МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

кафедра культурології

Образ фатальної жінки в кіно: поєднання феміністичних та мізогінних ідей

Виконала: студентка 2-го року навчання
Спеціальності
034 Культурологія
Шилова Альона Василівна
Наукова керівниця:
Брюховецька О. В., кандидат філософських наук, старший викладач.

Київ – 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП……..С. 4-5

РОЗДІЛ І. ОСНОВНІ ХАРАКТРЕИСТИ, ВИТОКИ ТА ПЕРШІ ЗОБРАЖЕННЯ ТРОПУ В КІНО……..…… С. 6

І.1 Основні тези та характерні риси тропу фам фаталь……..…… С. 6-8

І.2 Перша фатальна жінка на кіноекрані…….……С. 8-11

РОЗДІЛ ІІ. ЕКСПЛУАТАЦІЯ МЕНШИНСТВ У ТРОПІ ФАМ ФАТАЛЬ… С. 12

ІІ.1 Екзотика та жінки кольору, як троп фатальної спокусниці експлуатує не-білих жінок……..…… С. 12-21

ІІ.2 Зображення одностатевих стосунків, балансування на межі фемінності та маскулінності та queercoding…….…… С. 21-27

РОЗДІЛ ІІІ. THE MOTHER AND THE WHORE: АСПЕКТ МАТЕРИНСТВА У ТРОПІ ФАМ ФАТАЛЬ…… С. 28

ІІІ.1 Прихований потяг до матері……..…… С. 28-30

ІІІ.2 Сучасна мама……...… С. 30-31

РОЗДІЛ IV. THERE IS ONLY WAY TO END THIS: НА ЯКИЙ ФІНАЛ МОЖЕ СПОДІВАТИСЯ FEMME FATALE……...…… С. 32

IV.1 Розв’язка перша……..…… С. 32-34

IV.2 Розв’язка друга……...…… С. 34-40

РОЗДІЛ V. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРОПУ У СУЧАСНОМУ СВІТІ ТА ЙОГО АКТУАЛЬНІСТЬ…….…… С. 41

V.1 Образ фам фаталь як інструмент рефлексії на актуальні теми…...… С. 41-42

V.2 Як розвиток технологій поєднується із образом фам фаталь……..… С. 42-43

ВИСНОВКИ……..…… С.44

БІБІОЛГРАФІЯ……. С.45

ФІЛЬМОГРАФІЯ……..…….. С. 46-47

ВСТУП

Актуальність. Дана робота присвячена дослідженню зображення тропу femme fatale (фам фаталь) в кінематографі та аналізу формування його характерних рис. Образ фам фаталь існував у нашій культурі протягом століть і переживав певні трансформації, що були зумовлені різними тенденціями суспільства у різні проміжки часу. У даній роботі троп фатальної жінки розглядається як пряме відображення занепокоєння чоловіків стосовно емансипації жінок у різних аспектах нашого життя, починаючи від «традиційних хатніх обов'язків» і закінчуючи сексуальною свободою.

Об'єктом нашого дослідження є приклади конкретних екранних персонажок та акторок, які здобули свою славу втілюючи у кіно переважно образ фам фаталь. *Предметом* є те, як троп фатальної спокусниці впливав на життя та кар'єру цих жінок, зокрема, ті обмеження та стигматизацію, які він накладав на акторок у кіноіндустрії, а також загальний портрет із тих аспектів культури, які знайшли своє відображення у тропі фам фаталь.

Метою роботи є з'ясувати природу основних рис образу фатальної жінки, чим саме ті, чи інші аспекти її образу були зумовлені і як змінювалися із плином часу. А також визначити який вплив загалом образ фам фаталь мав на жінок і чи є цей троп по своїй природі феміністичним чи мізогінним?

Увесь архетип фам фаталь будується на фундаментальному парадоксі. Чи можна вважати це проявом сексизму: зображати жінку маніпулятивною, холодною істотою, яка в усьому шукає вигоди? Чи навпаки, це є жестом наснаження (empowerment) образу жінки, яка не відчуває докорів сумління через свою сексуальність, цілком усвідомлює її та бажає використовувати для досягнення власних цілей? Чи це якесь химерне поєднання обох тез?

Відштовхуючись від даної мети ми можемо вивести наступні з*авдання:*

- з’ясувати витоки тропу, його історичний контекст та фігурування в історії;

- вивести основні риси фатальної жінки та з’ясувати якими саме аспектами культури була зумовлена їх поява;

- на конкретних прикладах проаналізувати, як змінювалися основні ознаки тропу і що стало поштовхом для даних трансформацій;

- визначити актуальність тропу на сьогоднішній день і в якій саме формі він існує зараз.

Основним *методом* дослідження є аналіз тропу фам фаталь через призму сучасних тенденцій та аспектів жіночої емансипації і гендерної рівності.

Наукова новизна полягає у поєднанні аналізу як інформації із літературних джерел і фільмів, так і особистої позиції акторок, що втілювали зазначені ролі на екрані.

Робота складається із вступу, п’яти розділів, десяти підрозділів, висновків та бібліографії.

РОЗДІЛ І. ОСНОВНІ ХАРАКТРЕИСТИ, ВИТОКИ ТА ПЕРШІ ЗОБРАЖЕННЯ ТРОПУ В КІНО

І.1 Основні тези та характерні риси тропу фам фаталь

Термін *femme fatal* дослівно з французької означає "смертельна жінка". Як правило, основними характеристиками цієї героїні є магнетична сексуальність, спокуслива сила та поєднання відчуття небезпеки, яке вона випромінює із чуттєвістю та фемінністю. Ось, що з цього приводу пише Стіві Сімкін, автор «Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox»: «З одного боку, вона [фам фаталь] викликає почуття бажання у гетеросексуального чоловіка; з іншого боку, вона збуджує страх, але дуже часто її еротичний заряд значно посилюється саме через загрозливий потенціал, який вона несе в собі: фрейдистськими словами, вона поєднує два різні потяги – Ерос та інстинкт смерті Танатос» [12, с. 19]. Саме ці риси фам фаталь змушують нещасних чоловіків діяти в інтересах героїні, що неодмінно веде до знищення та деструкції головного героя (чоловіка) у її історії.

Як пише автор книги «Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies» Джеймс Урсіні, фам фаталь радше використає отруту, а не ніж, а її розум та сексуальність стають не просто привабливими рисами, а її найголовнішою зброєю [14, с. 10]. Фам фаталь часто справляє сенсаційне перше враження, негайно привертаючи увагу головного героя (та глядацької аудиторії). Їй притаманний цинічний погляд на світ та прагнення матеріальних цінностей. Вона не зацікавлена у материнстві та догляді за будинком, і не зважаючи на палку пристрасть, яку вона транслює, фам фаталь все одно залишається емоційно холодною та тримається на відстані, не дозволяючи нікому побачити своє справжнє «Я».

Усі вище перелічені фактори можна було б пояснити як простий набір характеристик, який є притаманним кожному архетипу, однак психологія образу фам фаталь (як і основні риси її характеру) є значно глибшими. Дані характеристики є результатом (негативної) тривоги суспільства (у якому домінують чоловіки) стосовно незалежності жінок та можливостей їхньої самореалізації.

Не зважаючи на те, що своєї основної популярності цей троп набув у сорокові-п’ятдесяті роки, коли голлівудські стрічки почали масово транслювали постать фатальної спокусниці, образ фам фаталь існував у культурі ще задовго до появи кінематографу. Ранні приклади цього тропу прослідковуються ще у біблійних текстах (наприклад, Єва та Саломія). Єва є першою жінкою, яка спокусила нещасного чоловіка на ім'я Адам. Коли Бог створив Адама та Єву, вони були голими і безсоромними. Вони, мабуть, і продовжили б жити так, якби Єва не скуштувала заборонений плід із дерева пізнання і не спонукала б Адама порушити строгі Божі вказівки, зробивши те саме. Закінчується ця історія у традиціях найкращого нуарного фільму: на безрадісній ноті, коли Бог дізнається, що Адам і Єва зробили, і виганяє їх з Едемського саду. Продовжуючи цитувати Джеймса Урсіні: «Так само, як історія про Адама та Єву та першородний гріх, чоловік звинувачує жінку у своїх нещастях, рідко усвідомлюючи, що в результаті він і є винуватцем власної загибелі» [14, с. 14].

У давньогрецькій літературі образ фатальної жінки втілюють у собі Афродіта, Сирена, Сфінкс, Емпуса, Сцилла, Цирцея, Ламія, Єлена Троянська і Клітемнестра. Із реальних історичних постатей до даного тропу можна віднести Клеопатру, королеву Єгипту, яка була відома своєю здатністю спокушати могутніх чоловіків Риму. Саме римська пропаганда закріпила за Клеопатрою образ фатальної жінки, і в результаті вона стала легендарним прикладом архетипу, який асоціювався із небезпекою та сексуальністю, які були так притаманні екзотичній фатальній жінці.

У XIX столітті образ фатальної жінки чітко сформувався як літературна постать. У романах та поемах (які, очевидно, усі були написані чоловіками) часто фігурують персонажки, характерною рисою яких є магнетична сексуальність, що зволікає добрих чоловіків до повного самознищення. Гарним прикладом можна вважати загадкову фею у баладі Джона Кітса "La Belle Dame Sans Merci", яка захоплює чоловіків у "полон", заманюючи їх у свої обійми.

Тому образ фам фаталь існував у нашій культурі ще задовго до розквіту фільмів у жанрі нуар, однак його витоки мають безпосередній вплив на формування даного тропу і його основних рис у кінематографі.

I.2 Перша фатальна жінка на кіноекрані

Найперше втіленням образу фатальної жінки на кіноекрані присуджують акторці на ім’я Теда Бара. Саме вона стала першим секс-символом для масового глядача, транслюючи образ грішної жінки із темно-підмальованими очима, яка обманом заманює порядних чоловіків у свої сіті, зваблюючи їх та змушуючи покидати своїх дружин (цей паттерн прослідковується у наступних її фільмах: «Гріх» (1915), «Знищення» (1915), «Лисиця» (1916), «Кривава троянда» (1917) та інші). Однак на момент піку її кар’єри Теду Бару ще не називали класичною femme fatal. Замість цього їй дали прізвисько «vamp» (скорочено від *vampire* (вампірка); відсилаючи до відомої поеми Редьярда Кіплінга «Вампір»). Ця концепція особливо закріпилася за нею після виходу на екрани фільму «То був дурень» (1915), де акторка зіграла фатальну спокусницю, як по суті є надприродною кровопивцею. Протягом наступних років своєї кар’єри Теда Бара тільки ще більше підкріплювала свій екранний містично-сексуальний образ, приймаючи участь у фотосесіях із зміями, черепами, кришталевими кулями та розкішними багатствами. У головах глядачів вона була чистим злом у самому

пишному та гламурному його втіленні . Однак чи варто зазначати, що увесь цей образ був повністю сфабрикованим?

При народженні названа Теодосією Гудман, вона виросла у заможній єврейській родині (Цинциннаті, штат Огайо). І до початку своєї акторської кар'єри була примірною білявою дівчинкою, яка навчалася у коледжі. Однак коли Теодосія вирішила спробувати свої сили на сцені, її імідж очікували певні зміни.

Вільям Фокс (голова кіностудії Fox) разом із своїми публічними агентами заново створили історію Теодосії, а також дали їй новий псевдонім – Теда Бара (Theda Bara), який буквально був анаграмою слів «Арабська смерть» (Arab Death). Агенти поширювали міф, що Теда була дочкою французького художника та єгипетської наложниці, народилася у пустелі Сахара та володіла надприродними здібностями. Сама ж акторка навіть почала розмовляти із гострим фальшивим іноземним акцентом, щоб відповідати образу, який для неї створила студія. Із подачі агентів і виник термін «vamp», і він був придуманий саме для опису Теди Бари.

Характерно, що першочергово сам образ вампіра належав чоловікові. Як пише Патрік Бейд у «Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women» у часи Байрона вампіри зазвичай змальовувалися як особи чоловічої статі, і тільки починаючи із середини XIX століття даний образ був перенесений на жінок, які неодмінно зображувалися як ті, «хто висмоктує життя» із своїх жертв [1, с. 13].

Протягом наступних років акторка приміряла на себе ролі не тільки вигаданих персонажок, а й різних літературних та історичних фатальних жінок (Кармен, Каміль, Саломе, Мадам Дю Баррі та Клеопатра). Однак найбільшу популярність їй все ж таки приніс вищезгаданий фільм 1915 року «То був дурень». Свою роль у цьому проекті Теда Бара описувала наступним чином: «A charnel house of men's dead hopes and withered ambitions. . . . This vampire of mine possesses only one good or decent quality—her courage.» («Котельня з мертвими сподіваннями та

амбіціями чоловіків… Ця моя вампірка має лише одну хорошу чи пристойну якість – її мужність»).

Для витоків образу рокової жінки цей фільм також мав суттєве значення, саме він уклав концепцію того, що фатальна жінка є палкою прихильницею шаленого, палкого кохання. Луїс Бунюель описує цю стрічку наступним чином: «Божевільна любов ізолює закоханих, змушує їх ігнорувати звичайні соціальні зобов'язання, розриває звичайні сімейні зв'язки і, зрештою, призводить до знищення». У фільмі ми бачимо долю двох «жертв» персонажки Теди Бари, обидва чоловіки, перший із яких стає безпритульним і намагається попередити своє оточення про небезпеку, яку несе Бара; інший – безпорадний алкоголік, який закінчує життя самогубством, коли Теда дивиться йому в очі і каже свою відому фразу: «Kiss me, my fool.»

Однак, не зважаючи на свою ненависть, а часом і огиду до vamp, чоловічі персонажі у стрічці все одно продовжують обожнювати цю жінку. Одного її погляду, одного її слова чи доторку достатньо, щоб вони знову пали під її чари. Уже на цьому етапі у світі кінематографії починає закріплюватися образ класичної femme fatale.

Пояснюючи ріст популярності образу vamp Кім Крізан у своїй книзі «Original Sins: Trade Secrets of the Femme Fatale» пише, що суттєву роль зіграв той факт, що у 1920 році жінки нарешті здобули виборче право в США. «Незабаром довге волосся (яке завжди було жіночою гордістю та славою) було обрізане. Чи може це означати, що жінки, що скидають свою гордість і славу, так само як і увесь бруд? Згодом (подібно до образу повії/розпусної жінки) жінки почали палити, вкорочувати спідниці та носити макіяж» [9, с. 27].

Протягом наступних років образ vamp змінювався і транслювався у різних формах. Наприклад, акторка Луїза Глаум (кар’єра якої також припала на добу німого кінематографу) здобула свою популярність завдяки ролям «домашньої» (domesticated) vamp. Її ролі додавали образу фам фаталь глибини та людських

факторів, показуючи, що класична фам фаталь все ж таки може розраховувати на шлюб і отримати статус дружини, а не тільки коханки.

Акторка Пола Негрі (іще один секс-символ німого кіно) гралася із образом фам фаталь, переводячи його у комічну площину, а Бібі Данієлс (відома американська акторка, танцівниця і продюсерка) підпорядкувала собі даний троп через пісні і танці.

Продовжуючи цитувати Кім Крізан: «Акторки-вампірки (vampirish actresses), такі як Назімова, Ніта Налді, Евелін Брент і навіть Луїза Брукс, панували в *колективному несвідомому* суспільства», із чого можемо зробити висновок, що популярність поширення ранньої моделі тропу фам фаталь належить саме їм. 27

Прикладів може бути безліч, але, як ми бачимо, вже починаючи із витоків зображення тропу фам фаталь на кіноекрані вимальовується чітка парадигма: студія задає акторці певний образ (для якого є характерними підкреслена сексуальність, містицизм та відчуття небезпеки), який вона відігрує не тільки перед камерою, а й у житті. При цьому акторки, що ставали в’язнями цього образу, все ж таки намагалися розширити його межі та змусити троп грати собі на користь.

Аналізуючи книгу Джанет Штайгер «Bad women: Regulating Sexuality in Early American Cinema» я цілком погоджуюся із її висновком про те, що фільми, у яких фігурувала персонажка vamp можуть слугувати типовим прикладом того, як працювали тогочасні стандарти та цензура. «Психологізуючи персонажів та створюючи перед ними відповідні цілі, які дотримувались соціальної та моральної етики на основі вибору персонажів, можна вивчати «поганих жінок» та сексуальність» [13, с. 181].

Надалі ми продовжимо розглядати, як саме вплив культури і часу знаходив своє відображення у тропі фам фаталь і чим був зумовлений його розвиток як архетипу.

РОЗДІЛ ІІ. ЕКСПЛУАТАЦІЯ МЕНШИНСТВ У ТРОПІ ФАМ ФАТАЛЬ

ІІ.1 Екзотика та жінки кольору, як троп фатальної спокусниці експлуатує не-білих жінок.

Усвідомлюючи силу та магнетичність сексуальності фам фаталь, студії нерідко змушували акторок, які втілювали вищезгаданий образ на екрані, грати роль фатальної жінки і у повсякденному житті. Фактично, «перекроюючи» акторок та створюючи їм новий імідж, кіностудії сприяли популяризації тропу і зробили його значною частиною поп-культури. Проте це одна справа, коли хроніка новин постійно пише про деталі особистого життя білявої акторки, яка змогла пробитися із маленького американського містечка до вершин Голлівуду, і зовсім інша, коли аспекти культури, етнічної приналежності та традицій перетворюються у пустий атрибут-сувенір, який додає акторці «екзотичності».

Так, Голлівуд сорокових (хоча, і подальших десятиліть так само) був не надто налаштований на культурну репрезентацію. Небілі акторки, фактично, не мали шансів отримати ролі першого плану, що вже говорити про статус секс-символа. Саме тому риси, які відрізняли їх від білих акторок, часто переводилися у площину «цікавої дивини» (що нерідко мало відверто расистське забарвлення).

Чого тільки вартує перевтілення Ріти Гейворт (при народженні Маргарита Кармен Кансіно), яка мала яскраво-виражені латинські риси і якій порадили відбілити шкіру, змінити лінію росту волосся за допомогою електролізу (і пофарбувати його у червоний колір) та зробити пластику носа перед тим, як Columbia studious приймуть її на роботу. У кінцевому результаті Ріта Гейворт вважається однією із найвідоміших "білих" акторок в історії Голлівуду.

Аспект кольору шкіри та етнічної приналежності є особливо болючим, коли ми говоримо про цензуру у кінематографі. На жаль, тогочасні стереотипи і

дискримінація знайшли своє відображення і у тропі фам фаталь. Як влучно зазначає Річард Даєр у своєму есе «White»: «Білі жінки зображуються як апофеоз бажаності, усе, що може захотіти чоловік, але водночас і те, чого він не може отримати, і те, чим жінка просто не може стати» [3, с. 44]. Тобто задається певний недосяжний стандарт, ідеал білої жінки (який додатково підкріплюється іншими рисами спокусливої фам фаталь, що возведені в абсолют).

Цю тезу більш детально розвиває Лінда Гарт у своїй книзі «Fatal Women: Lesbian sexuality and the mark of aggression», коли говорить про те, що історично жінки кольору, секс працівниці та лесбіянки були тісно пов'язані між собою, а іноді майже зливалися в єдине ціле в уяві білого гетеро-патріархату [7, с. 132].

Однак, повертаючись до Голлівуду сорокових, постає закономірне питання: що робити, коли косметичних процедур не достатньо? Коли «відбілити» акторку просто неможливо? Тоді акторки ставали заручницями образу *екзотичної* жінки (фам фаталь). Проте у цьому розділі нас також буде цікавити інше питання: чи вдавалося акторкам використати стереотипи та «клеймо» карикатурної пародії на свою користь і як саме образ фам фаталь (а не будь-якої іншої героїні) допоміг їм у цьому?

Анна Мей Вонг

Голлівуд «золотого часу» був не надто зацікавлений у зображенні небілих жінок на екрані. Зазвичай women of color могли сподіватися тільки на ролі прислуги або акторів масовки, що додавало б стрічці «автентичності». Навіть якщо сюжет фільму фокусувався на персонажі з небілою шкірою, студії все одно брали на роль актора чи акторку, чия зовнішність відповідала стандартам європеоїдної раси.

Прикладом, який найбільш виразно підкреслює дану систематизацію є історія із створенням кінострічки «Благословенна земля» 1936 року. Сюжет фільму фокусується на долі китайських селян та їхніх стражданнях. Роль головної героїні О-Лан заздалегідь пророчили акторці Анні Мей Вонг – першій

голлівудській кіноакторці китайського походження, яка змогла досягнути популярності на «фабриці мрій». На той час Анна була зіркою міжнародного рівня і мала усі шанси отримати роль. Однак продюсери не підтримали її кандидатуру, посилаючись на Кодекс Гейза, а саме на пункт про неможливість зображення стосунків між білими та небілими акторами на екрані (головна чоловіча роль у стрічці була віддана Полу Муні). Більш того, продюсер MGM (студія, що займалася виробництвом «Благословенної землі») Альберт Левін описав Анну Мей Вонг як «недостатньо привабливу» жінку, зазначаючи, що її зовнішність «розчарувала» його. У результаті головна жіноча роль у стрічці дісталася німецькій акторці Луїзі Райнер, яка за допомогою гриму (читайте yellow face), змогла зобразити китайську жінку на екрані та у результаті отримала Оскар за цю роль. Однак MGM все ж таки хотіли бачити Мей Вонг у своїй картині. Продюсери запропонували їй роль жінки на ім’я Лотос, яку Анна швидко відхилила, посилаючись на те, що дана героїня була найменш привабливим персонажем у фільмі, і її зображення зробило б значний внесок у закріплення негативних стереотипів за китайцями.

«Чому на екрані китаєць завжди зображується як лиходій? І такий грубий злодій – вбивчий, зрадницький, змія у траві! Ми не такі. Як ми можемо, маючи цивілізацією, яка настільки старша за Захід?» казала Анна Мей Вонг, критикуючи підхід Голлівуду.

Дана історія чітко ілюструє приклад «скляної стелі» для небілих жінок акторок того часу. Однак, щоб повністю зрозуміти усю картину потрібно знати, як саме Анна Мей Вонг досягла статусу зірки і чим відмова у ролі у «Благословенній землі» обернулася для її акторської кар’єри та для неї особисто.

Анна Мей Вонг почала зніматися із чотирнадцяти років, і у перших же своїх роботах була змушена підпорядковуватися західним стереотипам. Як описує у своїй книзі «The Asian Mystique: Dragon Ladies, Geisha Girls, and Our Fantasies of the Exotic Orient» Шерідан Прассо, Анна Мей Вонг змогла досягти найбільшої популярності, втілюючи на екрані образи «Китайської ляльки» («China Doll») та

«Леді Драконки» («Dragon Lady»). Перший включав у себе зображення покірної красуні у стилі «мадам Батерфляй» (у віці сімнадцяти років Мей Вонг навіть втілювала схожий образ у фільмі «Митне море»). Вибитися із ролей тендітної Квітки Лотоса Анні дозволив тільки інший стереотипний образ. Як пише Джеймс Урсіні «Леді Драконка» втілювала у собі «екзотичну, хитру та смертельну азіатську фатальну жінку» [14, с. 113].

Незважаючи на те, що цей образ заганяв Мей Вонг у певні рамки, він все одно дозволяв їй виражати широкий діапазон емоцій та репрезентувати на екрані азіатських жінок, які прагнуть незалежності. Це підтверджує ряд наступних стрічок, у яких знімалася Анна: «Пікаділлі» (1929), «Дочка Дракона» (1931), «Доньки Шанхаю» (1937), «Шанхайський експрес» (1932) та багато інших.

Востаннє у своїй кар'єрі Вонг втілила образ фам фаталь у стрічці «Небезпечно знати» 1938 року. Екзотичні костюми, густі тіні у кадрі та дизайн у стилі арт-деко у черговий раз підсили ауру таємничості навколо Анни Мей Вонг, коли вона драматично здійснювала свою помсту.

Спадщину Анни Мей Вонг важко переоцінити. Зрештою, вона була першою зіркою азіатського походження у світі кіно. Тим не менш, тяжко думати про те, скільки ще видатних ролей вона могла б зіграти, скільки образів втілити на екрані, якби тогочасні стандарти Голлівуду не обмежували її талант, замикаючи акторку в екзотичній коробці етнічної приналежності. Однак Анна вірила, що у майбутньому Фабрика Мрій стане більш відкритою для небілих митців, проте, озираючись на ці події майже сто років потому, чи дійсно ситуація змінилася?

Люсі Лью

Після Анни Мей Вонг Люсі Лью була другою акторкою азіатсько-американського походження, яка змогла досягти успіху у Голівуді. Наслідуючи приклад своєї попередниці, Люсі так само здобула славу, втілюючи на екрані образ Dragon Lady. Однак, на відміну від Вонг, Лью підносила (embraced) цей

троп, бо у ньому вона бачила силу та комплексність, можливість створення більш глибокого та цікавого персонажа.

Її першим проривом стала сама така роль. У 1998 вона зіграла адвокатессу у серіалі «Еллі Макбіл». Персонажку Лью вважають одним із найбільш гротескних героїв серіалу. У ній був закладений певний виклик, екстравагантність, і вона не боялася виражати свої сексуальні бажання та вподобання стосовно чоловіків та жінок. Одного цього образу було достатньо, щоб за Люсі закріпився певний стереотип, модель поведінки її героїнь. Це твердження підкріплюється участю Лью у її наступному гучному проекті – «Розплата» 1999 року, де її персонажка виступала гіперсексуалізованою жінкою у шкіряних чоботах та бюстгальтері, яка не цуралася погрожувати чоловікам пістолетом та використовувати свою вроду як приманку.

Однак, як вже зазначалося вище, у своїх інтерв'ю Лью неодноразово підкреслювала силу таких героїнь, посилаючись на жіночу емансипацію та сексуальну свободу. Найкраще ці феміністичні ідеї втілюються в образі Алекс Мандей, роль якої Люсі Лью втілила на екрані у фільмі 2000 року «Янголи Чарлі».

Усі три головні героїні (у виконанні Люсі Лью, Камерон Діаз та Дрю Беррімор) стрічки ідеально репрезентують вплив третьої хвилі фемінізму (щоправда, зараз, вищезгаданий фільм можна дивитися хіба що з перспективи ностальгії і робити серйозну націнку на часи його створення, адже багато його епізодів у наші часи трактуються не інакше як сексистські). Тут ми знову повертаємося до питання, чи можна вважати елемент сексуальної свободи як позитивну характеристику тропу фам фаталь, якщо ця свобода зводиться до рамок об'єктивації і транслюється у пряму спокусливу сексуальність, яка більша орієнтована на чоловіків, ніж на жінок?

У першому фільмі франшизи Лью виконує роль домінатрікс, яка використовує свої навички для вилучення інформації з класу розумних, але не дуже впечених

у собі чоловіків («ботаніків»). Протягом усієї серії фільмів головна прихильність Алекс стосується її сестер, а не її можливого романтичного інтересу (чоловіка, певна річ) чи батька. Із метою захистити сестринство Алекс навіть бреше як і своєму хлопцю, так і своєму батькові. Навіть персонаж хлопця Алекс (Метт Леблан) використовується скоріше для комічних епізодів фільму, ніж заради репрезентації здорових романтичних стосунків.

Окрім іще декількох фільмів, у яких Люсі Лью втілювала вже знайомий нам образ, із тими чи іншими невеликими змінами, протягом наступних років (такі стрічки як: «Балістик: Екс проти Сівер» 2002, «Чикаго» 2002) особливої уваги вартує її персонажка у стрічці Квентіна Тарантіно «Убити Біла» (2003).

У феміністичному фільмі про бойові мистецтва Люсі Лью грає роль боса якудзи О-Рен Ішіі. Історія О-Рен частково розказана в анімованій формі. Будучи маленькою дитиною, О-Рен стає свідком вбивства її матері та батька босом якудзи. У віці одинадцяти років вона спокушає, а потім вбиває чоловіка, який, на її думку, є відповідальним за вбивство її батьків. Цей епізод показово відображає одну із основних характеристик тропу фам фаталь: спокуса чоловіка, із метою отримати бажане, що веде до летальних наслідків для останнього.

Під керівництвом Білла (Девід Керрадін) О-Рен стає однією з найбільш високооплачуваних вбивць у його Загіні Гадюк, а згодом і «Королевою підземного світу Токіо».
В одній кривавій сцені О-Рен відновлює свою владу над групою чоловіків-босів, відрубавши голову одному з них за те, що той наважився знущатися над її змішаною спадщиною, а також керує своїми військами, коли вони захищають чайну від нападу Нареченої (Ума Турман).

Персонажка О-Рен (власне, як і більшість героїнь стрічки «Убити Біла») є наглядним прикладом вмілого використання сильних сторін тропу фам фаталь з уникненням посилань на кліше та закляклі стандарти.

Аспект жаги помсти (як однієї із основних характеристик фам фаталь) графічно відображено у стрічці «Вампірка» (2007), де Люсі Лью грає дівчину на ім'я Седі Блейк, яка після зґвалтування та вбивства, перероджується у вампірку (тут ми можемо бачити пряме відображення самих витоків тропу) і отримує шанс покарати своїх кривдників. Трансформація Седі є більш ніж наглядною: тепер вона одягнена у чорне, озброєна і стає хижаком – сексуально привабливою і вкрай смертельною жінкою.

Також окремої уваги вартує роль Люсі Лью у серіалі 2019 року «Чому жінки вбивають». За сюжетом її героїня Симона Гроув – світська левиця, яка зраджує своєму чоловікові та закручує роман із молодим хлопцем. Як і у попередніх проектах Марка Черрі (трагікомедійний серіал «Відчайдушні домогосподарки») окрема увага відведена образу небілої жінки (приклад: персонажка Єви Лонгорії у «Відчайдушних домогосподарках»), яка змогла «піднятися» у світ білих людей та зайняти у ньому привілейоване становище. Не зважаючи на першочергові наміри Симони вбити свого чоловіка вона згодом змінює свою думку, і, таким чином, «переростає» класичну парадигму тропу, показуючи, що вона все ще залишається привабливою, спокусливою жінкою, але при цьому схильна до емпатії та щирих почуттів.

Кар'єра Люсі Лью наглядно демонструє широкий діапазон ролей (значно ширший, ніж той, що був досяжний для Анни Мей Вонг), однак більшість її найвиразніших персонажок так чи інакше пов'язані із тропом фам фаталь. Можна сказати, що порівнянні із своєю попередницею Лью вдалося вирватися за межі «традиційно-азіатських» ролей, однак, на щастя чи на жаль, свою основну славу вона все ж таки здобула як фатальна жінка, не в останню чергу транслюючи образ сексуальний.

Пем Грієр

Пем Грієр стала відомою на початку 1970-х років після того, як знялася у низці відносно успішних фільмів, що фокусувалися на експлуатації темношкірих персонажів (blaxplotation).

Вона набула статусу культової фігури лише за два роки (1973–1975), знявшись у трьох стрічках: «Коффі» (1973), «Фоксі Браун» (1974) та «Красуня Шиба» (1975). Крім того, ролі, які обирала Пем мали значення не тільки для її кар'єри, а й для репрезентації темношкірих акторів у Голлівуді. Вона допомогла небілим акторам перейти із розряду ролей другого плану (часто принизливих та відверто маргінально-расистських) до ролей ведучих, де їхні персонажі займали головне місце і зображувалися як сильні, повноцінні особистості.

Перша стрічка із «серії Грієр», «Коффі» (1973), найбільше відповідає стандартам нуарної стилістики з поміж усіх трьох. Фільм розпочинається з того, що головна героїня Коффі (Пем Грієр) прикидається наркоманкою, із метою спіймати двох наркоторговців. Коли вона викриває їх разом із заначками, то вистрілює одному із наркоманів у голову із рушниці, а іншого вбиває за допомогою його власних медичних препаратів. Хоча такий шокуючий рівень насильства є типовим для фільмів Грієр, автори стрічки (зокрема режисер Джек Хілл, який потім режисерував продовження Фоксі Браун) намагаються виправдати, принаймні частково, насильницькі дії Коффі. Згодом у фільмі показується, як вона відвідує свою сестру-підлітка в установі, де дівчину госпіталізували після передозування. Після візиту із Коффі спадає маска брутальності та відстороненості і вона дає волю емоціям, демонструючи глядачам свою більш вразливу сторону.

У всіх своїх фільмах Грієр використовує свою сексуальну привабливість та фізичну силу, а також розум, із метою перемогти злочинців. Її персонажки є гарним прикладом того, як бажання фам фаталь «знищити чоловіка» (що лежить у самій природі її тропу) використовується із благими мотивами.

Грієр завойовує довіру чоловічих персонажів, втілюючи сексуальні стереотипи, які вони проектують на неї, а потім, на великий причуд останніх, перевертає ситуацію та використовує стереотип на свою користь.

У «Коффі» Грієр стає частиною групи повій, якою керує король Джордж (Роберт ДоКуй), і методом спокуси прокладає свій шлях до дому Вітроні (Аллан Арбус), боса мафії та головного постачальника наркотиків для міста. Знаючи, що у нього є фетиш на темношкірих жінок, до яких він може погано ставитися, Коффі прикидається, за словами Вітроні, покірною "nigger bitch". Однак коли Вітроні намагається втілити свою фантазію про господаря та рабиню, Коффі витягує пістолет і ставить боса мафії на коліна, кажучи йому: "Я помочуся на твою могилу".

У «Фоксі Браун» (1974) автори дещо змінюють тон наративу. Ця зміна настрою прослідковується і з назвами фільмів. Силует Пем Грієр танцює та виконує прийоми бойових мистецтв у різних костюмах на яскравому фоні, поки її «theme song» лунає у саундтреку. Таке візуальне оформлення є очевидною відсилкою до фільмів про Джеймса Бонда. За сюжетом Фоксі є класичною фатальною жінкою, якою керує жага, однак цього разу героїня почувається комфортно у своїй ніші: вона визнає, що місто – це нуарні джунглі, у яких вона повинна чинити правосуддя, коли бачить несправедливість і не відчувати за це провини. Як і у своєму попередньому фільмі, Фоксі використовує свою домінуючу сексуальність та фізичні дані як зброю.

У заключному фільмі серії – «Красуня Шиба» (1975) персонажка Грієр нарешті дістається до «офіційного світу» боротьби зі злочинністю, ставши приватною детективкою. Цього разу вона потрапляє в інші темні джунглі – Чикаго. У неї успішний бізнес у місті, але проблеми знов наздоганяють її, коли батько просить її повернутися додому у Кентуккі, щоб боротися з агентами позики, які погрожують його вбити.

Грієр знову потрапила у центр уваги у 1997 році, коли вона знялася у фільмі Квентіна Тарантіно «Джекі Браун», стрічці, яка частково віддавала данину фільмам про blaxplotation її юності. За цю роль Грієр отримала номінацію на "Золотий глобус", а сайт з огляду фільмів RottenTomatoes.com визнав її другою за величиною героїнею в екшн фільмах (Greatest Female Action Heroine).

Справедливо буде зазначити, що Пем Грієр ніколи не знімалася у фільмах саме жанру нуар, однак її героїні настільки влучно вписуються у типаж фам фаталь, що не згадати її було просто неможливо.

Вплив, який Грієр залишила на індустрію кіно є неосяжним, особливо враховуючи той факт, що у часи її кар'єри в архетипі фатальної жінки домінували переважно акторки білого гламурного Голлівуду.

Враховуючи ті умови, які задавали стандарти тогочасного кіновиробництва робота в кіно для багатьох небілих жінок була недосяжною мрією. Ті, кому все ж таки вдавалося пробитися на Фабрику мрій, були змушені підлаштовуватися під (расистські) вимоги студій та виконувати часто принизливі ролі, які зображали людей їхньої раси/етнічної приналежності як маргінальні карикатури. Однак вище згадані акторки змогли розширити кордони репрезентації небілих людей, настільки, наскільки це було можливо у їхньому становищі. Формально, вони ставали справжніми фам фаталь і у своєму повсякденному житті (особливо в аспекті кар'єри) – за допомогою своїх ролей, вони використовували сексуальність як силу, що давала жінці владу; апелюючи до свого зовнішнього вигляду, вони показували, що краса це лише інструмент у руках гострого розуму. Саме тому значення їхньої спадщини є неосяжним, адже якби вони не робили перші кроки у спробах отримати більше різнопланових ролей для небілих жінок, то хто б зробив це за них?

II.2 Зображення одностатевих стосунків, балансування на межі фемінності та маскулінності та queercoding

Як уже було зазначено вище, навіть підпорядковуючись дискримінаційним обмеженням тропу фам фаталь, деяким акторкам все одно вдавалося використати даний образ на свою користь. Не обійшло це питання і аспект репрезентації квір-спільноти. Історія ЛГБТ спільноти багата на «прихованні посилання» у різних

аспектах нашої культури, і тут, не в останню чергу, значущу роль зіграв і троп фам фаталь.

Марлен Дітріх

Будучи німецькою акторкою (яка пізніше все ж таки перебралася у Голлівуд) Марлен Дітріх здобула свою основну славу саме завдяки ролям фатальної жінки.

Як вже зазначалося, нерідко самі студії та продюсери формували імідж тих чи інших акторок, змушуючи останніх бути втіленням фатальної жінки не тільки на екрані, а й у реальному житті. Виключенням не стала і Дітріх.

Вона була живим втіленням фатальної жінки, і транслювала відповідні ідеали та манеру поведінки не зважаючи на те, направлена на неї камера чи ні. Характерною рисою Дітріх, яка значно відрізняє її від інших прикладів, є той факт, що вона була схильна стирати межу між фемінністю та маскулінністю, у рівній мірі як завдяки своїй еманації так і завдяки стилю та підбору одежі.

Роль у стрічці «Блакитний ангел» (1930) зробила Дітріх зіркою та встановила її на п’єдестал легендарної фатальної жінки.

Фільм заснований на романі Генріха Манна 1905 року, та розповідає історію владного професора Рата (Еміль Яннінгс) та його шлях від зацькованого викладача до представника найнижчого кола деградації. Вперше він зустрічає танцівницю Лолу Лолу (Марлен Дітріх), яка в подальшому стане його неминучою розплатою, переслідуючи своїх студентів на шляху до клубу під назвою «Блакитний ангел». Жорстка прямота та відсутність претензійності у Лоли Лоли одразу справляють враження на професора. Не зважаючи на те, що всі інші в місті ставляться до нього з повагою, Лола майже негайно ставить професора на місце (докоряючи йому за те, що він не знімав капелюха в її присутності). У своїй гардеробній, дражнячи Рата тим, що вона підкидає йому свою білизну, яку вона зняла, переодягаючись для наступного акту, Лола незабаром ставить перед професором такі важкі завдання, як тримання коробки з макіяжем та повзання під столом, коли він випадково упускає її сигарети.

Професор, який звик контролювати своїх учнів у класі тепер повністю віддає контроль над своїм життям цій молодій жінці. Зі свого боку, Лолу найбільше вражає в цьому дещо претензійному чоловікові не його репутація, а його безумовна відданість їй. Він захищає її честь, коли Лолу переслідує один із її залицяльників. І, що найважливіше, він готовий залишити свою викладацьку посаду, щоб бути з нею, і врешті-решт взяти її за дружину. Добровільне бажання чоловіка відмовитися від усіх своїх цінностей заради привабливої жінки – є характерною рисою сюжетів де фігурує фам фаталь.

Професор не може жити без свого об'єкта бажань (Лоли Лоли), хоча водночас він усвідомлює, що його стиль життя є болісно-принизливим. Усе зводиться до того, що у якийсь момент Рат стає частиною вистави Лоли Лоли: одягнений як клоун, він голосно кукурікає, поки його закидають яйцями. Хоча професору і подобається прислужувати Лолі Лолі, допомагати одягати їй панчохи та готуватися до вистав, він виявляє, що йому стає дедалі важче терпіти принизливе ставлення до себе на сцені, і, що більш важливо, ігнорувати флірт своєї молодої дружини з юними студентами. У результаті ці ревнощі і стають причиною що, призводить до психічного зриву Рата. Її роль у «Синьому ангелі» закріпила за Дітріх статус зірки та легендарної фатальної жінки.

Однак як і інші акторки даного типажу, Марлен Дітріх вирішила використати цей образ на свою користь, і просувала певні ідеї та погляди, які для тогочасного кінематографу були нечуваними. Наприклад, її презентація себе доволі часто була неоднозначною як і у рамках сексуальної орієнтації так і у рамках гендеру загалом. У фільмі Марокко (1930), де Дітріх зіграла головну роль, гендерні норми маскулінності та фемінності були розбиті вщент. У стрічці є сцена, де Емі (Марлен Дітріх) одягнена у чоловічий одяг і відкрито цілує іншу жінку. Той факт, що у фільмі може бути показана акторка, яка цілується з іншою жінкою, був нечуваним протягом 30-х років минулого століття і став першим лесбійським поцілунком на великому екрані для Голлівуду.

Як зазначає у своїй книзі «Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934» Лора Хорак значення того, що жінки у подібних фільмах одягаються як чоловіки, є очевидним. Вони трансгресивні. Вони кидають виклик патріархату та бінарній гендерній системі. Їхній одяг, ймовірно, також має приховані лесбійські ознаки (знов таки, відсилаючи нас до елементу queercoding). «Багато хто з глядачів припускає, що тоді фільми могли репрезентувати лесбіянок лише через чоловічий одяг. Вони також припускають, що ані переодягнені (cross-dressed) жінки, ані лесбіянки не зображувалися в американських фільмах надто часто» [8, с. 16].

Дітріх приписували численні стосунки як і з чоловіками, так і з жінками, що зробило її бісексуальною іконою для багатьох прихильників та прихильниць. Є численні знімки, на яких акторка позує у циліндрах, смокінгах та брюках. Коли ж Дітріх запитали про її любов до чоловічого одягу, вона сказала: "У душі я джентльмен". Її сексуальна двозначність дозволила їй залучити ширшу аудиторію і в якійсь мірі навіть «потаємно» репрезентувати сексуальні меншинства на екрані (queer coding).

Дітріх стала втіленням фам фаталь, яка дуже вміло балансувала на межі жіночності та мужності, що було вкрай не характерно для гламурних та витончених кінодів того часу. Навіть будучи змушеною працювати переважно у спектрі ролей одного типажу, вона все одно обирала цікавих та глибоких персонажок, які транслювали не тільки секс та зовнішню привабливість, а силу, впевненість та прагнення незалежності.

Однак варто роздивитися, як змінилася ситуація після відміни Коду Гейза. Аналізуючи приклади сучасного кінематографу, чи можемо ми сказати, що ситуація із репрезентацію негетеронормативних стосунків через троп фам фаталь змінилася та стала більш відкритою? Чи акторки все ще змушені транслювати queercoding тільки у рамках стислих норм?

Джоді Комер

Гарним прикладом цієї еволюції може слугувати роль Джоді Комер у серіалі «Вбиваючи Єву». Шоу фокусується на розвитку стосунків між двома жінками: Віланель (Джоді Комер), яка є психопатичною вбивцею, та Євою Поластрі (Сандра О), співробітницею спецслужб, яка намагається вислідити її. Проте даний серіал являє собою набагато більше, ніж традиційний шпигунський трилер. В основні сюжету закладена деструкція тропів, які є стандартною частиною шпигунських сюжетів (наприклад, у подібних історіях шпигунами, як правило, є чоловіки, і усю небезпечну роботу, відповідно, виконують вони). Джоді Комер багатьма способами руйнує стереотип спокусливої жінки-шпигуна, при цьому залишається глибокою персонажкою, за якою цікаво спостерігати.

Віланель відрізняється від інших прикладів фам фаталь, яких ми бачили до цього на екрані. Вона почувається однаково комфортно як у французькому шовку та рожевих рюшах, так і у грубій російській робочій формі, поєднуючи як характерно-жіночі та і чоловічі риси у всьому, що вона робить. Віланель має холодний розум та схильна прораховувати усе наперед, вона також може бути спокусливою, але це використовує цю свою рису лише як один із багатьох смертоносних інструментів.

За словами Джоді Комер (виконавиця ролі Віланель) видавництву Bustle: «Коли [ви] думаєте про жінку-вбивцю, ви завжди думаєте про фатальну або відверто сексуалізовану жінку, яка завжди використовує свою сексуальність задля досягнення власної мети. Хоча я вважаю, що Віланель є гуманною та кмітливою, вона просто дуже добре справляється зі своєю роботою. Я відчувала, що в ній набагато більше глибини, ніж те, що ми бачимо. Вона така химерна, і має дуже особливе почуття гумору".

Однак окрім переусвідомлення тропу фам фаталь відповідно сучасним тенденціям серіал «Вбиваючи Єву» має іще одну значну рису: він зображує взаємини двох жінок (однак із яких, безпосередньо, і є фам фаталь) із потенціалом романтичних стосунків.

Поки Єва одержимо думає лише про Віланель, Віланель не вагаючись вступає у сексуальні зв'язки із жінками (починаючи від Москви та Барселони і закінчуючи Парижем та Лондоном). Тим не менше, ця одержимість є двосторонньою, а оскільки Єва та Віланель перебувають на протилежних сторонах «шпигунської гри», глядачеві залишається задатися питанням, хто з них насправді «грає за хороших».

У своєму статусі фатальної жінки-лесбійки Віланель є втіленням майже повної свободи. Однак важливо пам'ятати, що, незважаючи на те, що Віланель не стримана обмеженнями гетеронормативності чи патріархату, їй ніколи не вдається отримати те, чого вона бажає понад усе: Єву. Навіть будучи вільною від загальноприйнятих стандартів, що так приваблює у ній саме гетеросексуальних жінок (особливо, із частини глядацької аудиторії), для Віланель її справжнє бажання завжди залишається недосяжним і наводить нас на думку, що все ж таки ознаки ЛГБТ+ людини (queerness) зустрічають певні обмеження навіть існуючи у найвільнішій своїй формі.

Подібно до того, як Віланель репрезентує для Єви небезпечну жіночість, стосунки між двома героїнями вказують гетеросексуальним глядачам на світ, який існує поза їх власним (де звичайні кліше шпигунських трилерів, які, як правило, вибудовуються у динаміці стосунків між чоловіком та жінкою, навіть не враховуються). Адже більшість шпигунських трилерів дотримуються певної формули: зарозумілий чоловік зустрічає свою «долю» у жінці, яка є набагато розумнішою за нього, вони закохуються, вона помирає або зникає, і в результаті чоловіку залишається тільки насолодитися «розвитком свого характеру» (character development). Дуже рідко аудиторії дають навіть натяк на щось глибше або складніше. «Вбиваючи Єву» пропонує щось абсолютно безпрецедентне у своєму зображенні романтичного дуету в центрі шпигунської драми. Серіал підносить глядачам багатогранні стосунки між двома жінками, де обидві бачать, що жодна з них не стає кращою людиною завдяки іншій, навіть навпаки, фактично, робить акцент на тому, що вони заохочують одна одну ще глибше

поринути у свою схильність до жорстокості, відштовхуючи межі дозволеного все далі і далі.

Серіал відмовляється усіх формальностей і навіть не припускає, що Єва та Віланель знайдуть порятунок одне в одній. Оскільки промокампанія (принаймні першого сезону) серіалу не вказувала на те, що «Вбиваючи Єву» буде заглиблюватися у психологію негетеронормативних стосунків, багато глядачів чекали на звичайні складові шпигунської драми, включно із всіма звичними романтичними тропами, а натомість отримали центральні стосунки між двома жінками, які будуються на садомазохізькому лесбійському бажанні, затягуючи (гетеросексуальних) глядачів (так само як і головну героїню Єву), які навіть не підозрювали, наскільки освіжаючими можуть бути ці зміни і наскільки вони можуть затягувати. Аудиторія, яка за роки існування телебачення, вже встигла звикнути до притаманної серіалам (а також тропу фам фаталь) гетеронормативної динаміки, опинилася прив’язаною до екранів, із неприхованим інтересом спостерігаючи за вчинками Віланель, так само як і сама Єва. Як персонажка Віланель, рівно як і все, що вона символізує, більше не «ховається у темряві». «Вбиваючи Єву» дало їй та іншим персонажкам, які наслідують даний троп, абсолютно новий майданчик для дій та розвитку. Окрім того, усе вище перераховане є значним внеском у розвиток тропу фам фаталь як не тільки образу гетеронормативного, а ще й як інструменту репрезентації, який дає змогу зображення стосунків між двома жінками, і робить це максимально органічно, вплітаючи гомосексуальні стосунки у тканину нашої культури та буття як щось звичне та цілком природнє.

РОЗДІЛ III. THE MOTHER AND THE WHORE: АСПЕКТ МАТЕРИНСТВА У ТРОПІ ФАМ ФАТАЛЬ

Як раніше було зазначено, для класичної фам фаталь є характерними відмова від материнства та бажання завести родину. Така ознака тропу першочергово пов'язана із витоками небезпеки, яку фам фаталь представляє для чоловіка. У даному випадку це страх чоловіка перед сексуальною свободою жінки. Адже якщо вона вільно займається сексом, і при цьому не стикається із подальшими наслідками у вигляді дитини, це становить пряму загрозу для його спадщини. Вірджинія М. Аллен пише, що жінка, яка не виношує дитину чоловіка, є: "крайньою формою знищення чоловіка: позбавляючи його нащадків, вона позбавляє його безсмертя" і що дана риса фатальної жінки виходить із суміші "страху та бажання, які відчувають чоловіки, стикаючись із жінками, які... заперечують право чоловіків контролювати жіночу сексуальність".

III.1 Прихований потяг до матері

Моніка Беллуччі

Основою для багатьох ролей італійської моделі та акторки Моніки Беллуччі є різні варіації архетипу матері та повії (mother-and-the-whore), стереотипу, який досі процвітає у католицьких країнах, наприклад, таких як Італія. Використовуючи свій таємничий погляд Мони Лізи та розкішне (і часто оголене) тіло, вона раз у раз гралася із очікуваннями аудиторії (особливо її чоловічої частини).

Проривною роллю для Беллуччі, яка принесла їй міжнародне визнання, стала роль у стрічці «Малена» (2000). Фільм розповідає історію дорослішання молодого хлопчика Ренато (Джузеппе Сульфаро) на Сицилії у часи Другої світової війни, який стає одержимим меланхолічною вдовою на ім'я Малена.

Малена (Моніка Беллуччі) стає центром еротичних фантазій молодого хлопчика. Хоча насправді Ренато не вступає у справжню взаємодію із Маленою аж до кінця самого фільму (коли на його плечах з'являється відповідальність за возз'єднання Малени із її чоловіком, який насправді пережив війну), її образ займає переслідує хлопчика і уві сні і наяву. Ренато слідкує за жінкою і вдень і вночі, спостерігаючи за нею під час найінтимніших моментів, уявляючи, як вона розмовляє із ним, і навіть в години сну, коли вона з'являється у його еротичних фантазіях.

Сама Малена є поєднанням меланхолії та непокори. З одного боку, вона скромна, адже прогулюючись містом, вона опускає очі, коли чоловіки витріщаються на неї, а жінки пліткують. Але у той самий час вона демонструє свою незалежність та непокірний характер, одягаючи високі підбори, чорні панчохи та вузькі сукні, які підкреслюють пишні вигини її тіла, зводячи з розуму Ренато та решту чоловіків від сексуального бажання. Навіть коли Малена стає проституткою, щоб вижити під час війни, вона зберігає емоційну дистанцію і тримається холодно та загадково, і не дозволяє чоловікам торкнутися її душі, хоча вони і можуть торкатися до її тіла.

При цьому в очах Ренато Малена залишається богинею. Хлопчик неодноразово мріє про сексуальний контакт із нею (наприклад, коли він стає перед нею на коліна і торкається її панчіх; або коли він лежить під її мокрим волоссям і п'є воду, що капає). І хоча Малена дійсно виступає інструментом сексуального пробудження для Ренато, а також *сексуалізованою фігурою матері* (яка допомагає йому зрозуміти лицемірство та жорстокість життя його провінційного суспільства), вона, при цьому, залишається глибокою та прописаною персонажкою. Вона усвідомлює силу своєї сексуальності та залишається відстороненою навіть під час власної «поразки», коли місцеве населення б'є її та зістригає волосся у знак покарання за стосунки із німецькими солдатами.

Не зважаючи на те, що за сюжетом «Малени» персонажка Беллуччі не має дітей, її образ фам фаталь у цій стрічці трактується через призму сексуалізованої фігури матері. Навряд чи таке зображення варто вважати значним прогресом вперед у

трактуванні тропу, однак можна припустити, що це був один із невеликих кроків вперед у харектиразації тропу не тільки негативними рисами.

III.2 Сучасна мама

Блейк Лайвлі

Показовим прикладом трансформації тропу фам фаталь, як жінки, що не відкидає материнство є фільм «Просто послуга» (2018).

Дану стрічку важко назвати традиційним детективом, проте у центрі оповіді все одно залишається загадкова фатальна жінка. За сюжетом молода мама Стефані (Анна Кендрік) є вдовою, яка живе на страхові гроші, що залишилися після ДТП, яке сталося із її покійним чоловіком. Стефані виховує свого маленького сина у холодному передмісті штату Коннектикут, веде блог, у якому дає поради іншим мамам, працює у школі та старанно ігнорує глузливі зауваження інших батьків. Однак усе змінюється, коли у сумному житті Емілі з'являється шикарна та надмірно впевнена в собі Емілі (Блейк Лайвли у проривному виконанні), фатальна жінка у дизайнерських шпильках із престижною роботою у Нью-Йорку. Емілі постає втіленням усіх прихованих бажань сучасної жінки (включаючи Стефані), і, особливо матері: у неї є красень-чоловік, кар'єра, що стрімко розвивається та дизайнерський одяг. І хоча Емілі зображується не надто вправною мамою, як персонажка, вона все одно несе у собі ідею «жінки, яка змогла» (створити власне життя, і не потонути у материнстві).

Надалі сюжет розвивається за доволі класичною схемою: Емілі зникає, її постать виявляється покрита таємницею, а розпутувати нитки її життя стає дедалі небезпечнішим (і з моральної точки зору) для Стефані. Однак у цій стрічці цікавим є саме аспект того, як зображення тропу грається із темою материнства. Воно стає одним із ключових елементів історії, підноситься як риса, яка може

бути притаманна навіть фатальній жінці. «Проста послуга» хитро використовує свій оновлений погляд на троп, щоб викрити ті аспекти нашої культуру, які все ще є табуйованими і болючими моментами для жінок – образ працюючої мами, яку засуджують за пріоритетність її кар'єри.

Не можна стовідсотково стверджувати, що аспект материнства, який поступово стає новою рисою сучасної фам фаталь, є значним кроком вперед у розвитку цього тропу. Навіть навпаки, тепер це стає її новим інструментом впливу на чоловіка, адже вона, фактично, тримає у руках «його безсмертя». Із боку ж жінки (фам фаталь) дитина стає «додатковою мотивацією» для досягнення своїх цілей, адже тепер її бажання підкріплені не тільки власним егоїзмом та розчаруванням у світі, а й потребою забезпечити краще (у її перспективі) майбутнє для своєї дитини. Така мотивація додає образу сучасної фам фаталь більше глибини та людяності, адже нам, як глядачам, стає легше зрозуміти її мотиви та вчинки, якщо вони відсилають до благополуччя її дитини.

РОЗДІЛ IV. THERE IS ONLY WAY TO END THIS: НА ЯКИЙ ФІНАЛ МОЖЕ СПОДІВАТИСЯ FEMME FATALE

Аналізуючи безліч прикладів кінострічок, у яких фігурує образ фам фаталь, ми можемо бачити певні патерни та закономірності у зображенні шляху таких героїнь. Тому особливої уваги вартують фінали фільмів, та основний меседж, який закладений у них.

IV.1 Розв'язка перша

Зазвичай для класичної фатальної жінки існує два закінчення. У першому вона «спокутує свої гріхи», або ж насправді виявляється, що вона ніколи не була поганою, і, відповідно *не є* справжньою фам фаталь у глибині душі.

Показовим прикладом цього є персонажка Ріти Гейворт Гільда у однойменній стрічці 1946 року. Для Гейворт даний фільм став апофеозом її кар'єри. Саме він подарував архівам кінематографу іконічний момент із танцем акторки (який на часи тодішньої цензури межував із стриптизом) та наклав такий відбиток на всю подальшу роботу та життя Гейворт, що згодом вона коментувала своє особисте життя так: «Вони одружувалися із Гільдою, але прокидалися зі мною».

Сюжет фільму обертається навколо любовної тріади, що складається зі Балліна (Джордж Макреді), його дружини Гільди (Ріти Гейворт) та Джонні (Гленн Форд), правої руки Балліна та колишнього коханця Гільди. Баллін є патріархом тріо, називаючи Гільду та Джонні своїми "маленькими друзями" та розглядає їх як свої володіння. Хоча Баллін і заявляє, що божеволіє від своєї гламурної дружини (Гільда тут постає як справжня trophy wife), він, схоже, однаково любить Джонні, якого, як і Гільду, він «витягнув із бруду». Хоча його значущий погляд передбачає, що він підозрює, що вони колись Гільда та Джонні були коханцями, Баллін не діє за своїми підозрами аж до фінальної сцени. Навпаки, він зіштовхує

героїв разом, наказавши Джонні бути доглядачем Гільди, оскільки вона продовжує бачитися із іншими чоловіками, поки Баллін залишається вдома або в офісі.

Фільм «Гільда» також оголяє іще однин нерв складової образу класичної фам фаталь – занепокоєння чоловіка стосовно вірності жінки та бажання контролювати її сексуальне життя. Після Другої Світової війни голлівудські стрічки раптово почали експлуатувати тему жіночої зради. Це було безпосередньо пов’язано із після-воєнним культурним простором, а зокрема із тим фактором, що жінки починали набувати все більше незалежності та сили поза межами кухні. Як пише Річард Лінгеман у «The Noir Forties: The American People From Victory to Cold War»: «Ріст популярності фатальної жінки у фільмах жанру "нуар" відображав чоловічу амбівалентність і тривогу з приводу тих розв'язаних війною амазонок, які працювали на чоловічих роботах, займалися сексом із ким хотіли, та відмовлялися від дому та материнства» [11, с. 240]. Схожу думку висловлює і Джулі Гроссман у своїй книзі «Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up», де авторка зазначає, що фільми жанру нуар схильні висловити симпатію до чоловічої кризи ідентичності після дестабілізації гендерних ролей, (яка відбулася в Америці під час Другої світової війни). Однак ці ж фільми і заганяють жінок у пастку, нав’язуючи глядачам думку, що жіноча краса та сила є "чоловічою слабкістю". Із цього випливає, що жінки, які мають ці риси майже одразу вважають потенційно оманливими та небезпечними, ще до того, як вони проявлять будь-які інші свої сторони [5, с. 43].

Ця параноїдальна одержимість жіночою невірністю є однією із основних провідних сюжетних рис «Гільди». Персонажка Ріта Гейворт прагне змусити її колишнього Джоні ревнувати, і через це демонстративно фліртує із іншими чоловіками. Джонні виражає сильну ненависть до Гільди, яка виходить із його переконання, що вона спала (хоча на той момент вона насправді була одружена) з різними чоловіками. Кульмінація стрічки припадає на момент, коли Гейворт

виконує стриптиз під пісню "Put the Blame on Mame", текст якої розповідає про чуттєву жінку, яку звинувачують в усіх головних проблемах світу. Танець Гільди протистоїть тому образу блудниці, який Джонні нав'язав на неї. Коли ж Джонні нарешті переконується, що Гільда не є «розбещеною», він перестає її карати та визнає своє кохання до неї. Таким чином страх перед невірною, розкутою жінкою зникає, адже Гільда насправді ніколи не була такою, і, відповідно, як персонажка, заслуговує на щасливий фінал.

Як згадує у своїй книзі «Femme Noir: Bad Girls of Film» Карен Берроуз Ганнсбері відгуки про «Гільду» варувалися від визнання до осуду (дехто з критиків називав фільм нудним і трохи заплутаним, у той час як інші описували стрічку як захоплюючу, гламурну, насичену мелодраму) [6, с. 268]. Важливим залишається той факт, що фільм вийшов однією із найбільш успішних кінокартин у комерційному плані, і, не в останню чергу завдяки яскравому образу, який втілила Гейворт, що приводить нас до висновку, що образ фам фаталь так само відігравав значну роль у плані касових зборів.

IV.2 Розв’язка друга

На жаль, другий варіант розв’язки для фам фаталь є більш поширеним: вона виявляється «зіпсованою» до глибини душі, і, як правило, має понести за це покарання (у вигляді в’язниці чи смерті). Таке покарання за гріхи було сформовано, ще Кодексом Гейза (серія моральних цензурних директив, які регулювали кіновиробництво більшості американських кінокартин, що випускалися великими студіями з 1930 по 1968 рік), в епоху класичного нуару, приклади уникнення «наслідків» для фатальної жінки зустрічалися вкрай рідко аж до 90-х років. Із маси прикладів вище загаданої розв’язки можна загадати роль Барбари Стенвік у фільмі «Подвійна страховка» (1944).

Багато критиків характеризують перформанс Стенвік у ролі Філліс у «Подвійній страховці» Біллі Уайлдера як апофеоз нуарної фам фаталь. Розповідь символічно ведеться від імені продавця страхових послуг – Уолтера Неффа (Фред Макмюррей), який лежить на смертному одрі, та дискутує на теми сексу, любові та багатства через призму образу своєї коханої – блондинки Філліс.

Коли Філліс вперше постає перед Нефом (і глядачами), загорнута лише в рушник, він не може відірвати від неї свій погляд (класичний прийом «першого враження», яке фам фаталь неодмінно справляє на героя). Зовнішній вигляд Філліс символізує не тільки її сексуальну владу над Нефом, але й багатство, якого він так прагне. Коли під час другого візиту Філліс тонко пропонує герою провернути «страхову махінацію», у результаті якої вони зможуть отримати поліс подвійного відшкодування після смерті її чоловіка. Таким чином Нефф потрапляє у павутину цієї магнетичної жінки-павука.

Навіть не зважаючи на той факт, що мотиви фам фаталь часто переводяться у площину лиходійства (особливо коли героїня прагне звільнитися від свого чоловіка та досягти фінансової незалежності), вони говорять нам про те, якими безсилими почуваються ці жінки у своїх ситуаціях. Хоча Філліс, як згодом виявляється, бреше про багато речей, її численні коментарі про почуття придушеності та тиску із боку її чоловіка та подружнього життя все ще звучать правдиво (вона неодноразово говорить про те, що чоловік був жорстоким до неї та постійно контролював її). Однак, за всіма канонами, Філліс все одно має понести покарання, чим фільм і закінчується, коли поліція дізнається про її злочини.

Аналізуючи подібні фінали, Мері Енн Доан у своїй книзі «Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis» пише що, не зважаючи на те, що фатальна жінка вважається злом (і, теоретично, її смерть є закономірною карою) саме знищення фам фаталь є підтвердженням відчайдушного бажання контролю із боку чоловіка. «Вона не є предметом фемінізму, але є симптомом чоловічих страхів перед фемінізмом» [2, с. 8] пише Доан, із чого ми можемо зробити

висновки, що у смерть фатальної жінки вкладається не тільки бажання «відновлення справедливості» і ідея того, що «зло» має бути покаране, а й наглядне відображення того, наскільки її впевненість та сексуальна свобода лякають чоловіка і ставлять під загрозу його спокій.

Несправедливо буде сказати, що за весь час існування кінематографу ніхто так і не наважився вийти за межі встановлених рамок, стосовно розв'язки для фам фаталь.

Гарним прикладом такої спроби може слугувати фільм «Основний інстинкт» (1992). Завдяки силі свого перформансу в ролі Кетрін Трамелл, Шерон Стоун мала більший вплив на формування іміджу фатальної жінки після 1990-х, ніж будь-яка інша акторка. Її довгі ноги, хриплий, через сигаретний дим голос та харизма зробили Стоун ідеальною фам фаталь для третьої хвилі фемінізму.

«Основний інстинкт» став величезним хітом у всьому світі, не в останню чергу завдяки перформансу Стоун. Сюжет обертається довкола детектива Сан-Франциско Ніка (Майкл Дуглас) та його спробам зрозуміти/затримати/врятувати/заволодіти небезпечною та невловимою письменницею Кетрін Трамелл (Шерон Стоун). Кетрін не схожа на жодну жінку, яку Нік будь-коли зустрічав. Використовуючи свій гострий розум та сексуальну сміливість, вона постійно вибиває його з рівноваги. Іконічною стала сцена у кімнаті допитів, під час якої Кетрін відповідає на питання поліції так, як їй заманеться, перекручує ситуацію у свою користь, відмовляється погасити сигарету, навіть коли від неї цього вимагають та сама задає динаміку розмови (що є доволі характерною рисою фільмів даного типу, де жінка виступає пасивним об'єктом чоловічого погляду). Кетрін використовує свій гострий інтелект, а також свою неприховану сексуальність, щоб вести групу поліцейських-чоловіків туди, куди вона хоче.

Насправді багато в чому Кетрін є «метафоричною письменницею фільму». Вона керує дією за допомогою свого роману. Оскільки Нік стає більш одержимим нею,

особливо після їхнього першого сексуального контакту (коли Кетрін прив'язує Ніка до ліжка, точно як убитого чоловіка у першій сцені фільму). Вона вплітає його персонажа у свій найновіший роман та пише сцени, які згодом відбуваються у реальному житті (наприклад, вбивство її партнерки) і навіть розкриває злочин, теоретично припускаючи, що психіатр Бет (Жанна Трипплхорн) є вбивцею та винуватицею усіх злочинів.

Не зважаючи на те, що персонажка Шерон Стоун у дному фільмі є стовідсотковою фам фаталь, її вплив на еволюцію цього тропу є значно глибшим, ніж просто відповідність певним параметрам третьої хвилі фемінізму. Саме після цієї ролі Стоун, у кінематографі остаточно закріпилася ідея того, що фатальна жінка не обов’язково має понести покарання у розв’язці стрічки. Це був один із суттєвих кроків Голлівуду на шляху до меншої евілізації тропу, однак приклад із Стоун, на жаль, не став вирішальним.

П’ять років потому у стрічці «Фатальний потяг» (1997), де головну чоловічу роль так само зіграв Майкл Дуглас, Голлівуд показав, що не збирається остаточно відмовлятися від закономірного покарання фатальної жінки у фіналі.

Фільм розповідає історію Дана Галлахера (Майкл Дуглас), який закручує інтрижку із жінкою на ім’я Алекс Форест (Глен Клоуз), а згодом намагається приховати це від своєї дружини. Однак Форест не збирається відпускати Галлахера так легко. У бажанні прив’язати чоловіка до себе, вона погрожує Дану самогубством, стверджує, що вона вагітна від нього, заводить дружбу із його дружиною, переслідує чоловіка, та наносить фізичну шкоду його майну і вбиває домашнього кролика дитини Дана – усе заради того, щоб повернути Галлахера.

Фільм дуже добре змальовує етап, коли фам фаталь втрачає силу над своїм головним ресурсом – фізичною привабливістю, коли її сексуальності стає просто недостатньо, щоб «утримати» чоловіка. При цьому важливо розуміти, що навіть аспект фізичної привабливості та магнетичної сексуальності фам фаталь не є чимось, що дається їй просто так. Як пише Кетрін Фаррімонд у своїй книзі «The

Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema» у стрічках, де фігурує фатальна жінка наявність фізичної привабливості функціонує не тільки як потенційний інструмент впливу, але і як джерело тривоги для самої жінки, оскільки це інструмент, який використовується для виживання, а не як атрибут розширення можливостей [4, с. 83]. І як тільки фам фаталь втрачає контроль над ним, вона впадає у стан паніки, адже її єдине джерело маніпуляцій втрачає силу.

У третьому акті фільму Форест вривається у будинок Галлахера і намагається вбити його дружину. У результаті Галлахер вбиває Форест, щоб захистити свою дружину та себе. Такий переказ подій зображує героїню Клоуз як явну злодійку і закладає у голові глядача тверде переконання, що така жінка заслуговує на смерть. Однак якщо поглянути на ситуацію із іншого боку, усе стає не так однозначно. У своїх інтерв'ю Глен Клоуз неодноразово наголошувала, що не вбачала свою героїню злодійкою. Як акторка вона позиціонувала персонажку Форест як образ нещасної жінки, що зазнала насильства в дитинстві і потребувала психологічної допомоги, а не кулі із пістолета.

Характерно, що під час тестових показів стрічки, публіка залишилася невдоволена тим фактом, що героїня Глен Клоуз залишилася вживих, тому у фінальному монтажі розв'язку змінили: тепер на Форест чекало «справедливе покарання», а її смерть повністю виправдовувалася бажанням героя захистити свою родину. При цьому мало хто із глядачів вбачав героя Дугласа як негативного персонажа, хоча першочергово це він зраджує своїй дружині, а потім кидає свою коханку, чим глибоко травмує її. Однак тут ситуацію можна пояснити тим, що автори стрічки першочергово не були надто зацікавлені у розборі психологічного портрету травмованої жінки, і відверто фокусувалися на погляді чоловіка та його страху наслідків «роману на одну ніч». Постає закономірне питання: чи зміниться ситуація, якщо фільм, головним чином, буде присвячений жіночому персонажу?

Стрічка Емеральд Феннелл «Перспективна дівчина» (2020) може слугувати гарною відповіддю на це запитання. Творці фільму (у складі яких були

переважно жінки) пропонують свіжий погляд на образ фатальної жінки ери #MeToo. Це відвертий, безкомпромісний трилер, що змальовує живий портрет жіночої люті, болю та жаги помсти.

Цей приклад є особливо цінним, адже майже усі, вище перелічені стрічки, були зрежисовані переважно чоловіками (male gaze). У випадку із «Перспективною дівчиною» майже усі головні виконавчі позиції у створенні стрічки виконували жінки. Тож буде цікаво розглянути, чим саме даний фільм відрізняється від інших прикладів, і як він використовує образ фам фаталь (а, зокрема, її фінал). Як пише Аннет Кун у своїй книзі «Women's pictures: Feminism and Cinema» занепокоєння, яке виражають різні феміністичні інституції (особливо у сфері засобів масової інформації), полягає у намірі кинути виклик домінуючим способам репрезентації. Це занепокоєння ґрунтується на уявленні, що у сексистському суспільстві жінки не мають власного голосу, а тому залишаються ізольованими від культурно-домінуючих засобів вираження своїх поглядів (це застосовується як і у плані «мови» кіно, так і у плані писемного слова). Політика такого роду може мати два аспекти: вона, з одного боку, може кинути виклик домінуванню певних форм вираження, а з іншого – рухатися до побудови нових форм, які не є домінуючими. Звідси проростає можливість створення конкретної феміністичної чи жіночої мови (кіно). Таким чином ми отримуємо деконструктивне кіно, що руйнує домінуючі форми та існує переважно як виклик домінуючому (чоловічому) кіно [10, с. 167]. І в якомусь сенсі фільм «Перспективна дівчина» і справді є прикладом подібної деконстуркції.

Сюжет «Перспективної дівчини» розповідає історію Кессі Томас (Кері Малліган), тридцятирічної жінки, що кинула медичну школу, живе з батьками та працює у кафе. Не зважаючи на те, що вдень Кессі – звичайна баристка, вночі дівчина взуває високі підбори, одягає коротку сукню та іде у бар чи клуб, і, прикидаючись, що вона знаходиться у стані алкогольного сп'яніння, «полює» на чоловіків, які намагаються скористатися жінками її положення (інтоксикація).

Як ми дізнаємося згодом, у своїх діях Кессі вбачає велику місію – помсту за подругу, яка пережила зґвалтування. Не зважаючи на те, що у фіналі Кессі все ж таки вдається покарати винуватців злочину, тріумф її все одно є трагічним. Навіть той факт, що стрічка була написана та зрежисована жінкою (і особливо делікатно ставиться до теми сприйняття жінок у суспільстві та проблем сексуального насильства), у фіналі на головну героїню все одно чекає смерть. Від інших прикладів суттєвою є відмінність, що цього разу така розв'язка має трагічний настрій, і не транслює ідею «справедливого покарання», а скоріше ідею безвиході. Однак, якщо відкинути емоційне забарвлення, у сухому залишку така закономірність все одно повертає нас, як глядачів, до думки, що єдиним виходом для фам фаталь є смерть (і не важливо, чи у формі покарання чи у формі розплати).

РОЗДІЛ V. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРОПУ У СУЧАСНОМУ СВІТІ ТА ЙОГО АКТУАЛЬНІСТЬ

V.1 Образ фам фаталь як інструмент рефлексії на актуальні теми

Образ фам фаталь часто стає інструментом для рефлексії на тему тих чи інших тенденцій нашої культури. Наприклад, якщо раніше цей троп був безпосередньо пов'язаний тільки з чоловіками (жінка яка представляє небезпеку для чоловіка), то в останні роки ми дедалі частіше бачимо на екрані фам фаталь, яка вносить деструктив у життя іншої жінки (приклади: серіал «Помаранчевий – хіт сезону», «Проста послуга» (2018), «Аферистка» (2021) і так далі). Характерно, що усі три вище згадані приклади також висвітлюють і ЛГБТ відносини між жінками, із чого ми можемо зробити висновок, що сучасні тенденції нашої культури (рух за права меншинств, репрезентація одностатевих стосунків) знаходять прямо відображення у моделі поведінки сучасної фам фаталь.

Аспект емансипації за права жінок (який, як вже було зазначено раніше, є характерною рисою тропу) також часто висвітлюється у образі сучасної фам фаталь. Із прикладів можна назвати «Перспективну дівчину» (2021) та «M.F.A» (2017), де злочини головних героїнь є безпосередньою реакцією на несправедливість та утиснення, якого вони або їхні подруги зазнали, як жінки.

Троп фам фаталь також часто використовується для терапевтичного аналізу шлюбних стосунків. Іконічним є приклад персонажки Емі Данн у виконанні Розамунд Пайк у трилері Девіда Фінчера «Загублена» (2014). Увесь фільм побудований на ефекті ненадійного оповідача, де двоє головних героїв – шлюбна пара Емі та Нік намагаються перетягнути глядача на свою сторону правди (на тлі поліцейського розслідування). «Загублена» представила глядачеві абсолютно новий погляд на жанр, викликавши шквал жорстокої критики одночасно на підґрунті мізогінії та феміністичного маніфесту. Однак дана стріча також

подарувала нам одну із найбільш соціопатичних та найвідоміших героїнь у тропі фатальної жінки усіх часів. Емі Данн використовує свою сексуальність і всі ті стереотипи, які суспільство покладає на жінок, і перевертає усе із ніг на голову. Мотиви Емі зумовлені боротьбою із патріархатом, системою, у якій чоловікам не потрібно дбати або навіть імітувати турботу про жінок. Системою, у якій навіть найдосвідченіші та найбільш здібні жінки змушені підлаштовуватися під образ чоловічої фантазії.

V.2 Як розвиток технологій поєднується із образом фам фаталь

Цікавим елементом у сучасній інтерпретації тропу фам фаталь є аспект *надлюдської природи* таких персонажок. Не в останню чергу це пов'язано із еволюцією зображення роботів та штучного інтелекту в кіно і їхнього впливу на «слабкого» чоловіка. Дана тенденція вже знаходила своє відображення і в 80-х у стрічці Рідлі Скотта «Той, хто біжить по лезу» (1981). Персонажка Рейчел у (виконанні Шон Янг) є стовідсотковою фам фаталь, і її магнетичність та небезпека, яку вона випромінює, багато в чому пояснюються її надлюдською природою, адже Рейчел є реплікантом (роботом). Однак стрічка все одно фокусується на чоловічому головному герої (персонаж Гаррісона Форда) і не надто заглиблюється у теми привабливості штучного інтелекту, як сексуального об'єкту.

Однак фільм «Із Машини» (2014) Алекса Гардленда чудово відзначає вище загадані ідеї у своєму сюжеті. У більш широкому сенсі стрічка є попередженням про те, що штучний інтелект дуже скоро може взяти під контроль людство. Загалом даний посил не є новим, однак цікаво, що це тривожне попередження, знову ж таки, робиться через спокусливу жінку (робота Ейву яку зіграла Алісія Вікандер). Вона легко спокушає головного героя (Домналла Глісона), і використовує його для того, щоб вбити свого творця і врятуватися. Вікандер

представляє нову версію фатальної жінки. Жінки, яка не буде коритися наказам і залишатися у полоні у чоловіка. Так само, як класична фатальна жінка не хотіла бути в полоні, виконуючи роль простої дружини та матері у суспільстві. Однак цього разу сила та вплив її визволення свідчать про дуже небезпечні наслідки.

ВИСНОВОК

Отже, образ фатальної жінки був невід'ємною частиною нашої культури з самого початку її існування, починаючи із біблійських постатей і закінчуючи реальними історичними особами.

Усі головні риси фам фаталь (такі як: відмова від материнства, емоційна відстороненість, прагнення незалежності, неприхована сексуальність, любов до матеріальних цінностей тощо) є прямим відображенням страху чоловіків стосовно жіночої свободи.

Характерно, що за довгі роки свого існування фатальна жінка пережила цілу низку трансформацій. Вона еволюціонувала разом із технологіями і її постать досі суттєво присутня у сучасному кіно. Насправді вона насправді ніколи не зникала. Схоже, що єдиним незмінним фактором характеристики тропу фам фаталь є сам чоловік, який неодноразово любить піддаватися спокушанню жінки. І не має значення, у якому образі існує жінка, якщо вона є привабливою. Дане твердження відсилає нас до висновку, що історія фам фаталь циклічна. Однак у цьому і полягає злий жарт архетипів: варто нам подумати, що вони залишилися у далекому минулому, як нові аспекти культури та мистецтва винаходять їх наново.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Bade P. Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women / Wh Smith Pub, 1979. 89 p.
2. Doane M. A., Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis / Routledge, New York, 1991. 531 p.
3. Dyer R. White / Screen, Volume 29, Issue 4, Autumn, 1988. p. 44–65
4. Farrimond K. The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema / Routledge, New York, 2018. 201 p.
5. Grossman J. Rethinking the Femme Fatale: Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up / CPI Antony Rowe, Great Britain, 2009. 189 p.
6. Hannsberry K. B. Femme Noir: Bad Girls of Film / McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London, 2008. 782 p.
7. Hart L. Fatal Women: Lesbian sexuality and the mark of aggression / Routledge, London, 1994. 215 p.
8. Horak L. Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934 / Rutgers University Press, London, 1934. p. 329
9. Krizan K. Original Sins: Trade Secrets of the Femme Fatale / Total Global Domination of the Whole World, 2013. 280 p.
10. Kuhn A. Women’s pictures: Feminism and Cinema / Routledge and Kegan Paul plc, London, 1982. 244 p.
11. Lingeman R. The Noir Forties: The American People From Victory to Cold War / Bold Type Books, New York, 2014. 403 p.
12. Simkin S. Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox / University of Winchester, UK, 2015. 245 p.
13. Staiger J. Bad women: Regulating Sexuality in Early American Cinema / Univ of Minnesota Pr, United States, 1995. 246 p.
14. Ursini J., Mainon D. Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies / Limelight Editions, New York, 2009. 457 p.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

Аферистка, Дж. Блейксон, 2021, США, Великобританія

Балістик: Екс проти Сівер, Віч Каосаянанда, 2002, США

Благословенна земля, Сідні Франклін, 1936, США

Блакитний ангел, Джозеф фон Штернберг, 1930, США

Вампірка, Себастьян Гутьєррес, 2007, США

Вбиваючи Єву, Фібі Воллер-Брідж, 2018, Великобританія

Відчайдушні домогосподарки, Марк Черрі, 2004-2012, США

Гільда, Чарльз Відор, 1946, США

Гріх, Герберт Бренон, 1915, США

Джекі Браун, Квентін Тарантіно, 1997, США

Доньки Шанхаю, Роберт Флорі, 1937, США

Дочка Дракона, Ллойд Корріган, 1931, США

Еллі Макбіл, Девід Келлі, 1977-2002, США

Загублена, Девід Фінчер, 2014, США

Знищення, Вільям Сендерлінг Девіс, 1915, США

Із Машини, Алекс Ґарленд, 2014, США, Великорбританія

Коффі, Джек Хілл, 1973, США

Красуня Шиба, Вільям Гьордлер, 1975, США

Кривава троянда, Джеймс Гордон Едвардс, 1917, США

Лисиця, Джеймс Гордон Едвардс, 1916, США

Малена, Джузеппе Торнаторе, 2000, Італія

Марокко, Джозеф фон Штернберг, 1930, США

Митне море, Честер Мортімер Франклін, 1922, США

Небезпечно знати, Роберт Флорі, 1938, США

Основний інстинкт, Пол Верговен, 1992, США, Великобританія

Перспективна дівчина, Емералд Феннелл, 2020, Великобританія

Пікаділлі, Евальд Андре Дюпон, 1929, Великобританія

Подвійна страховка, Біллі Вайдлер, 1944, США

Помаранчевий – хіт сезону, Філ Ейбрагам, 2013-2019, США

Просто послуга, Пол Фіг, 2018, США

Розплата, Брайан Хелгеленд, 1999, США

То був дурень, Френк Пауелл, 1915, США

Той, хто біжить по лезу, Рідлі Скотт, 1982, США

Убити Біла, Квентін Тарантіно, 2003, США

Фатальний потяг, Едріан Лайн, 1997, США

Фоксі Браун, Джек Хілл, 1974, США

Чикаго, Роб Маршалл, 2002, США

Чому жінки вбивають, Марк Черрі, 2019, США

Шанхайський експрес, Джозеф фон Штернберг, 1932, США

Янголи Чарлі, Макджі, 2000, США

M.F.A, Наталя Лейте, 2017, США