральную, а скорее даже аморальную драму с утонченностью и психологической достоверностью, обходящей цензурные ограничения и пробуждающую в зрителях самые низменные инстинкты. Датские фильмы, и в первую очередь продукция «Нордиск фильм», противоречили «скандинавскому мифу» о чистоте нравов и прекрасно зарабатывали на пороке. И по всей видимости, датские кинематографисты были первыми, кто сумел в этих провокативных образах отразить важные проблемы своего времени, которые остро ощущались и в Европе, и в России.

Мир менялся, приходили новые герои с их конфликтами, в которых обозначался дух времени. Появление кинематографа и стремительное развитие нового искусства совпадает с актуализацией «женского вопроса» в обществе, отголоски которого на киноэкранах в большей степени были заметны в трех странах, наиболее остро переживающих эти изменения. Дания – страна, всегда славившаяся строгостью морально-религиозных норм, – в период десятых годов пережила ослабление их влияния на общество, что вызвало целый поток фильмов фривольного содержания и интерес кинематографистов к мистике. Германия и Россия, переживавшие похожую ситуацию, естественно становятся благодатной почвой для развития этих тем. Отсюда возникают и вопросы влияния датского кинематографа на кинематограф России и Германии.

Глава 2

«Новая женщина» в немецком кинематографе 1920-х годов

От художественного образа *femme fatale* до идеологической концепции

Рассматривая репрезентацию женщины на экране, необходимо обратиться к немецкому кино 1920-х годов – одному из самых показательных периодов в мировом кинематографе, когда «женский вопрос» стоял наиболее остро. В Германии, как и в Дании на рубеже эпох, помимо политических и социальных сдвигов под влиянием идей Ф. Ницше, З. Фрейда, О. Вейнингера в культурной сфере происходят глобальные изменения. В частности, в немецкой культуре возникает образ «новой женщины» («*die neue Frau*»), который становится выразителем перемен, происходящих в обществе в связи с изменившимся представлением о ее роли. Причем этот образ не был ее идеализацией, так как сам процесс женской эмансипации хоть и был социально-исторически обусловлен, но воспринимался весьма скептически.

2.1. «Женский вопрос» в Германии на рубеже веков

Через репрезентацию женского образа на экране решались сразу две важные задачи: во-первых, демонстрировалась назревшая необходимость социально-политических реформ, обозначая шаткое эмоциональное состояние немецкого общества после поражения в Первой мировой войне; а во-вторых, через разрушение традиционного, патриархального мира задавался вектор для формирования нового общественного уклада, основанного на гендерном равенстве. Как пишет З. Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера», кинематограф этого периода представляет собой «уникальный внутренний монолог», который изобличает «те процессы, которые происходили в самых укромных пластах немецкого коллективного сознания»²⁸. Кризис в социально-политической сфере кайзеровской Германии, вызванный поражением в Первой мировой войне (социальная напряженность, голод, разруха, мрачные настроения в обществе), привел в 1918 году к свержению монархии и провозглашению Веймарской республики, основанной на принципах парламентской демократии. При этом национальный кинематограф переживает период бурного роста – из-за войны и бойкота иностранных кинопромышленников немецкое кино безраздельно оказывается в руках немецких продюсеров, которые при отсутствии зарубежной конкуренции теперь ломают голову, как насытить внутренний рынок фильмами. Шок от политических и экономических потрясений на фоне относительной изоляции немецкой киноиндустрии способствовал тому, что завладевшие немцами ощущения разочарования, тревоги, возмущения и т. д. стали выплескиваться на киноэкран. И возникает герой – типичный бюргер, который находится между двумя крайними полюсами – порядком и хаосом. Фактически на распутье – между ментальной привязкой к порядку, основанной на национальном характере, вымуштрованном монархической системой (в особенности прусским духом), и стремлением к свободе (хаосу). А кинематограф, обобщая исторические реалии, воссоздает на экране то самое психологически неустойчивое состояние. Рассматривая кино как зеркало душевного состояния немцев после поражения в Первой мировой войне, З. Кракауэр размышлял о репрезентации рядового бюргера и выборе, стоявшем перед ним:

С 1920 по 1924 год, в пору, когда немецкие кинематографисты и не помышляли разрабатывать тему борьбы за свободу и даже не могли ее себе отчетливо представить, фильмов, изображающих разгул первобытных инстинктов, было столь же много, как и картин о тиранах. Немцы, очевидно, мыслили себе только один выбор: буйство анархии или произвол тирании²⁹.

Но не только политические потрясения дестабилизировали этого бюргера – в конце XIX века в европейском обществе происходят тектонические изменения в социально-культурном статусе женщины, которые в XX веке приведут к перераспределению гендерных ролей и смене общественных установок и законов. В конце XIX века в Германии, как и во всей Европе, модернизация и индустриализация общества приводят к бурному росту производства и потребности в новых трудовых ресурсах. Плюс в результате Первой мировой войны мужского населения стало меньше, а вдовам в отсутствие кормильцев необходимо было поднимать свои семьи. И они покидают свои «кухни» и приходят на производство. Это важнейшее изменение, произошедшее на рынке труда: если раньше женщины в основном работали в сельском хозяйстве и сфере обслуживания, то теперь, в годы Веймарской республики, они стремятся занять должности госслужащих. Женщины, заполнившие новые рабочие места на откры-

²⁸ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 66.

²⁹ Там же. С. 93.

вающихся повсеместно фабриках и заводах, поначалу воспринимаются как дешевая рабочая сила. Однако постепенно они превращаются в серьезных конкурентов мужчинам. В том числе этому способствуют возникающие в этот период первые женские объединения и союзы, которые выступают за равные гражданские права и условия труда с мужчинами. Эти общественные организации в Германии пользуются огромной популярностью, и их количество стремительно увеличивается. Если в 1895 году в стране существовало 65 блоков, входящих в Союз женских обществ Германии, то уже в 1901-м их насчитывалось 137 (70 тысяч членов), а в 1913 году их число достигло 2200 объединений (500 тысяч членов)³⁰

³⁰ Günter S. Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig. Bonn, 2007. S. 100–101.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.