

От эротизации
до постмодернизации:
эволюция *femme fatale*
в американском
неонуаре

Ольга Шипачева

Ольга Шипачева. Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, osship@gmail.com.

Образ смертоносной женщины прослеживается через множество произведений искусства разных эпох. В кинематографе ее фигура появилась в немых фильмах в образах вамп и дивы, а затем воплотилась в соблазняющей и манипулирующей фигуре *femme fatale* (роковой женщине) нуара. Если в нуаре *femme fatale* довольно четко определена и ее черты узнаваемы от фильма к фильму, то в неонуаре образ перестает быть таким однозначным. Как можно определить образ роковой женщины в неонуарном кинематографе, является ли фигура *femme fatale* классическим элементом нуара, тропом, штампом, перешедшим в новую эпоху кино, или это переосмысленный элемент жанра, получивший принципиально новую интерпретацию в неонуаре и фундаментально отличающийся от нуарной предшественницы? Цель статьи заключается в том, чтобы охарактеризовать образ роковой женщины в неонуаре и выделить кинематографические конвенции *femme fatale*, позволяющие зрителю определить значение этой фигуры в неонуаре. Несмотря на ассоциацию с тайной и обманом, на фигуру роковой женщины в неонуаре возлагается ряд ожиданий. Ее образ широко понимается через сочетание манипулятивной сексуальной привлекательности и опасности, но в этих рамках существуют более сложные апелляции к понятиям власти, женственности и желания. Предпринимается попытка разделения классической *femme fatale*, конвенционально построенной на традициях нуара, чье изображение во многом основано на работе с памятью и ностальгией, и образа, переосмысленного кинематографом новой эпохи.

Ключевые слова: *роковая женщина; femme fatale; нуар; неонуар; американский кинематограф.*

Нуар и неонуар

НЕСМОТЯ на то что фильм нуар узнаваем и зрителями, и кинокритиками, по замечанию Марка Верне: «совершенно странно в дискурсе о фильме нуар то, что чем больше элементов определения выдвигается и чем больше возникает возражений и контрпримеров, тем более размытыми кажутся результаты; чем ближе к объекту, тем более непонятным он становится»¹. Нет окончательного мнения о том, жанром, стилем или школой является нуар. Его преобладающие характеристики можно определить по сочетанию эстетических маркеров. Так, для нуара характерны архетипические методы съемки: ночные локации, темные, пустые улицы, переулки, блестящие от дождя, контрастное освещение, косые и вертикальные линии, контрастность, отсылающая к традиции немецкого экспрессионизма².

Когда французский критик Нино Франк описывал феномен *film noir* (считается, что термин «нуар» происходит от *série noire* — названия серии криминальных романов под редакцией Марселя Дюамеля), он имел в виду серию фильмов, вышедших в прокат в 1946 году в Париже, с которыми французы не могли познакомиться во время оккупации. Это была экранизация романов, принадлежавших англоязычной криминальной и детективной литературной традиции *hard-boiled* («крутой детектив»). В серию фильмов вошли «Мальтийский сокол» («The Maltese Falcon», реж. Джон Хьюстон, 1941), «Это убийство, моя милочка» («Murder, My Sweet», реж. Эдвард Димитрык, 1944), «Лора» («Laura», реж. Отто Премингер, 1944), «Двойная страховка» («Double Indemnity», реж. Билли Уайлдер, 1944) и «Женщина в окне» («The Woman in the Window», реж. Фриц Ланг, 1944). Статья Франка впоследствии вошла в историю благодаря тому, что в ней впервые по отношению к голливудскому кино был применен термин *noir* — правда, только в качестве описательного прилагательного.

Хотя период расцвета для фильма нуар пришелся на середину 1940-х годов, между исследователями нет полного согласия в том, когда этот цикл завершился. Например, Пол Шредер, утверждает, что его можно продлить не дальше фильма Орсона Уэллса «Печать зла» 1958 года³. Амир Кари-

1. Vernet M. The Look at the Camera // Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 48–63.

2. Schrader P. Notes on Film Noir // Film Comment. 1972. Vol. 8. № 1. P. 8–13.

3. Ibidem.

ми, определяет эпоху нуар с 1941 по 1949 год⁴. Марк Боулд утверждает⁵, что классический нуар завершился только в начале 1960-х годов с такими фильмами, как «Шоковый коридор» («Shock Corridor», реж. Сэмюэл Фуллер, 1963) и «Обнаженный поцелуй» («The Naked Kiss», реж. Сэмюэл Фуллер, 1964). Несмотря на различные мнения о том, когда завершилась эпоха классического нуара, «Мальтийский сокол», адаптированный по одноименному роману Дэшила Хэмметта 1930 года, большинством критиков и исследователей нуара признается началом этого направления.

Активное изучение нуара критиками и исследователями началось в 1970-х годах, его корни были прослежены вплоть до французского поэтического реализма, голливудских гангстерских фильмов 1920-х и 1930-х годов и немецкого экспрессионизма. Помимо кинематографических источников, непосредственное влияние на нуар оказала Вторая мировая война. Тревога и переживания людей, вызванные катастрофическими историческими, социальными, экономическими и технологическими изменениями, естественным образом нашли свое отражение в кинематографе. «Герой нуаров боится заглядывать в будущее, стремится жить одним днем, и, если ему это не удастся, он возвращается в прошлое»⁶, — именно особое место в нуаре отводится флешбэкам.

Теоретики в целом крайне расплывчато описывают этот кинематографический феномен. Так, Касым Орозбаев выделил на основе анализа классических нуаров 1940–1950-х годов следующие критерии: факт преступления; этическая амбивалентность; влияние рока; отчужденность повествования⁷. Но, хотя у нуара множество специфических черт, когда мы обращаемся к этому жанру, то не находим некоего образца, которому в большей или меньшей степени соответствуют конкретные картины. Вместо этого, как утверждает Боулд, фильм-нуар «имеет отношение не столько к группе артефактов, сколько к определенному дискурсу — свободной развивающейся системе аргументов и прочтений, которая помо-

4. *Lindop S.* Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema. Luxembourg: Springer, 2015. P. 1–18.

5. *Bould M.* Film Noir: From Berlin to Sin City. N.Y.: Columbia University Press, 2005. P. 3.

6. *Шредер П.* Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.

7. *Орозбаев К. Н.* Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведении // Вестник ВГИК. 2017. № 1 (31). С. 102–115.

гает формировать коммерческие стратегии и эстетические идеологии»⁸. Джим Хиллер и Аластер Филлипс утверждают, что «фильм-нуар — это столько же состояние души, сколько и единый набор стилистических признаков» и что «нет такой вещи, как фильм-нуар, а, скорее, множество форм и вариаций чувств, которые разнятся в зависимости от культуры, места и времени»⁹. Исследователи кино до сих пор задаются вопросом, поставленным Полом Шредером: какому числу элементов необходимо соответствовать, чтобы фильм действительно считался нуаром?

Чтобы внести определенность, в рамках данной работы мы будем придерживаться позиции Боулда, который определяет это направление как жанр. Он подчеркивает, что фильм-нуар возникает из взаимодействия стиля, повествования и темы, и предлагает исследовать повествовательный, тематический, стилистический и временной диапозоны этого феномена.

Эпоха больших потрясений прошла, вместе с ней завершился период классического нуара. Но сам «черный фильм» не исчез. К началу 1960-х годов он представлял собой уже сложившуюся художественную систему, которую стало использовать новое поколение режиссеров. Нуар вышел за рамки американского кино и нашел свое продолжение, например, во французской новой волне. Если определить, где проходят границы фильма-нуар, по-прежнему довольно сложно, то прочертить эти границы в отношении неонуара еще сложнее, поскольку последний, возникнув в 1970-х годах, существует и сегодня.

Итак, в конце 1960-х — начале 1970-х годов фильм-нуар стал признанным и узнаваемым жанром, он представлял собой набор конвенций, которые можно было переупаковать и перепродавать зрителю. Некоторые режиссеры так и делали, возвращаясь к первоисточникам, например: «Марлоу» («Marlowe», реж. Пол Богарт, 1969), «Долгое прощание» («The Long Goodbye», реж. Роберт Олтмен, 1973), «Прощай, моя красавица» («Farewell, My Lovely», реж. Дик Ричардс, 1975) или «Вечный сон» («The Big Sleep», реж. Майкл Уиннер, 1978). Уже в свой классический период (1940–1950-е годы) нуар оказывал влияние и на другие жанры, порождая гибридные формы, такие как нуар-мелодрамы («Одержимый»

8. *Bould M.* Op. cit. P. 89.

9. *Hillier J., Phillips A.* 100 Film Noirs (Screen Guides). L.: British Film Institute, 2009. P. 8.

мая»/«Possessed», реж. Кёртис Бернхардт, 1947), нуар-вестерны («Кровь на луне»/«Blood on the Moon», реж. Роберт Уайз, 1948), нуар-гангстерские саги («Белая горячка»/«White Heat», реж. Рауль Уолш, 1949), нуар-фантастику («Вторжение похитителей тел»/«Invasion of the Body Snatchers», реж. Дон Сигел, 1956) и нуар-мюзиклы («Леди в поезде»/«Lady on a Train», реж. Чарльз Дэвид, 1945). К моменту появления неонуара нуар успел распространиться едва ли не во все другие жанры, став размытым и мало поддающимся определению явлением. Стив Нил обозначил эту тенденцию как приобретение «родового статуса», которым нуар изначально не обладал¹⁰. Далее мы попытаемся разобраться, в чем же состоит уникальность неонуара, но прежде определимся с терминологией.

Неонуар — это новая волна фильмов с элементами нуара, которая прокатилась по американским киноэкранам в первой половине 1970-х годов. Если на нуар повлияла Вторая мировая война и, как следствие, порожденные ею настроения и аффекты, то появление американского неонуара связывают с утергейтскими разоблачениями, военными неудачами США во Вьетнаме и рецессией в экономике. Таким образом, нуар вернулся на экраны, — но уже в новом историческом контексте. Некоторые фильмы обращались напрямую к классическому наследию или осознанно под них стилизовывались, например «Китайский квартал» («Chinatown», реж. Роман Полански, 1974), «Разговор» («The Conversation», реж. Фрэнсис Форд Coppola, 1974), «Почтальон всегда звонит дважды» («The Postman Always Rings Twice», реж. Боб Рейфелсон, 1981) и «Жар тела» («Body Heat», реж. Лоуренс Кэздан, 1981). Некоторые взаимодействовали с другими жанрами, создавая новые визуальные формы: «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982), «Синий бархат» («Blue Velvet», реж. Дэвид Линч, 1986), «Кто подставил кролика Роджера» («Who Framed Roger Rabbit», реж. Роберт Земекис, 1988).

Фредрик Джеймисон определил первый период истории классического Голливуда как реализм, который сменился модернизмом 1960-х и 1970-х годов, а затем постмодернизмом, предполагающим не «новаторское видение режиссеров, а, скорее, игру с уже известными стилями и прошлым как

10. Neale S. Genre and Hollywood. L.: Routledge, 2005. P. 3.

таковым»¹¹. Собственно, после экономического бума середины 1950-х годов Голливуд вновь обратился к эстетике нуара. Неонуар определенно осознает свою интертекстуальность, находясь «в подвешенном состоянии между состояниями»¹² и «вечно в бардо»¹³. Неонуар не реформирует нуар, а, скорее, пересоздает его атмосферу, используя знакомые зрителям мифы, фигуры и образы. Как предполагает Майк Уэйн, такой подход приводит к тому, что эстетика нуара, как и его персонажи, становится оболочкой или телесной формой, лишенной эмоциональной силы и осязаемого исторического контекста, которые первоначально мотивировали его¹⁴. Боулд, ссылаясь на этот тезис Уэйна, называет это функцией утешения: неонуар предлагает образ мира, который знаком и понятен, пусть и немного искажен¹⁵. Так, нуар в популярной культуре во многом был сведен к идеям, образам, образительным индексам: ночному городу, тени от решетки, свету сквозь жалюзи и образу роковой женщины.

Краткая история роковой женщины

Понятие *femme fatale* терминологизировалось и перешло во многие языки мира посредством прямой транслитерации. В русскоязычных источниках оно локализовалось как «роковая женщина», но иногда в литературе можно встретить и оборот «фам фаталь».

Роковая женщина (*фр.* *femme fatale*), по крайней мере в западной литературе и искусстве, «формулируется как четкий и узнаваемый тип только в конце XIX века»¹⁶. В образительном искусстве и литературе распространились образы роковых женщин, основанные на религиозных и мифологических архетипах — Юдифь, Далила, Лилит, Саломея, Цирцея, Медуза. Историк Ребекка Стотт отмечает, что «темнота» роковой женщины — это идеальный троп как ее не-

11. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 72.

12. Bould M. Op. cit. P. 51.

13. Ibid. P. 107. Автор, помимо прямого значения *бардо* как промежуточного состояния, отсылает к фамилии одного из персонажей фильма «Роковая женщина» («Femme Fatale», реж. Брайан де Пальма, 2002) — Николасу Бардо.

14. Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne // Historical Materialism. 2006. Vol. 14. № 2. P. 215–227.

15. Bould M. Op. cit. P. 109.

16. Stott R. The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death. L.: Palgrave Macmillan, 1992. P. 89.

познаваемости, так и исходящей от нее угрозы. Упоминая фильм «Саломея»¹⁷ («Salome», реж. Чарльз Брайант, 1923), Стотт определяет роковую женщину не только как эмблему инаковости, но и как знак «хаоса, тьмы, смерти, всего того, что лежит за пределами безопасного, известного и нормального»¹⁸. Ссылаясь на психоаналитика Жак-Алена Миллера, который пишет, что истинная женщина определяется через уничтожение ценности, вокруг которой строится жизнь мужчины¹⁹, философ Славой Жижек отмечает показательную фигуру такого акта в литературе: Медея, которая, узнав, что Ясон, ее муж, собирается оставить ее ради молодой женщины, убивает двух своих маленьких детей, разрушая самое дорогое, что было у Ясона. Другой пример, который приводит Жижек²⁰, описан психоаналитиком Жаком Лаканом — это жест жены французского драматурга Андре Жида, после смерти которого она сожгла все любовные письма мужа, адресованные ей, так как они были для него наивысшей ценностью²¹.

Образ *femme fatale* становится для общества, придерживающегося патриархальных ценностей, символом зла, угрозы, которую представляют для него независимые женщины. Мифологические основания архетипа (фурии, сирены, эринии), как правило, бесплодны, распущенны, разрушительно любопытны и представляют собой идеологически нежелательные объекты. С этими фигурами обычно по умолчанию существует оппозиция хорошая/плохая женщина: мать, которая приносит пользу человечеству, и та, которая общество

17. Несмотря на важность аудиальной составляющей, в представлении роковой женщины раннего кино особую роль занимает танец. Исследователи находят корни в образе восточной танцовщицы. Согласно легенде, первой исполнительницей «танца обольщения» была иудейская царица Саломея, исполнившая танец для царя Ирода. Во время танца Саломея сбрасывала с себя по очереди семь накидок, пока не осталась обнаженной. Царь был так восхищен, что пообещал исполнить любое ее желание за еще один танец. Саломея попросила принести ей голову Иоанна Крестителя на блюде.

18. Stott R. Op. cit. P. 37.

19. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. С. 51.

20. Там же. С. 39.

21. Лакан описывает эту идею как *vraie femme* (фр. — настоящая женщина), что отсылает к фантазматическому идеалу женщины в мужском сознании, который никогда не может быть достигнут в реальности, поскольку она является воображаемой конструкцией. Лакан утверждает, что в этом смысле женская фигура существует не как автономная сущность, а только по отношению к мужчине, как объект его желания. См.: Lacan J. Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir // *Ecrits*. P.: Le Seuil, 1966. P. 739–764.

разрушает. Первая является патриархальной необходимостью, вторая должна быть уничтожена либо подчинена патриархату, что, как мы увидим далее, происходит и с роковой женщиной.

В исследовании литературы конца XIX века Ребекка Стотт предполагает, что некоторые научные исследования роковой женщины преувеличивают роль страха и ужаса в ее изображении²². Исследовательница отмечает необходимость учитывать мифологическую структуру, которая оказала влияние на репрезентацию роковой женщины, и подчеркивает сложную конструкцию этого архетипа. Так, роковая женщина символистов и декадентов была фигурой, выражавшей современные идеи об эмансипации, гендере и сексуальности, но при этом она брала свое начало в древних легендах и мифах. Декаденты и символисты не столько придумали образ роковой женщины, сколько конструировали его заново.

Например, из декадентских романов и итальянского немного кино родилось одно из наиболее устойчивых воплощений этого образа. Как показывает большая часть работ, посвященных образу роковой женщины, кино является специфическим местом слияния репрезентативных традиций, связанных с литературой, искусством, театром и музыкой. Именно в кино мифический дискурс вокруг этой фигуры начинает выстраиваться по-новому, переходит с вербального языка на визуальный. Дива-фильмы (*diva films*) занимают особое место в кинематографической истории и, как отмечает историк кино Далле Вакш, «по популярности конкурировали с историческими фильмами»²³. Несмотря на то что в них отсутствовал звук, жесты и репертуар символического языка дивы, ее глаза, макияж рассказывали историю, не нуждаясь в вербальном сопровождении. В этих фильмах использовался повторяющийся набор эстетических кодов, а главным сюжетным двигателем была игра актрисы. *Дива*, как и нуарная *роковая женщина* (как и многие другие культурные архетипы), представляет собой пример того, как термин прочно вошел в сферу языка культуры, обозначая определенный набор черт. В обоих случаях мы имеем дело с совокупностью устойчивых образов и сконструированных представлений о женственности, которые стали на-

22. Stott R. Op. cit. P. 8.

23. Dalle Vacche A. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008. P. 2.

столько неотъемлемой частью массового сознания, что вопрос об связях с реальностью, стал нерелевантным.

В немецких штрассенфильмах (*strassenfilm* — уличный фильм) также можно обнаружить параллели с голливудскими фильмами о «падших женщинах». В них, как правило, описывался путь мужчины, выходявшего в опасный ночной город, и женщины, пытающейся спастись от жизненных невзгод в преступном мире²⁴.

В годы, прошедшие со времен викторианских представлений о «плохих женщинах» к эпохе «роковых женщин» нуара, немое кино переконфигурировало и образ вампира. Историк Джанет Стайгер пишет о появлении «плохих женщин» в раннем американском кино в «образах вампира или паука, высасывающего кровь мужчины», что было мощной метафорой угрозы, которую она представляла²⁵. Фильмы с Тедой Бара звучат как список перефразов понятия *femme fatale*: «Дочь дьявола» («The Devil's Daughter», реж. Фрэнк Пауэлл, 1915), «Змея» («The Serpent», реж. Рауль Уолш, 1916), «Лисица» («The Vixen», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1916), «Песня сирены» («The Siren's Song», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1919), «Кармен» («Carmen», реж. Рауль Уолш, 1915), «Клеопатра» («Cleopatra», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1917) и «Саломея» («Salome», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1918). Женщина вамп была предшественницей роковой женщины в кинематографе, она приводила мужчину к гибели через сексуальную избыточность. Ее сексуальность была чрезмерной для идеологических рамок американского кинематографа, поэтому, как правило, такой образ был связан с культурно-исторической экзотикой. Даже в более поздних кинематографических воплощениях роковой женщины сохранились корни образа женщины вамп.

В 1951 году Пьер Дювилларс рассмотрел центральную роль новой версии вамп в фильмах «Почтальон всегда звонит дважды» («The Postman Always Rings Twice», реж. Тэй Гарнетт, 1946), «Это убийство, моя милочка» («Murder, My Sweet», реж. Эдвард Дмитрик, 1944), «Двойная страховка» («Double Indemnity», реж. Билли Уайлдер, 1944) и «Крест-накрест» («Criss Cross», реж. Роберт Сиодмак, 1949). Он описал фигуру роковой женщины как «состоящую из цинизма и са-

24. Jacob L. The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. P. 102.

25. Staiger J. Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 150.

дизма»²⁶: она сводила главного героя-мужчину к загнипнотизированному, машиноподобному существу через неисполненное обещание близости.

Итак, фигуру роковой женщины часто определяют как один из основных компонентов нуара. Востребованность этого образа в американском кинематографе обычно рассматривают как результат послевоенного изменения баланса между полами: мужчины-ветераны, получившие физические и психологические травмы на войне, вернулись домой к ставшим более независимыми женщинам: «Мужчины находили таких сильных женщин одновременно манящими и пугающими»²⁷. В нуаре роковая женщина обрела мифическую силу своих предшественниц. Сила ассоциации между нуаром и роковыми женщинами такова, что «роковая женщина» часто используется как термин для обозначения главных героинь таких классических нуаров, как «Лора» и «Гильда» («Gilda», реж. Чарльз Видор, 1946), хотя они вовсе не являются «каноничными» роковыми женщинами. Как отмечает киновед Джули Гроссман²⁸, этот термин был бы более уместен по отношению к персонажу Филлис Дитрихсон (Барбара Стэнвик) в «Двойной страховке».

Будучи красивой и очаровательной, Филлис холодна и расчетлива. Мы мало знаем о ее чувствах и не знаем ничего из ее прошлого, кроме того, что это прекрасное существо убило первую жену своего нынешнего мужа. Описывая свою встречу с Филлис, Уолтер Нефф, рассказчик и центральный мужской персонаж фильма, сразу же в закадровом тексте обозначает то, как именно она должна восприниматься как мужскими персонажами, так и зрителями. Спуск по лестнице превращается не только в художественное обозначение иерархии в отношении персонажей, но и в бенефис главной героини, ее презентацию и одновременно — объективизацию. Восхищение ее физической привлекательностью находится на границе между тем, что Лора Малви описывает как «фетишистскую скопофилию», и вуайеризмом²⁹, на нее хочется

26. *Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill//Perspectives on Film Noir/R. Barton Palmer (ed.). N. Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 30–32.*

27. *Keeseey D. Neo-Noir. L.: Oldcastle Books, 2010. P. 6.*

28. *Grossman J. "Well, Aren't We Ambitious", or "You've Made up Your Mind I'm Guilty": Reading Women as Wicked in American Film Noir//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 199–213.*

29. *Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф//Антология гендерной теории/Сост. Е. Гапова, А. Усанова. Мн: ПроPILEI, 2000. С. 280–296.*

смотреть и ею хочется обладать. Скопофилический эффект кинематографа в отношении роковой женщины подкрепляет обилие крупных планов. Крупный план становится актом любования и пристального рассматривания. Как подмечает Мэри Энн Доан (которая, в свою очередь, отсылает к Ролану Барту, описывающему Золотой век Голливуда и феномен «лицо-объект»), в этот момент героиня становится объектом, абстрагированным иконическим знаком очарования. Исследовательница считает этот процесс обезличиванием и «дегуманизацией»³⁰. Барт описывает это явление в связи с лицом Греты Гарбо³¹ (которую называют одной из идеальных наследниц Франчески Бертини — дивы итальянского кино, которая, в свою очередь, считается одной из первых актрис в истории кинематографа, определивших феномен кинозвезды³²). Лицо Гарбо представляет «иконографическую эпоху», как называет ее Барт, в которой лицо, вместо того чтобы быть знаком индивидуальности, универсализируется, принося с собой представления об идеалах женской сексуальности. Лицо Гарбо — «это Идея»³³. Это особенно верно для фильмов о дивах, но справедливо и для нуара. Эстетические коды, в соответствии с которыми представлена роковая женщина, включают в себя не только ее внешность, но и классические стилистические и жанровые тропы, такие как контрастное освещение, роскошные интерьеры и наряды, некую тайну, мужчину-протагониста, и коварную, соблазнительную женщину, которая угрожает жизни и благополучию героя.

«Ниагара» («Niagara», реж. Генри Хэтэуэй, 1953) выдвигает на передний план этот иконический знак в образе поющей женщины. Фильм в основной своей сцене конденсирует «обволакивающую смесь изображения и звука»³⁴: повествование останавливается, чтобы задержаться на крупном плане поющей Роуз Лумис (Мэрилин Монро). Историк искусства Гризельда Поллок сравнивает эту сцену с моментом «околдовывания Сиреной»³⁵, где единственным выходом для мужчины становится властное доминирование над жен-

30. Doane M. A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema // *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 2003. Vol. 14. № 3. P. 89–111.

31. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. С. 56.

32. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 34.

33. Барт Р. Указ. соч. С. 56.

34. Pollock G. *Ecoutez la femme: Hear/Here Difference // The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. P. 15.

35. *Ibidem*.

щиной как над объектом рассматривания. Голос в трейлере к фильму описывает героиню как Лорелею, искусительницу, заманивающую мужчин на гибель. И главный мужской герой оказывается беспомощен перед чарами сирены. За музыкой идет песня, — текст, положенный на мелодию, который придает словесную форму аффекту, порожденному ритмом, темпом, мелодической линией. Еще более иллюстративна сцена разговора Роуз и ее любовника по телефону: она вновь напевает песню, которую ее последний потом продолжит напевать.

Роковая женщина запускает механизм истории, в которую попадает главный герой. Джеймс Дамико предложил следующую модель фильма нуар с точки зрения персонажей и структуры сюжета: мужчина встречается женщину, к которой испытывает влечение³⁶. Через это влечение, либо потому что женщина склоняет его к этому, либо потому что это неизбежный результат их взаимоотношений, мужчина приходит к попытке убийства или реальному убийству другого мужчины, с которым женщина несчастна или к которому невольно привязана (обычно это ее муж или прежний любовник). Это действие приводит иногда к метафорической, но чаще к буквальной гибели как самой женщины, так и главного героя.

Часто являясь рассказчиком истории (учитывая фирменный для нуара закадровый голос), герой невольно навязывал зрителю субъективный взгляд, формируя образ женщины. При этом, несмотря на красоту и эротизм роковой женщины нуара, она устанавливала власть над мужчинами, используя «мужские» качества. Так, роковую женщину, которую многие воспринимают как фундаментально женский архетип, рассматривают также и как фигуру, в которой сочетаются женская красота и мужская сила. По мнению Джули Гроссман, зритель часто вступает в сговор с мужчинами-протагонистами и фреймирует женщин как *femme fatale*³⁷. Гроссман оспаривает существование неизменной логики нуара и жесткой модели роковой женщины как воплощения зла. На самом деле, пишет исследовательница, большинство роковых женщин отчетливо очеловечиваются в фильмах, — иногда через сюжет и окружающую обстановку, иногда че-

36. Damico J. Film Noir: A Modest Proposal// Perspectives on Film Noir/ R. Barton Palmer (ed.). N.Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 129-140.

37. Grossman J. Op. cit.

рез осознание зрителем разрушительного начала, стоящего за мужчиной-протагонистом.

Феминистская критика (Ричард Дайер, Мэри Энн Доан, Джули Гроссман, Гризельда Поллок, Анжела Мартин) показала, что роковая женщина нуара не есть «зло» в чистом виде, действующее без причин и мотиваций (в отличие от одной из своих предшественниц — женщины-вамп в немом кино). Наиболее яркой характеристикой *femme fatale* является то, что она никогда не является тем, чем кажется изначально. Героиня нуара, которая не вполне читаема, предсказуема и управляема, таит в себе угрозу именно поэтому. Согласно Ролану Барту, в его исследовании современных мифов, образы «замораживаются и увековечиваются», чтобы войти в сферу того, что он называет мифической речью³⁸. Так, роковая женщина становится индексом, который несет в себе множество образов предыдущих реинкарнаций и во многом зависит от нашего знакомства с соответствующим мифом в той же мере, что и от самого мифа³⁹.

У судьбы роковой женщины нуара не так много возможных финалов: либо она подчиняется правилам и принимает на себя роль «правильной женщины» (жены или матери), либо она уничтожает саму себя, став жертвой разрушительной энергии, которая от нее исходит. Однако «обречена» не сама фигура роковой женщины, а структура, определяющая ее репрезентацию. Несмотря на то что образ *femme fatale* переживает свое физическое уничтожение как структурный элемент кинонарратива, она все равно закрепляется в массовом сознании как доминирующий персонаж определенной эпохи.

Эротизация *femme fatale* в неонуаре

Фильм-нуар процветал в период действия Кодекса Американской ассоциации кинокомпаний, также известного как Кодекс Хейса. Этот свод правил был введен в 1930 году и был направлен на восстановление нравственной целостности Голливуда. Цензура, призванная сдерживать все, что не укладывалось в рамки морали, подавляла, но не вытесняла окончательно запретные темы. Режиссеры успешно

38. Барт Р. Указ. соч. С. 124.

39. Ramirez J. Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts. P. 60–71.

пользовались, «эзоповым», языком, чтобы их фильмы были выпущены в прокат. Кодекс, как сдерживающий фактор, повлиял и на образ *femme fatale*. Даже при отсутствии откровенных сцен роковая женщина нуара стала воплощением элегантности, чувственности и эротизма, а кадр, в котором Рита Хейворт в фильме «Гильда» медленно стягивает длинную черную перчатку, приравнивали к эротическому танцу.

В 1968 году кодекс был заменен системой рейтингов. Темы, которых аккуратно касались в нуаре, стали открыто обсуждаться. В неонуаре сексуальность *femme fatale* становится предельно явной и отображается уже на уровне названий кинокартин — «Жар тела» («Body heat», реж. Лоуренс Кэздан, 1981), «Тело как улика» («Body of Evidence», реж. Ули Эдель, 1991), «Влияние плоти» («Body of Influence», реж. Грегори Дарк, 1993), «Последнее соблазнение» («The Last Seduction», реж. Джон Дал, 1994), «Дикость» («Wild Things», реж. Джон Макнотон, 1998).

Ранее мы зафиксировали неопределенную позицию неонуара как жанра и возможность его смешения с другими направлениями. Некоторые из перечисленных в предыдущем абзаце картин критики относят к эротическим триллерам с «нуарной историей»⁴⁰, что позволяет причислять их в том числе и к неонуару. Исследователь медиа Брайан Макнейр связывает усиление внимания к эротизации и «порнографикации мейнстрима» роковой женщины с последствиями сексуальной революции 1960-х годов, воздействием капитализма на культуру, эпидемией ВИЧ и феминистским движением⁴¹. Славой Жижек отмечает, что если в классическом «черном фильме» роковая женщина манипулирует фантазиями героя благодаря своей завуалированной, призрачной сексуальности, то в неонуаре этот образ становится более откровенным⁴².

Роковая женщина прямо заявляет о своих намерениях и желаниях, — в том числе сексуальных. «Управлять мужским вниманием... Это чудесно! Само собой — у меня диплом по психологии. Игры — это весело», — говорит в культовой сцене фильма «Основной инстинкт» («Basic Instinct», реж. Пол Верховен, 1992) Кэтрин Трамел, перекидывая ногу

40. Williams L. R. *Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. P. 34-35.

41. Макнейр Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желаний. М.: АСТ, 2008. С. 139.

42. Жижек С. Указ. соч. С. 21.

на ногу и демонстрируя, что на ней нет белья. Сцена демонстрирует то, что Лора Малви называет «моментом очарования» *femme fatale*⁴³. Если в нуаре этот момент связан с демонстрацией женщины как образа (зачастую на сцене, когда женщина поет или танцует) и временно прерывает повествование, движение которого обычно связано с активностью ведущего мужского персонажа, то в неонуаре *femme fatale* может контролировать ситуацию на протяжении всей истории. Как и ее предшественница из нуара, она осознает свою силу, но действует откровеннее и радикальнее, разрушая стабильность мужских персонажей через исполнение их же фантазий: «новая *femme fatale* живет не в виде призрачной „бесмертной“ угрозы, чье либидо доминирует над обществом даже после ее физической или социальной деструкции; она одерживает победу открыто, в самой социальной реальности»⁴⁴. Роковая женщина неонуара «избегает текстового давления и побеждает на своих собственных условиях»⁴⁵.

В повествовании о роковой женщине присутствует стремление раскрыть ее тайны, определить мотивы ее поведения. Киновед Мэри Энн Доан считает, что «ее самой яркой характеристикой, возможно, является то, что она никогда не является тем, чем кажется»⁴⁶. Фильмы с *femme fatale* «превращают угрозу женщины в тайну, нечто, что должно быть раскрыто»⁴⁷, в то время как сам образ этого не предполагает. Как и нуарная предшественница, *femme fatale* неонуара остается непознанной ни героями, ни зрителем. «У многих людей есть темные стороны. У Нее нет других сторон» сообщает рекламный слоган фильма «Последнее соблазнение» («The Last Seduction», реж. Джон Дал, 1994), отражающий суть неонуарной роковой женщины. У Бриджит Грегори (героини Линды Фиорентино из «Последнего соблазнения») нет необходимости в завуалированном флирте, как у Филлис Дитрихсон в «Двойной страховке»: героиня «Последнего соблазнения» при «оценке товара» (она заглядывает мужчине в штаны) приступает не к двусмысленным, а вполне кон-

43. Малви Л. Указ. соч.

44. Жижек С. Указ. соч. С. 54.

45. Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema // Women in Film Noir: New Edition / E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1998. P. 171.

46. Doane M. A. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. L.: Routledge, 1991. P. 1.

47. Ibidem.

кретным действиям⁴⁸. Показательно, что Бриджит отвергает любые теплые и сентиментальные отношения с партнером. И она, и Кэтрин Трамел из «Основного инстинкта» воплощают каноничный образ *femme fatale*, только в таких проявлениях, которые стали доступны в новой социальной и культурной повестках.

Сексуальность Кэтрин Трамел всеобъемлющая, как «своего рода вирус, заражающий всех персонажей фильма»⁴⁹. Если в нуаре роковая женщина чарует и околдовывает, то в неонуаре она сравнима с инфекцией. А различные сексуальные практики героинь неонуара усиливают ненадежность и опасность образа. Помимо большей сексуальной раскрепощенности, *femme fatale* неонуара еще больше запутывает зрителя относительно своих намерений и желаний.

Несмотря на расширение прав женщин в 1970-е годы, в то время как мужчина в неонуаре показан рациональным, а его действия вполне логичными⁵⁰, неонуарный образ *femme fatale* представлен «как садомазохистский, иррационально жестокий, психотический и чудовищный»⁵¹. Дуглас Кинси описывает подобные воплощения *femme fatale* в эротических триллерах как «фобические фантазии, которые заимствованы из жанра ужасов»⁵². В отличие от классического хоррора, где главный герой спасает девушку от сил зла, в эротическом триллере этим злом является сама *femme fatale*. Связь эротики с роковой женщиной, обладающей силой воздействия на тех, кто поддается ее чарам, предъясняет секс как нечто обладающее инструментальной рациональностью. По словам Линды Уильямс, секс также стал оружием, которое можно использовать стратегически⁵³. Таким образом действуют Мэтти (Кэтлин Тернер) в «Жаре тела», Кэтрин (Тереза Расселл) в «Черной вдове» («Black Widow», реж. Боб Рейфелсон, 1987), Бриджит Грегори в «Последнем соблазнении», Сюзанна Браун (Лара Флинн Бойл) в «На запад от красной скалы» («Red Rock West», 1993, реж. Джон Дал). В отличие от нуарной предшественницы роковой женщине

48. Жижек С. Указ. соч. С. 42.

49. Stables K. Op. cit. P. 172.

50. Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive. PhD diss. Melbourn: Victoria University, 2021. P. 44.

51. Ibid. P. 14.

52. Keesey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre // CineAction. 2001. Vol. 56. P. 50.

53. Williams L. R. Op. cit. P. 103.

неонуара не только сходят с рук ее преступления, у нее появляется возможность манипулировать сюжетом. Вместо того чтобы заставлять мужчин делать за нее грязную работу, она хладнокровно убивает сама. В отличие от классической роковой женщины, которая становится жертвой собственных ловушек, в неонуаре *femme fatale* может быть фатальна как раз для других, но не обязательно для себя. Она полностью контролирует свое поведение, а безнравственность ее желаний соответствует безнравственности ее действий. Ни мы, ни главный герой не знаем о ней больше, чем она дает о себе узнать, и это делает ее опасной. Мы смотрим на *femme fatale* глазами мужчины, но куда именно смотреть, нам показывает объект, пребывающий в кадре: роковая женщина всегда знает, когда на нее смотрят, и управляет направленным на нее взглядом.

Неонуарная *femme fatale*: постмодернистская рефлексия

Фильм нуар предлагал изображение женщин, отличное от других жанров, разрушая социальные определения, о которых уже в 1970-е годы заговорила феминистская критика, и вывел на первый план проблему женской свободы выбора, — что стало частью более широкого процесса «женской индивидуализации» в культуре. Появление неонуара совпало с развитием постфеминизма, утверждающего, что, хотя роковая женщина может казаться мощным образом, демонстрирующим женскую силу, эта сила основана на ряде ограниченных и лимитирующих выборов в отношении сексуального поведения и проявления женственности. Руби Рич считает, что зритель был так рад увидеть сильных женских персонажей неонуара, что не заметил отсутствия в них субъектности⁵⁴. Однако, как утверждает Розалинд Гилл, в постфеминизме сексуализация является более сложным явлением, чем объективация⁵⁵. Женщины представлены как автономные, желающие, сексуальные субъекты, которые осознанно себя объективизируют, так как это соответствует их интересам. Гилл считает, что в этом случае

54. Rich B.R. Dumb Lugs and Femmes Fatales//Sight and Sound. 1995. № 11. P. 9.

55. Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times//Subjectivity. 2008. № 25. P. 258.

вместо того, чтобы быть навязанным извне, объективирующий мужской взгляд перенаправляется внутрь, конструируя женскую субъектность.

Элизабет Бронфен предполагает, что роковую женщину следует читать не как символ или фантазию, но в терминах реализма, поскольку такая интерпретация позволяет понять *femme fatale* не только как проекцию мужских желаний⁵⁶. С точки зрения феминистской критики, сила роковой женщины заключается в том, что она избегает конкретного значения, превращаясь в нестабильную фигуру⁵⁷. Она не только не позволяет доминировать мужчинам, которые поддаются ее чарам, но и значение, которое она принимает на себя в каждый конкретный момент, ускользает от фиксации.

* * *

Фредрик Джеймисон относит неонуар к «фильмам ностальгии»⁵⁸, которые созданы из воспоминаний о прошлом. Такие фильмы, как «Китайский квартал» и «Жара тела», были созданы в значительной степени с опорой на культурную память аудитории неонуара об ушедшей эпохе классического Голливуда. Сценарист и режиссер «Жара тела» Лоуренс Кэздан повторил общую логику нуара «Двойная страховка», сохранив формальные отличия: вместо страхового агента жертвой *femme fatale* становится адвокат, место действия переносится из Калифорнии во Флориду. Образ же роковой женщины остается без изменений. Однажды вечером адвокат Нед Расин встречает Мэтти Уолкер, жену богатого бизнесмена, и становится ее любовником. Мэтти рассказывает, что хочет развестись с мужем, который, по ее словам, жестоко обращается с ней, но брачный договор, который был вынужденно подписан при заключении брака, оставит ее ни с чем. Нед предлагает убить мужа Мэтти, чтобы она унаследовала его состояние, и они вместе жили долго и счастливо. Вскоре, после совершённого преступления, на след пары выходит полиция, Нед оказывается арестован. Уже в тюрьме он понимает, что Мэтти его обманула. Хотя главная героиня «Жара

56. Bronfen E. *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*//New Literary History. 2004. Vol. 35. № 1. P. 114.

57. Ibid. P. 110.

58. Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 114.

тела» полностью оправдывает свое прозвище вамп, прекрасно умеет притворяться и манипулировать мужчиной, она мало отличается от нуарной предшественницы и не добавляет новых смыслов к образу *femme fatale*.

Кэтрин Фэрримонд считает ностальгическое кино перспективным направлением, которое может рефлексировать прошлое и исследовать новые возможности⁵⁹, где роковая женщина не выступает «пустым пастишем»⁶⁰. С подобной деконструкцией образа *femme fatale* работает Дэвид Линч в фильме «Малхолланд Драйв» («Mulholland Dr.», 2001). Фильм изобилует отсылками к знаковым картинам, например к «Персоне» («Persona», реж. Ингмар Бергман, 1966) и «Головокружению» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1958), персонажи принимают разные имена и существуют в двух временных линиях: в реальности и в состоянии сна. Фильм рассказывает о Бетти (Наоми Уоттс), которая приехала в Лос-Анджелес, чтобы осуществить свою мечту — стать актрисой. В квартире своей тети она сталкивается с незнакомой женщиной, потерявшей память после автокатастрофы, которая представляется Ритой (Лора Хэрринг). Имя она подглядела на афише фильма-нуар «Гильда» с Ритой Хейворт в главной роли. Между девушками быстро возникает психологическая связь, переходящая в романтические отношения. Бетти делает все возможное, чтобы помочь Рите выяснить, что с ней произошло. Во второй части фильма, после находки Ритой таинственного синего ящика, линейное повествование нарушается. В этой реальности предыдущие события фильма оказываются фантазией Дайаны Селвин, которая потерпела неудачу как актриса и оказалась отвергнута своей возлюбленной Камиллой, отдавшей предпочтение режиссеру. Дайана нанимает киллера, чтобы убить Камиллу и после покончить с собой.

Исследователи предлагают множество интерпретаций происходящего в фильме. Нас же интересует образ Риты как воплощение роковой женщины. Если в классическом нуаре «рассматривание» *femme fatale* в большинстве случаев предполагается со стороны мужского персонажа, то в «Малхолланд Драйв» оно осуществляется женщиной. Рита/Камилла вытесняет из мыслей Бетти/Дайаны ее изначальное стремление к голливудской славе. Она (Рита/Камилла) является

59. Farrimond K. The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema. L.: Taylor & Francis, 2017. P. 24.

60. Ibid. P. 3.

не просто объектом желания, сексуализированным образом, но источником власти, покорившим и Бетти/Дайану, и режиссера Адама. Любовь к ней становится тождественна одержимости роковой женщиной. Тем не менее в фильме нет очевидной угрозы, исходящей от *femme fatale*, как нет и оппозиции «хорошая»/«плохая» женщина. Как и в «Основном инстинкте», репрезентация Камиллы осложняется откровенным сексуальным поведением героини, которое порождает сомнения в том, что является реальным желанием, а что манипулятивным приемом.

Похожим образом выстраивает свой фильм «Роковая женщина» («Femme Fatale», 2002) режиссер Брайан де Пальма, который делает отсылки к таким картинам, как «Психихо» («Psycho», реж. Альфред Хичкок, 1960), «Дурная слава» («Notorious», реж. Альфред Хичкок, 1946), «Марни» («Marnie», реж. Альфред Хичкок, 1964), «Головокружение» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1958), «На север через северо-запад» («North by Northwest», реж. Альфред Хичкок, 1959) и «Женщина в окне» («The Woman in the Window», реж. Фриц Ланг, 1944). Фильм «Роковая женщина» открывается кадрами «Двойной страховки», которую по телевизору смотрит главная героиня с культовым для нуара и неонуара именем Лора. Ее отражение проецируется на экран телевизора, и чем темнее становятся кадры «Двойной страховки», тем четче проступает изображение Лоры. Таким образом, портрет Лоры изначально смонтирован с центральным образом роковой женщины нуара.

Фильм собран как коллаж, а драматургия построена на системе двойников. Завязка сюжета и точка невозврата базируются на морально-этической дилемме главной героини: обойтись без жертв или спастись самой? И, когда представляется возможность занять место «плохого» двойника, Лоре достаточно бездействовать — не мешать другой героине совершить самоубийство. Отправная точка «падения» главной героини превращает ее уже не столько в жестокую роковую женщину, сколько в зловещего доппельгангера. Дальнейшие события фильма разворачиваются как флеш-форвард и в финале (уже при буквальном падении роковой женщины — с моста) Лора «просыпается» в точке ее самого важного выбора, предполагающего возможность предотвратить гибель ее копии. Альтернативная версия событий после нравственного выбора оставляет надежду на спасение (как физическое, так и метафизическое) и счастливый конец для Лоры.

Джеймс Нэрмор утверждает, что «коллективная память о стиле нуар, вероятно, имеет меньше отношения к технике съемки, чем к визуальной иконографии»⁶¹. В неонуаре зритель может идентифицировать героинь как роковых женщин уже на ранних этапах повествования, — причем не на основе их действий, а из-за изобразительного кода, который мы привыкли ассоциировать с классическим фильмом нуар. При этом роковая женщина неонуара, как и сам неонуар, осознает свою постмодернистскую интертекстуальность. «Я не плохая, меня просто такой нарисовали», — отвечает на колкие замечания в свой адрес Джессика Рэббит, анимационная героиня фильма «Кто подставил кролика Роджера» («Who Framed Roger Rabbit», реж. Роберт Земекис, 1988). Ампула *femme fatale*, использующей свою сексуальную внешность для достижения успеха, оказывается только прорисованным художниками образом, за которым скрываются иные, положительные, черты характера Джессики.

Роковые женщины неонуара изображены через узнаваемый образ, который зритель считывает как *femme fatale*, уже в рекламных материалах, сопровождающих фильм. Например, рекламные постеры к фильмам («Секреты Лос-Анджелеса», реж. Кертис Хэнсон, 1997), «Дьявол в голубом платье» («Devil in a Blue Dress», реж. Карл Франклин, 1995) и «Охотники на гангстеров» («Gangster Squad», реж. Рубен Флейшер, 2013) изображают героинь именно в таких иконических рамках: яркий макияж, длинные волнистые волосы, приглушенное освещение, откровенный наряд и сигарета в руке. Однако женщины в этих фильмах не являются лицемерными, лживыми, смертельно опасными и ускользающими от понимания, как в случае с «Основным инстинктом»: Линн (Ким Бейсингер, «Секреты Лос-Анджелеса») хочет вернуться в Аризону и открыть магазин одежды, что она в итоге и делает; у Дафны (Дженнифер Билз, «Дьявол в голубом платье») действительно есть тайна, но мы знаем ее мотивацию, поскольку раскрытие ее расовой принадлежности ставит под угрозу ее общее будущее с богатым политиком; Грейс (Эмма Стоун, «Охотники на гангстеров») из соображений безопасности порывает с преступным ми-

61. Naremore J. More Than Night: Film Noir in its Contexts. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 168.

ром и остается со своим возлюбленным. Тем не менее эти персонажи запоминаются и фиксируются в сознании зрителей именно как роковые женщины благодаря своим визуальным образам, отсылающим к культовым образцам: Дафна непринужденно курит сигарету, длинный халат периодически сползает, обнажая ее ноги, ее диалоги напоминают диалоги между роковой женщиной и частным детективом в классическом нуаре; Грейс достаточно одного взгляда, чтобы очаровать мужчину; уверенная и обворожительная Линн прямо в фильме сравнивается со звездой нуара Вероникой Лейк.

В подобных проявлениях роковая женщина все чаще оказывается роковой только внешне, хотя на самом деле являет собой фигуру «женщины в беде»⁶². Представленная в постерах и рекламных слоганах *femme fatale* уходит от предписанного ей поведения и в финале делает конвенционально «правильный» этический выбор. Кристин Гледхилл видит в подобных представлениях образа «современной женщины» антифеминистский дискурс, даже более явный, чем в «фильмах сороковых годов, из которых он был заимствован»⁶³. Сексуальность проявляется более откровенно, чем в нуаре, но в итоге сдерживается самими женщинами. Вместо того чтобы воплощать зло, эти персонажи наоборот оказываются подавленными и депривированными. Настоящая опасность исходит от богатых бизнесменов, продажных начальников полиции и прокуроров. В этих картинах привлекательная женщина представляет гораздо меньшую угрозу для главного героя и общества, чем коррумпированные режимы и системное неравенство.

Образ роковой женщины в неонуаре складывается как коллаж из предыдущих воплощений и переосмысливается в новом социально-историческом контексте. Интенсивность образа *femme fatale* может меняться от фильма к фильму в зависимости от режиссерской трактовки, но изобразительный код, который позволяет определить ее как архетип, — роковую женщину, — сохраняется, что способствует соответствующей идентификации со стороны зрителя, в том числе тогда, когда этот образ вступает в напряженный диалог с общепринятой нуарной версией.

62. Lindop S. Op. cit. P. 118.

63. Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute // Women in Film Noir / E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1978. P. 112–113.

Библиография

- Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.
- Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011.
- Макнейр Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желаний. М.: АСТ, 2008.
- Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова, А. Усанова. Мн.: Пропаиери, 2000. С. 280–296.
- Орозбаев К. Н. Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведе-нии // Вестник ВГИК. 2017. № 1 (31). С. 102–115.
- Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011.
- Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.
- Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive. PhD diss. Melbourne: Victoria University, 2021.
- Bould M. Film Noir: From Berlin to Sin City. N. Y.: Columbia University Press, 2005.
- Bronfen E. Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire // New Literary History. 2004. Vol. 35. № 1. P. 103–116.
- Dalle Vacche A. Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Damico J. Damico J. Film Noir: A Modest Proposal // Perspectives on Film Noir / R. Barton Palmer (ed.). N. Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 129–140.
- Doane M. A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 2003. Vol. 14. № 3. P. 89–111.
- Doane M. A. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. L.: Routledge, 1991.
- Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill // Perspectives on Film Noir / R. Barton Palmer (ed.). N. Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 30–32.
- Farrimond K. The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema. L.: Taylor & Francis, 2017.
- Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times // Subjectivity. 2008. № 25.
- Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute // Women in Film Noir / E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1978. P. 112–128.
- Grossman J. “Well, Aren't We Ambitious”, or “You've Made up Your Mind I'm Guilty”: Reading Women as Wicked in American Film Noir // The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts / H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 199–213.
- Hillier J., Phillips A. 100 Film Noirs (Screen Guides). L.: British Film Institute, 2009.
- Jacob L. The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- Keeseey D. Neo-Noir. L.: Oldcastle Books, 2010.
- Keeseey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre // Cine-Action. 2001. Vol. 56. P. 44–53.
- Lacan J. Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir // Ecrits. P.: Le Seuil, 1966. P. 739–764.
- Lindop S. Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema. Luxembourg: Springer, 2015. P. 1–18.
- Naremore J. More Than Night: Film Noir in its Contexts. Berkeley: University of California Press, 1998.

- Neale S. Genre and Hollywood. L.: Routledge, 2005.
- Pollock G. Ecoutez la femme: Hear/Here Difference//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 9–32.
- Ramirez J. Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 60–71.
- Rich B.R. Dumb Lugs and Femmes Fatales//Sight and Sound. 1995. № 11. P. 6–11.
- Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne//Historical Materialism. 2006. Vol. 14. № 2. P. 215–227.
- Schrader P. Notes on Film Noir//Film Comment. 1972. Vol. 8. № 1. P. 8–13.
- Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema//Women in Film Noir: New Edition/E.A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1998. P. 164–182.
- Staiger J. Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Stott R. The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death. L.: Palgrave Macmillan, 1992.
- Vernet M. The Look at the Camera//Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 48–63.
- Williams L.R. Erotic Thriller in Contemporary Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

From Erotization to Postmodernization: Evolution of the Femme Fatale in American Neo-Noir

Olga Shipacheva. Higher School of Economics (HSE), Moscow, osship@gmail.com.

The image of a deadly woman can be traced through various works of art spanning different eras. In cinematography, her figure emerged in silent movies as a vamp and a diva, later embodying the seductive and manipulative *femme fatale* of film noir. While the *femme fatale* in noir is distinctly defined, with her features easily traceable from movie to movie, the image becomes less unequivocal in neo-noir. This article seeks to explore the depiction of the *femme fatale* in neo-noir, questioning whether she remains a classic noir element, a trope, or a stamp transitioning into the new era of cinema, or if she is a reinterpreted figure with a fundamentally new portrayal in neo-noir, distinct from her noir predecessor. The aim is to examine the *femme fatale*'s image in neo-noir and to highlight a specific cinematic code wherein the image carries a set of assumptions and expectations, enabling the viewer to identify the *femme fatale*. Despite associations with mystery and deception, the figure of the *femme fatale* in neo-noir is burdened with a range of expectations. Her image is commonly understood through a blend of manipulative sexual attraction and danger, yet within this framework, more complex appeals to concepts of power, femininity, and desire emerge. The article attempts to differentiate between the 'classic femme fatale,' conventionally constructed in the noir tradition, relying heavily on memory and nostalgia, and the image reinterpreted by cinema in the new era.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-169-195

References

- Barthes R. *Mifologii* [Mythologies], Moscow, Akademicheskii proekt, 2014.
- Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive, PhD diss., Melbourne, Victoria University, 2021.

- Bould M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, New York, Columbia University Press, 2005.
- Bronfen E. *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*. *New Literary History*, 2004, vol. 35, no. 1, pp. 103–116.
- Dalle Vacche A. *Divas: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- Damico J. *Film Noir: A Modest Proposal*. *Perspectives on Film Noir* (R. Barton Palmer), New York, London, Prentice Hall International, 1996, pp. 129–140.
- Doane M.A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1991.
- Doane M.A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003, vol. 14, no. 3, pp. 89–111.
- Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill. *Perspectives on Film Noir* (ed. R. Barton Palmer), New York, London, Prentice Hall International, 1996, pp. 30–32.
- Farrimond K. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*, London, Taylor & Francis, 2017.
- Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times. *Subjectivity*, 2008, no. 25.
- Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute. *Women in Film Noir* (ed. E.A. Kaplan), London, British Film Institute, 1978, pp. 112–128.
- Grossman J. “Well, Aren't We Ambitious”, or “You've Made up Your Mind I'm Guilty”: Reading Women as Wicked in American Film Noir. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 199–213.
- Hillier J., Phillips A. *100 Film Noirs (Screen Guides)*, London, British Film Institute, 2009.
- Jacob L. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.
- Jameson F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism], Moscow, Gaidar Institute Press, 2019.
- Keesey D. *Neo-Noir*, London, Oldcastle Books, 2010.
- Keesey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre. *Cine-Action*, 2001, vol. 56, pp. 44–53.
- Lacan J. *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir*. *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 739–764.
- Lindop S. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*, Luxembourg, Springer, 2015, pp. 1–18.
- McNair B. *Striptiz-kul'tura: seks, media i demokratizatsiya zhelaniya* [Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire], Moscow, AST, 2008.
- Mulvey L. *Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyi kinematograf* [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoi teorii* [Anthology of Gender Theory] (comp. E. Gapova, A. Usanova), Minsk, Propilei, 2000, pp. 280–296.
- Naremore J. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Neale S. *Genre and Hollywood*, London, Routledge, 2005.
- Orozbaev K.N. Stil' “Noir” v klassicheskom i sovremennom iskusstvovedenii [Style “Noir” in Classical and Contemporary Art History]. *Vestnik VGIK* [All-Russian State Institute of Cinematography Herald], 2017, no. 1 (31), pp. 102–115.
- Pollock G. *Ecoutez la femme: Hear/Here Difference*. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 9–32.
- Ramirez J. *Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto*. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 60–71.

- Razlogov K. *Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ehkrana* [World Cinema: Art History Screen], Moscow, Ehksmo, 2011.
- Rich B. R. Dumb Lugs and Femmes Fatales. *Sight and Sound*, 1995, no. 11, pp. 6–11.
- Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne. *Historical Materialism*, 2006, vol. 14, no. 2, pp. 215–227.
- Schrader P. Notes on Film Noir. *Film Comment*, 1972, vol. 8, no. 1, pp. 8–13.
- Schrader P. Zametki o fil'me nuar [Notes on Noir Film]. *Seance*, February 15, 2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.
- Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema. *Women in Film Noir: New Edition* (ed. E. A. Kaplan), London, British Film Institute, 1998, pp. 164–182.
- Staiger J. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Stott R. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, London, Palgrave Macmillan, 1992.
- Vernet M. The Look at the Camera. *Cinema Journal*, 1989, vol. 28, no. 2, pp. 48–63.
- Williams L. R. *Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Žižek S. *Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Dehvida Lincha "Shosse v niku-da"* [The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's "Lost Highway"], Moscow, Evropa, 2011.