

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

Д и п л о м н а р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

на тему: **«La femme fatale» як образ західної культури**
«La femme fatale as an image of Western culture»

Виконала: студентка денної форми навчання
спеціальності 034 Культурологія

Скачко Вікторія Вячеславівна

Керівник к.філос.н., доц. Сумченко І. В. _____

Рецензент к.філос.н., доц. Левченко В.Л.

Рекомендовано до захисту:
Протокол засідання кафедри
№ __ від _____ 2021 р.

Завідувач кафедри

(підпис)

Соболевська О.К.

Захищено на засіданні ЕК № __
протокол № __ від _____ 2021 р.
Оцінка _____ / _____ / _____

(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Голова ЕК

(підпис)

Левченко В.Л.

Одеса – 2021

Зміст

| | |
|--|----|
| Вступ..... | 3 |
| Розділ 1. Причини та історія виникнення образу la femme fatale | 6 |
| 1.1 Жінка як концепт Іншого (за роботою Симони де Бовуар «Друга стать»..... | 6 |
| 1.2 Архетип фатальної жінки у соціокультурній свідомості: історична ретроспектива. | 16 |
| Розділ 2. Особливості репрезентації та інтерпретації Femme fatale у західній культурі | 24 |
| 2.1. Культурологічний аналіз фатальних жінок в релігії, міфології та епічних творах..... | 24 |
| 2.2 Характерні риси образу фатальної жінки в західній культурі XIX – XX ст. | 35 |
| 2.3 La femme fatale як центральний образ у кіно-нуар. | 37 |
| 2.4 Роль образу la femme fatale у процесі емансипації та феміністичних руках. | 43 |
| Розділ 3. Фатальна жінка як модель сучасної культури. | 51 |
| Висновки | 54 |
| Список джерел та літератури | 58 |
| Додатки | |

Вступ

Актуальність теми. Актуальність даного дослідження визначається в першу чергу тим, що гендерні проблеми сьогодення входять в число найбільш пріоритетних і активно обговорюваних у суспільстві. *Femme fatale* — це сюжетний образ, придуманий чоловіками, в якому чоловічі риси приписуються жінці. Термін вперше виник наприкінці XIX століття й узагальнив у собі усі альтернативні втілення жіночої фемінності в культурі [17, с. 10], а саме: фатальна жінка сильна, ініціативна і незалежна; але водночас красива та еротично приваблива, вона асоціюється зі спокусою та розбещенням, які ведуть чоловіків до власного знищення. Хоча ця тема існувала з початку історії людства, образ фатальної жіночності набув масштабної популярності на межі XX століття. Насправді фатальна жінка є важливою ознакою появи нового жіночого образу, починаючи з 1850-х років унаслідок соціальних, політичних та культурних обставин.

Образ *femme fatale* у кіноуар почали нещадно експлуатувати, загострювати й посилювати, що, своєю чергою, додало йому негативну конотацію «фатальної жінки», перетворивши її фактично на демона, уособлення гріховності. Частково зараз цей образ сприймають як емпauerмент (наділення внутрішньою силою): можливість розпоряджатися власним тілом і сексуальністю — важливий крок на шляху звільнення жінок і в інших сферах життя. Саме цим образ і досі надихає феміністичні рухи, дає їм основу для підняття питання ролі жінки у суспільному житті.

З іншого боку, фатальних жінок неможливо сприймати поза контекстом сексистських конотацій. Фатальна жінка взагалі не існує самотійно, сама по собі. Основа її образу — руйнівний вплив на іншого, в першу чергу чоловіка, що і зараз викликає бурхливі дискусії на тему неприкритої сексуальності.

Образ «фатальної жінки» несе в собі те, що зазвичай люди не показують, ту темну, небезпечну, руйнівну сторону особистості, яка є в кожній жінці. І

тому, швидше за все, *femme fatale* можна назвати втіленням страхів і проблеми тієї епохи, в якій вона існує.

Аналіз наукових публікацій. У цій роботі ми спробуємо простежити розвиток образу фатальної жінки на матеріалі наукових досліджень XX та XXI століття, які охоплюють період від античності й до сучасної західної культури, живопису (XIX — XX століття) і кінематографу (XX та XXI століття). У зв'язку з цим ми будемо спиратися на дослідження Клауса Креймера, Едіт Зак, Вірджинії Аллен. Особливу увагу треба приділити роботі Симони де Бовуар «Друга стаття». Це двотомне фундаментальне дослідження місця та ролі жінки в житті, гендерної нерівності, системного утиску жінок та їх причин і механізмів. У своїй роботі де Бовуар як представниця екзистенціалізму послідовно розвиває лаканівський концепт Іншої (вторинної, чужої, відчуженої від себе, ізольованої від світу, смислів і самоствердження), котрою є жінка стосовно чоловіка як «вихідного» суб'єкта культури.

Тема охоплює велику кількість питань з точки зору антропології, соціології, психології та гендерних студій, охопити які в рамках однієї роботи не представляється можливим, тому **метою** роботи є виявлення найбільш точного розуміння образу *la femme fatale* на основі його дослідження в контексті історії західної культури, релігійних, міфологічних та літературних наративів та систематизація теоретичних знань про образ *Femme fatale* у всіх його значущих культурно-історичних проявах.

Об'єкт дослідження: артефакти західної культури.

Предмет дослідження: образ *la femme fatale*.

З урахуванням зазначеної мети в роботі ставляться наступні **завдання**:

- проаналізувати образ *Femme fatale*, його сутність, сюжетні особливості й функції у культурі;
- прослідкувати зміну соціальної ролі образу фатальної жінки на різних етапах розвитку західної культури як основний контекст його існування;

- визначити роль і місце образу *Femme fatale* в західній культурі;
- встановити зв'язок між різноманітними втіленнями образу;
- схарактеризувати найвідоміших *femme fatale* в літературі, мистецтві та кіно та концепт образу у сучасній культурі.

Методи дослідження. В даній дипломній роботі були використані теоретичні та систематичні методи дослідження такі як:

- класифікація;
- узагальнення;
- опис;
- порівняльний аналіз;
- синтез (об'єднання);
- вивчення та аналіз текстів, кіно та образного мистецтва;

Структура дипломної роботи включає 3 розділи, розміщені на 57-ми сторінках, список джерел та літератури складається з 55 джерел.

Розділ 1.

ПРИЧИНИ ТА ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ОБРАЗУ LA FEMME FATALE

Фатальна жінка — це не тільки візуальний образ, вона — зображення тривоги й страхів перед обличчям змін. На основі роботи Симони де Бовуар «Друга стаття» ми спробуємо зрозуміти, чому фігура чарівно спокусливої, лукавої й ненаситної фатальної жінки може бути інтерпретована як симптом типового чоловічого страху перед жінками, як втіленням Іншого. Вона кидає виклик патріархальному суспільству своєю незалежністю, розумом і винахідливістю. Це жодним чином не відповідало загальноприйнятій думці про те, що жінка може повністю реалізувати себе тільки як домогосподарка і бути залежна від чоловіка.

1.1. Жінка як концепт Іншого (за роботою Симони де Бовуар «Друга стаття»). Відома французька письменниця Симона де Бовуар підкреслювала, що «жінка сприймає себе як несуттєву, якій ніколи не перетворитися в істотне, тому лише, що вона сама не здійснює це перетворення. Пролетарі кажуть «ми». Негри теж. Вважаючи себе як суб'єкт, вони роблять «Іншими» буржуазію, білих. Жінки — якщо не брати до уваги кількох їх з'їздів, які можна назвати абстрактними демонстраціями, — не кажуть «ми»; чоловіки називають їх «жінками», і жінки, щоб називати себе, використовують те ж слово, але вони не вважають себе по-справжньому суб'єктом. Пролетарі провели революцію в Росії, негри — на Гаїті, жителі Індокитаю борються на своєму півострові — дії жінок завжди були всього лише символічними хвилюваннями; вони домоглися лише того, що змилювались поступити їм чоловіки; вони нічого не взяли: вони отримали» [1, с. 31].

Фатальне протиставлення чоловіка як «голови», «вершителя долі» жінці як другорядній, створеній з ребра Адама, якоюсь мірою є причиною дисгармонійності суспільного устрою, соціальної нерівності чоловічих і

жіночих ролей. Слід пригадати один парадокс: чим більше обожнювали жінку і поклонялися їй на якомусь відрізку історії, тим більш принизливе становище вона займала насправді. Американська дослідниця Б. Фрідан пояснила це так: «Чим менші реальні функції, якими наділена жінка, тим більше її декорують безглуздими деталями, щоб заповнити порожнечу» [22, с. 305].

Стародавні греки оспівували жіночу красу у скульптурі, прикрашаючи нею храми, але в реальному житті «зайвих» дочок підкидали або приносили в жертву, дівчат продавали, а на жінок дивилися лише як на безмовних домогосподарок. У більшості держав стародавньої Греції жінки були прив'язані до побуту, їм не належало втручатися в суспільні справи. Вони не могли брати участі в управлінні містом, успадковувати власність або володіти нею, а також захищати себе в суді. Жінкам не дозволялося навіть купувати речі, вартість яких перевищувала певну суму. Протягом усього життя жінка підкорялася родичам по чоловічій лінії — спочатку батькові, а потім чоловікові, брату чи сину.

Симона де Бовуар у своїй роботі не випадково вирішила зосередитись на аналізі міфів народів світу, «легенд і міфів про «жінок, створених чоловіками». [1, с. 8] Вони служили першим ідеологічним обґрунтуванням найзагадковішого факту історії — первинного розподілу праці між чоловіком і жінкою, яке поставило жінку в нерівне, залежне становище від чоловіка. Міфи Заходу і Сходу, Півночі й Півдня, описуючи цей факт, говорили про «природне призначення жінки», про «таємниці статі», про особливості чоловічого і жіночого. Світові релігії пішли ще далі й санкціонували сувору підпорядкованість у відносинах між статями: чоловік — повноцінна людина, суб'єкт історії, жінка — істота сумнівна, об'єкт його влади.

У Середньовіччі, за часів лицарства, існував культ Прекрасної дами, проте положення самої жінки було безправним. Або звернемося до історії Франції періоду абсолютизму. Ось що писав Е. Фукс: «Століття панування жінки ніколи не буває століттям істинного піднесення жінки, а, навпаки, є її

глибоким приниженням. Культ жінки, подібний до того, який панував у XVIII столітті, міг встановитися тільки за умови такого приниження. В епоху абсолютизму чоловік і жінка стояли поруч не як рівноправні особистості, проте тільки в такій рівноправності корениться істинне піднесення жінки» [23, с. 77].

Звичайно, роль і становище жінки в суспільстві змінюються з часом. Особливо різючі зміни відбулися в цьому плані в XX столітті, хоча істинно рівноправному становищу жінки в суспільстві заважають різні стереотипи й міфи. Ми живемо в епоху, коли рівні права чоловіків і жінок закріплені в конституціях різних країн, коли жінки включені в економічне життя суспільства, мають право голосу і доступ до освіти, але все ж становище жінок багато в чому залишається неоднозначним. Зберігається дискримінація жінок, хоча часто вже в прихованій формі, цьому сприяють статево-рольові стереотипи: стійкі уявлення про те, якою має бути жінка в суспільстві. Вони є бар'єрами у свідомості та поведінці людей, причиною нерівності соціальних позицій чоловіків і жінок. Перерахуємо деякі з найбільш поширених стереотипів:

- жіноче призначення — будинок і сім'я;
- жінка не може бути хорошим керівником;
- зайнятість жінок на роботі негативно впливає на її дітей, та має вплив на зростання злочинності в суспільстві,
- жінки не прагнуть до успіху;
- політика — не жіноча справа.

З давніх-давен існує стереотипне уявлення про те, що основна роль жінки — бути матір'ю, дружиною, вести домашнє господарство, а головне в житті чоловіка — це робота. Теоретичне пояснення такого поділу чоловічих і жіночих ролей можна знайти у З. Фрейда і Т. Парсонса. Фрейд виводив жорсткий статево-рольовий поділ через фізіологічні відмінності. Він говорив, що «анатомія — це доля». Парсонс, представник функціоналізму, вважав, що чоловік виконує роль добувача, інструментальну, а жінка як берегиня

домашнього вогнища — експресивну. Щоб бути справжнім чоловіком, на думку Парсонса, треба мати престижну роботу і заробляти на життя. Головне завдання для жінки — бути дружиною свого чоловіка, матір'ю дітей, домогосподаркою. Такий поділ ролей між чоловіком і жінкою, з точки зору Парсонса, сприятиме стабільності в суспільстві.

Де Бовуар виділяє роботу прихильника жіночої рівноправності Пулена де ля Барра «Про рівність обох статей», виділяє не випадково. Серед перших він оголосив про те, що нерівне становище чоловіка і жінки в суспільстві є результатом підпорядкування жінки грубій чоловічій силі, а зовсім не закон природи. Або, іншими словами, що немає такого «призначення», в ім'я якого жінку слід тримати в цивільному безправ'ї подібно до худоби або скарбу. Теза Пулена де ля Барра стала основою цілої традиції — брати під сумнів все, що чоловіки сказали про жінок.

З цієї точки зору Симона де Бовуар перечитує міфи й легенди про «таємниці статі», «призначення жінки», «загадки жіночої душі». Для неї очевидно, що такої загадки не існує. Так вона формулює свій знаменитий афоризм: «Жінкою не народжуються, жінкою стають». Афоризм достатньо спірний. Він викликав шквал критики як з боку антифеміністів, так і з боку феміністів. Що ж вона хотіла цим сказати? Симона не заперечувала біологічної відмінності між чоловіком і жінкою. Вона заперечувала тезу Фрейда: «Анатомія — це доля», заперечувала безпосередню залежність між різними рівнями людського буття і доводила, що фізіологічні відмінності між чоловіком і жінкою зовсім не визначають їх екзистенціальної відмінності — відмінності в якості суб'єктів історії, коли один є господарем, а інший — його рабом. Цей поділ праці не є канонем, він нав'язаний цілком певними соціально-історичними умовами. І сталося це на зорі історії, коли за чоловіком була закріплена сфера «конструювання сенсу життя» — культури й суспільства, а за жінкою — сфера відтворення життя — сфера природи. На цій основі згодом

виникають стереотипи свідомості, які ототожнюють з чоловіком культуру, а з жінкою — природу та усю пов'язану з цим символіку.

Симона де Бовуар підкреслює, що оскільки саме чоловіча діяльність сформувала поняття людського існування як цінності, яка підняла цю діяльність над темними силами природи, підкорила саму природу, а заодно і жінку, то чоловік в повсякденній свідомості постає як творець, суб'єкт, жінка ж — тільки як об'єкт його влади. Проти цього упередження і спрямовано тезу «жінкою не народжуються, жінкою стають». Симона де Бовуар прагне розсіяти будь-які сумніви в тому, що спочатку в жінці закладено ті ж потенції, ті ж здібності до прояву свободи волі, до трансцендентності та саморозвитку, що і в чоловікові. Їх придушення ламає жіночу особистість, не дозволяє жінці втілитись як людині. Конфлікт між початковою здатністю бути суб'єктом і нав'язаної роллю об'єкта чужої влади визначає специфіку «жіночого спадку».

«Сам факт того, що жінка — це Інший, спростовує всі виправдання, які коли-небудь висувалися на цей рахунок чоловіками: аж надто очевидно, що виправдання ці продиктовані їх власними інтересами. «Все написане чоловіками про жінок має бути поставлене під сумнів, бо чоловік — одночасно і суддя, і одна зі сторін», — сказав в XVII столітті Пулен де ля Барр, маловідомий фемініст» [1, с. 33]. Симона де Бовуар наводить приклад як у різні часи чоловік привселюдно заявляв про себе як про царське творіння. «Благословен Господь Бог наш і Бог усіх світів, що Він не створив мене жінкою», — кажуть євреї на ранковій молитві, в той час, як їхні дружини смиренно шепочуть: «Благословен Господь, що створив мене за Своєю Волею». Серед благодіянь, за які Платон дякував богів, першим було, що вони створили його вільним, а не рабом, другим — що він чоловік, а не жінка» [1, с. 33].

«Вона самовизначається і виділяється стосовно чоловіка, але не чоловік щодо неї; вона — несуттєве поруч з істотним. Він — Суб'єкт, він — Абсолют, вона — Інший» [1, с. 27]. Але ця самоідентифікація не є чесною або «правильною». «Категорія Інший така ж вічна, як сама свідомість. У

найпримітивніших суспільствах, в найдавніших міфологіях завжди можна знайти дуалізм Одного й Іншого; цей поділ спочатку не був знаком поділу статей, цей поділ не залежить ні від яких емпіричних даних... Пари Варун - Мітра, Уран - Зевс, Сонце - Місяць, День - Ніч спочатку не несуть в собі ніякого жіночого елемента, точно так само, як протиставлення Добра і Зла, сприятливих і несприятливих принципів, правого і лівого, Бога і Люцифера. «Інше» (інша суть) — це одна з фундаментальних категорій людської думки. Жоден колектив ніколи не визначить себе як Щось, відразу ж не поставивши перед собою Іншого. Досить трьом пасажиром випадково опинитися в одному купе, щоб всі решта пасажирів стали «Іншими» з невизначеним відтінком ворожості. Для сільського жителя всі, хто не живуть в його селищі, — підозрілі «Інші»; для уродженця якої-небудь країни жителі всіх інших країн представляються «чужими», євреї — «Інші» для антисеміта, негри — для американських расистів, тубільці — для колоністів, пролетарі — для заможних класів» [1, с. 28].

У своєму глибокому дослідженні різних видів примітивних товариств Леві-Стросс завершає таким висновком: «перехід зі стану Природи в стан Культури визначається здатністю людини мислити біологічні відносини у вигляді системних опозицій: дуалізму, чергування, протиставлення і симетрії, незалежно від того, чи представлені вони в чітких або розпливчастих формах, чи відбивають ті явища, що потребують пояснення, або фундаментальні та безпосередні дані соціальної дійсності». [див. 47]

Відносини з *Femme fatale* полягають в тому, що «ніколи, ні за яких умов чоловік не може досягти бажаної зустрічі з нею: або вона залишається недоступною, а він при цьому страждає і, врешті-решт, гине, або він добивається близькості з нею, і тоді гинуть або обидва, або любов» [12, с. 64]. Привабливість фатальної жінки на половину складається з того, що про неї говорить оточення, наполовину з її «Іншості».

«Коли Геркулес пряде вовну біля ніг Омфалії, бажання сковає його — чому ж Омфалії не вдається надовго захопити владу? Щоб помститися Ясону, Медея вбиває своїх дітей — ця дика легенда наводить на думку про страшний вплив, який могла б мати жінка завдяки своєму зв'язку з дитиною. Аристофан жартома уявив в «Лісістраті» збори жінок, які вирішили разом спробувати використовувати на благо суспільству потребу, яку відчують в них чоловіки, — але це всього лише комедія. Легенда, яка стверджує, що викрадені сабінянки помстилися своїм викрадачам примусовим безпліддям, розповідає також, що, відшмагавши їх шкіряними ремнями, чоловіки чарівним чином здолали опір. Біологічна потреба — сексуальне бажання і бажання мати потомство, — яке ставить чоловіка в залежність від жінки, в соціальному плані не звільнила жінку» [1, с. 29]. Використання жінок як об'єктів захоплення та сексуального бажання, алегорій зла та уособлення хитрості, розрухи й занепаду має своє коріння в міфах та фольклорі різних культур.

Власне, а чому ж тоді «фатальна» жінка? Це питання спробуємо розглянути через теорію суб'єктивності Жака Лакана, французького філософа і психоаналітика другої половини ХХ ст., погляди якого припускають нову концепцію антропологічної стратегії суб'єкта. У цьому випадку проблема самоідентифікації жінки, через особливості жіночого характеру, залежить від рівня її участі у якості об'єкта обміну між чоловіками. Іншими словами, жінки залишаються суб'єктами саме до тих пір, поки їх ідентичність складається з шарів масок без справжнього сутнісного змісту між ними. Тут знаходиться ключовий принцип гегелівської суб'єкт-об'єктної діалектики: пара суб'єкт-об'єкт ніколи не є просто дуалістичною, оскільки одна з умов (суб'єкт) структурно розділений на суб'єкт як протилежність об'єкту (суб'єкт тут домінує, впливає на об'єкт і формує його) і суб'єкт до того моменту, коли він знаходиться в області самої об'єктивності як заперечення негативності, як радикальна фрустрація всього прагнення досягти об'єктивного існування: Я насправді є суб'єктом, коли не вдається виявити ніякого об'єктивного аналога,

ніякого змісту, в якому Я міг би повністю пізнати себе, що це справді власне «Я».

Симона стала причетною до розробки доктрини гуманістичного екзистенціалізму і неофемінізму. Свобода волі, свобода вибору, самоствердження особистості та її справжнього існування — категорії, з якими працювали Сартр і Бовуар. За два роки де Бовуар написала працю «Друга стать» у двох томах, яка досі вважається найбільш ґрунтовним і глибоким історико-філософським дослідженням про становище жінки з найдавніших часів і до середини ХХ століття (книга вийшла в 1949 році).

У 1793 році на гільйотині була страчена Олімпія де Гуж, авторка «Декларації прав жінки й громадянки», до Першої світової війни понад 1000 суфражисток боролися за жіноче виборче право, а також рівну з чоловіками оплату праці, перебували у в'язницях. У 1960-х роках в США деякі вищі навчальні заклади не приймали жінок. У 1971 році у Франції 343 відомі жінки підписали Маніфест, складений Симоною де Бовуар, який вимагав визнати право жінки на аборт. Щорічно у Франції через наслідки підпільних операцій вмирало близько 5000 жінок. У Португалії жінки отримали право голосу на виборах в 1974 році. У 2016 році голлівудські акторки заявили, що в оплаті навіть їх праці присутня гендерна нерівність. У жовтні 2017-го, в США розпочалась масова кампанія проти сексуального насильства і домагань #MeToo. Сотні впливових чоловіків були звинувачені в зловживанні владою і сексуальному насильстві, багато хто з них пішов у відставку або припинив публічну діяльність; жорсткій критиці піддавали й тих, хто намагався за них заступитися. У їх числі — комік Луї Сі Кей, режисер і продюсер Бретт Ратнер, глава CBS Леслі Мунвес і сенатор Ел Франкен. Але так сталося не з кожним. Звинувачення на адресу Дастіна Хоффмана не вплинули на його статус у Голлівуді.

Саме тому, що сотні тисяч жінок в наші дні продовжують підкорятися деспотизму застарілого патріархального суспільства, яке заганяє в рамки,

обмежує свободу самовираження і розвитку, «Друга стаття» Симони де Бовуар повинна бути заклик до дій, основою, яка допоможе зрозуміти, що відбувається у світі та відповісти на питання, чому фемінізм знову і знову з'являється на перших шпальтах.

У третій частині першого тому Симона де Бовуар розкриває міфи, пов'язані з жінкою. Вона перечитує заново міфи та легенди про «таємниці статі», «призначення жінки», «загадки жіночої душі». І тут же показує, як ці міфи проявляються у творах літератури, в основному французьких письменників. Про які міфи згадує Симона де Бовуар?

- міф про невинність, яка вселяє одночасно страх і почуття святості;
- про красу;
- про жіночі геніталії, які вселяють жах — можуть відкусити фалос;
- про гріховну плоть;
- про місячні;
- про демонічну природу жінки (сирени, відьми);
- про Матір;
- про жінку як душу сім'ї;
- міф про Вічну Жіночність;

Які жіночі типи авторка виділяє в історії європейської культури?:

- незаймана;
- мати;
- дружина;
- сестра;
- служниця;
- коханка;
- доброчесна сусідка;
- одаліска;

- повія;

Симона де Бовуар, розповідаючи про міфи, які склалися про жінок, знову описує драму відносин з Іншим. У перших розділах вона показала, як цим Іншим для людини-чоловіка стала жінка, а тепер пояснює, використовуючи дані психології, навіщо цей Інший в принципі потрібен.

«Дитина безпосередньо переживає первородну драму будь-якої істоти — Драму відносин з Іншим. Людина з жалем усвідомлює свою відчуженість. Вона готова відмовитися від свободи, від свого внутрішнього світу і хотіла б злитися зі всесвітом. Цим пояснюються її космічні та пантеїстичні шукання, прагнення до забуття, сну, екстазу, смерті. Їй ніколи не вдається знищити своє окреме «я», але їй принаймні хотілося б досягти тієї міцності, яку має несвідомий світ, закам'яніти, як предмет. Вона особливо добре усвідомлює себе істотою тоді, коли на неї спрямований погляд іншої людини» [1, с. 311].

Тільки з точки зору Іншого людина бачить себе. Природи й відчуженого від людини світу недостатньо для сприйняття себе суб'єктом. «Людина стикається з Природою, що протистоїть йому; вона володіє «підходом» до неї та намагається привласнити її. Але вона не здатна заповнити внутрішню порожнечу. Або природа усвідомлюється лише в чисто абстрактному протиставленні, і тоді є перешкодою і залишається чужою; або вона пасивно підкорюється волі людини й дає йому себе асимілювати; людина може володіти нею, тільки споживаючи, тобто руйнуючи її. В обох випадках вона залишається одна; одна, коли бере в руки камінь, одна, коли поїдає плід». [1, с. 182]. Ставлення до жінки й до природи, як до незрозумілого, незвіданого, схоже, і тому часто у популярній культурі жінку наділяють силами природи непідконтрольними чоловіку.

Поява «Другої статі» у перші роки незалежності України мала величезне значення для перепрочитання історії вітчизняної культури. «Саме за де Бовуар ми тоді пізнавали українське суспільство як суспільство патріархальне. Це вона навчила ставити незручні запитання щодо речей, які доти видавалися

очевидними. Скажімо, чому в нашій політиці так мало жінок? Чи жінки причетні до ухвалення рішень і чи враховуються при цьому їхні інтереси? Чому представники сильної статі так мало причетні до виховання дітей? Чому існує негласна заборона на деякі професії? Зрештою, як мають почуватися у класі дівчатка, коли за шкільною програмою вони вивчають у певний період лише твори, героями яких постають чоловіки? Або чому з покоління в покоління у Букварях тиражується славнозвісне «мама мила раму», ототожнюючи тим самим жіночі обов'язки якраз із хатнім господарством, тоді як чоловіки щось роблять у широкому й розмаїтому світі? Адже в космос летіти цікавіше, аніж вікна мити, особливо з точки зору першокласника! З таких повсякденних деталей і складається картинка патріархальної культури, суспільства, у якому більшість населення чомусь упосліджується» [див. 7].

У своїй роботі Симона де Бовуар підіймає тему «традиційного жіночого виховання», та вважає його шкідливим для подальшої самореалізації жінки у суспільстві. Жіноча ідентичність в Україні за останню чверть століття вочевидь змінилася. Утім, ухвалення нашим парламентом закону про гендерну рівність аж ніяк не означає досягнення реальної паритетності. А 8 березня, день солідарності жінок у боротьбі за свої права, у всьому світі перетворився на таке собі патріархально-кітчеве свято. Тож тепер від самих жінок залежить, чи хочуть вони, аби їхнє життя визначалося чоловічими рішеннями.

1.2 Архетип фатальної жінки у соціокультурній свідомості: історична ретроспектива. Протягом багатьох десятиліть жіноча стать зачаровувала митців. Їх зображення часто були відбиттям життєвого досвіду, і, отже, могли бути показниками сприйняття статі в західній культурі. Кожна епоха має свої особливі жіночі образи, змодельовані відповідно до естетичних та філософських поглядів того часу; наприклад, бароко, як правило, підкреслювало героїчні та патріотичні сторони жінки, тоді як ХІХ століття почало сприймати жінок як особистість. Проте існують певні образи, які

протягом століть ставали майже стереотипними. Найбільш дивовижною з них є *la femme fatale*. Її образ у мистецтві, поезії та літературі, а також у багатьох інших художніх формах, починаючи з Німеччини на початку XIX століття, дістався до вікторіанської Англії та символістської та декадентської Франції пізніше та досяг Скандинавії на початку XX століття.

Г. Зіммель в статті «Жіноча культура», з'ясовуючи загальне й особливе в чоловічій і жіночій культурі, прийшов до висновку: «Об'єктивний зміст нашої культури носить замість бажаного нейтрального насправді чоловічий характер» [9, с. 237]. Він стверджував, що якщо чоловіки створюють культуру, то жінки лише сприяють її збереженню і передачі новим поколінням. Єдині дві сфери, де жінки створили свою автономну культуру, це — облаштування побуту і вплив жінок на чоловіків: «Будинок — це частина життя та особливий спосіб з'єднувати, зображати та формувати все живе. Це і є великим культурним діянням жінки» [9, с. 257]. Проте світи жінок як в синхронному, так і діахронному аспектах не представляють єдності, дослідники справедливо виділяють базові моделі «жіночих світів». Так, Т. Г. Кисельова розглядає три базових жіночих образи: мати, кохана, спеціаліст [див.: 10, с. 24], вони базуються на чоловічій рефлексії з приводу функцій жінки в суспільстві.

Femme fatale — це чоловіча ідея; з роками вона перетворилась на сюжетний троп, втілення жіночності. Це не означає, що нового типу жінки, яка б відповідала за своє життя, насправді не існувало. Проте те, як вона представлена в художніх творах середини XIX століття, впливає з чоловічого стилю думки про жіноче, що формує нову лексику стосовно нової Жінки. Цей стиль думки був представлений у всіляких оповіданнях, в окремих творах творців-романтиків-чоловіків. Її коріння полягали в психологічному стані духу патріархального творця чоловічої статі, що, безсумнівно, було наслідком соціально-історичних умов, які впливали на патріархальне суспільство Європи. Для глибокого розуміння фатального жіночого топосу та його функції в епоху романтизму потрібно простежити його на ширшому полотні.

У грецькій міфології акту походження людей і тим більше статей не приділяється особливої уваги, про це пишеться буденно: боги-олімпійці створили людей. Від золотого до залізного віку порода людей псувалася, і життя їх ставало все більш безрадіним. Після потопу, в якому, згідно з грецьким міфом, врятувалися Девкаліон і Пірра, уціліле подружжя відновлює людський рід з каменів: з кинутих Девкаліоном каменів з'являлися чоловіки, Піррою — жінки. Симетрія статей в момент їх створення ні в чому не порушувалася.

У діалозі Платона «Бенкет» є байка, або притча, вложена в уста Арістофана, що пропонує ще одну грецьку версію походження статей [див.: 16, с. 98-100]. Відповідно до неї чоловік і жінка походять від поділу двостатевих андрогенів. Зевс розрубав їх, щоб стримати силу, яка становила загрозу для богів. Стать з'являється як половина цілого, і немає навіть натяку на неповноцінність будь-якої половини.

Після гріхопадіння довгий час в Старому Завіті майже не зустрічається жіночих образів. Навіть дітородна функція була ніби узурпована чоловіками: «Енох народив Мафусаїла, Мафусаїл Ламеха породив, Ламех народив Ноя». Після Ноя взагалі зникає згадка про жінок, ніби вони не народжувалися зовсім. І так до Авраама і Нахора. І ось, після довгого періоду тиші раптом поряд з праведником Авраамом з'являється його прекрасна дружина, праведниця праматір Сара — це перша жінка, якій Біблія приділяє дуже багато уваги. Вона з'являється у всій повноті своєї сили, впливу, здатна проводити свою волю, підпорядкувавши їй чоловіка.

Якщо говорити про еллінок, то шанс залишитися в історії був тільки у гетер. Імена та історії, пов'язані зі знаменитими гетерами, і обривки віршів Сапфо — ось все, що залишилося від реально присутніх в стародавній Греції жінок. Убогість історичних свідчень про жінок є повною протилежністю реальності грецьких міфів. У міфах живуть яскраві повнокровні блискучі жіночі образи: Єлена, Пенелопа, пророчиця Кассандра, чарівниця Медея,

Макарія, Антігона. Можливо, контраст пояснюється тим, що міфи склалися в більш ранню епоху, коли жінка займала більш гідне становище. Повною протилежністю анонімним і приниженим реально існуючим еллінкам є жінки-богині — мудрі, владні красуні Гера, Афродіта, Афіна. Грецькі чоловіки погоджувалися шанувати жінок тільки у вигляді чудових богинь. Зневажливе ставлення до божеств жіночого роду відсутнє. При цьому дослідники відзначають, що частка жінок-богинь в грецькому пантеоні досягає рекордного числа в порівнянні з іншими язичницькими народами [див.: 2, с. 14].

З давніх-давен в історії людства існує образ «фатальної жінки» (*femme fatale*), спокусниці чоловічих сердець, яка вміє зваблювати свого героя так, що він залишається з нею назавжди або на скільки вона забажає. Уявлення про фатальну жінку овіяне міфами й легендами, і ми можемо простежити наявність цього образу в західній культурі, починаючи зі стародавньої Греції й до наших днів. Вона є повторюваним сюжетом у Старому Завіті, західній літературі, телебаченні, та кіно, скрізь там є спокуслива фатальна жінка. Від біблійної Далілі, Ветсавії та Саломеї, до більш сучасних втілень, таких як Марлен Дітріх у фільмі «Блакитний ангел» (*Der blaue Engel*, реж. Джозеф фон Штернберг, 1930), Джоан Коллінз, Алексіс з телешоу «Династія» (*Dynasty*, реж. Естер Шапіро, 1981) та Гізер Локлір, Аманда з телевізійного шоу «Район Мелроуз» (*Melrose Place*, реж. Даррен Стар, 1992), фатальний прототип зображений як активний персонаж, що використовує свою фізичну привабливість, інтелект та хитрість, щоб домінувати й часто руйнувати чоловіків та коханців.

Не дивлячись на те, що найчастіше образ *Femme fatale* асоціюється з кіно нуар 1940 – 50-х років, вона як сюжетний троп з'явилась набагато раніше під різними назвами, які зараз ми вважаємо асоціативними до образу фатальних жінок: Гарпії, Сирени, Пандора, Єзавель та Ліліт. І хоча сам термін почали використовувати лише на початку ХХ століття, фатальна жінка була центральною фігурою декількох епох: класична античність, біблійські часи,

середньовічна Європа, *fin de siècle*, та найбільш популярною у середині ХХ століття в Америці.

Що таке «*la femme fatale*»? Фатальна — це жінка, у якої, як сказав Горький, «тіло не до душі», яка розривається між різними своїми сутностями, яка не знає, чого вона хоче, у якій іноді дійсно тіло розумніше, ніж розум, підсвідомість. І це трагедія, але *la femme fatale* — трагічний персонаж. Французький термін *femme fatale* з'явився приблизно в другій половині дев'ятнадцятого століття. Словник Merriam-Webster цитує 1879 рік, коли його вперше було використано для визначення «привабливої жінки, яка заманює чоловіків в небезпечні або компрометуючі ситуації» [див. 37].

В інших джерелах датою першої згадки цього терміну в літературі вважається 1895 рік. У своїй роботі «*The Femme Fatale: Erotic Icon*» Вірджинія Аллен стверджує, що фатальною є та жінка, яка заманює чоловіка у небезпеку, руйнування і навіть смерть завдяки своїм сильним спокусливим чарам [див. 26]. Аннет Кун пояснює, що «*Femme Fatale* в першу чергу визначається за її бажаною, але небезпечною сексуальністю, що врешті решт приводить до падіння протагоніста чоловіка» [48, с. 154]. Всі наведені вище пояснення є дуже розмитими, короткими й допомагають лише розпізнати фатальну жінку, проте вони не беруть до уваги культурні, історичні, політичні або соціальні мотиви появи образу. Більше уваги до символів і симптомів ніж до причин, пов'язаних з цим образом, може бути викликано тим, наскільки закоренився цей стереотип у нашій підсвідомості. Більшість досліджень *la femme fatale* фокусуються на певному часовому періоді, частіше за все її втіленням у літературі та мистецтві *fin de siècle*.

Першою і досі найдетальнішою спробою дослідити *Femme Fatale* є розділ під назвою «Безжальна красуня» (*La Belle Dame sans Merci*) в роботі Маріо Праца «Романтична агонія». Він пише: «Фатальні жінки існували завжди як в міфології, так і в літературі, а оскільки міфологія та література є підсвідомим відбиттям різних аспектів життя, то життя завжди було сповнене прикладами

егоїстичних та жорстоких жіночих персонажів» і що цей жіночий образ «частіше з'являвся у часи неспокою» [52, с. 189-190] як зображення тенденції звинувачувати у проблемах жіноцтво.

Романтична жінка, покірна, тендітна і сентиментальна, була ґрунтом, з якого виросла фатальна жінка; зберігаючи сексуальну привабливість свого попередника, вона почала набувати сили та індивідуальності, які викрала, мабуть, із чоловічого світу. Спочатку ця більш могутня жінка була захоплюючою для чоловіків, і їй приділяли багато уваги творці-чоловіки, які описували її у своїх романах та драмах. Але жіноча сила, яка з'явилася в їх уяві, і яка також з'явилася у житті незвичайних жінок, врешті-решт була занадто страшною для чоловіків, яких спочатку інтригували Кармен та Саломея. Насправді уявна фатальна жінка — хоча її творцями в основному були чоловіки — була кроком на шляху до появи справжньої могутньої жінки, могутньої не через владу, викраденою у чоловіків, а за власною жіночою силою.

Як ми бачимо, новий образ жінки у творчості чоловіків веде до літературних опозицій, які представляють традиційну жінку, з одного боку, та сучасну жіночу, з іншого. Проте літературна тематика також може бути проявом психологічного душевного стану митця, і на це можуть впливати соціально-історичні питання. Насправді якщо ми розглянемо літературне протиставлення жіночого образу в психологічному плані, воно зображає індивідуальний процес, який переживає художник-чоловік у межах соціальних змін.

Безпосереднім результатом занепаду патріархату стала поява сучасного типу Жінки, яка, крім своєї незалежної особистості була ще й красивою та привабливою. Природно, що вона суперечила традиційному образу патріархату і, таким чином, сприймалася як зло. Для того, щоб мати справу з новим образом, чоловік-художник користувався дихотомічним сприйняттям, що охоплює як сучасне і зло, з одного боку, так і старе і традиційне, що сприймається як добро, з іншого.

Ерос і Танатос, згідно з класичним фрейдизмом, два суперечливі образи, котрі символізують міфічне протиставлення двох сил, які домінують над кожною людиною і взаємодія яких може пояснити всі явища життя; Ерос, енергія життя, з одного боку, і Танатос, бажання знищення і смерті, з іншого [див.: 27, с. 7-64.]. Якщо застосувати теорію Фрейда до художників, які показують зміни в патріархальному суспільстві в останні десятиліття XIX століття, ми отримаємо конфліктного чоловіка, який існує між двома світами, які символізує жіноча опозиція: традиційним і сучасним. У свідомості цього художника, як це зображено в оповіданнях того часу, традиційний світ представляє бажане життя, тоді як сучасний світ асоціюється з прагненнями до руйнування та смерті.

Архетипи Юнга; колективне несвідоме, бінарний дуалізм добра/зла пояснюється юнгіанськими вченими з точки зору архетипів. Таким чином, діалектична конструкція жінки, яка є одним зі значень фатальної жінки XIX століття, як її висловив патріархальний художник-чоловік, перегукується з міфічними джерелами та спирається на колективні структурні резервуари різних культур. Це означає, що більшість архетипів можна знайти скрізь і в будь-який час; у мріях та баченні людей, у первісних суспільствах та сучасних культурах. Ми побачимо, що фатальна жінка — це не просто культурна модель, а її можна описати як архетип. Вона фігурує в міфології та античній літературі під різними іменами, які з роками стали конотативними кодами незалежної жінки; Сирена, Цірцея, Саломея, Клеопатра, Ліліт. Фатальна жінка живе на тонкій грані між Великою Матір'ю Карла Юнга, заспокійливою і турботливою, та Страшною Матір'ю, яка пожирає своїх дітей та всіх чоловіків. Вона є радикальною межею жіночої енергії, нагадуючи нам, що те, що створює, також має силу руйнувати.

У відносно нещодавніх феміністично налаштованих дослідженнях вдалось встановити зв'язок між використанням образу *la femme fatale* та чоловічим страхом перед жіночою рівністю. У своїй роботі Мері Енн Доан

наголошує на тому, що образ фатальної жінки – це «симптом чоловічих страхів перед фемінізмом» [28, с. 2-3], а Лінда Харт пише про те, «що *Femme Fatale* – функціональний конструкт чоловічої уяви..., який переборює чоловічі страхи шляхом роззброєння і приниження жінки» [41, с. 141]. Вірджинія Аллен просто стверджує, що «соціальним фактором появи *la femme fatale* була пряма загроза чоловікам після підйому фемінізму» [26, с. 56] У словнику Merriam-Webster фемінізм – це «переконання та рух, спрямований на захист політичної, економічної та соціальної рівності статей, що виражається особливо через організовану діяльність на захист прав та інтересів жінок» [36]. З цього виходить, що підйом феміністичного руху означав створення рівності між чоловіком і жінкою, та сприймався з точки зору патріархату як загроза місцю чоловіка на вершині структури правління. Ця загроза стала видимою в образі *Femme Fatale*.

Проте це явище не є специфічним виключно для XIX та XX століття, оскільки з давніх часів чоловіки зрозуміли необхідність контролювати образ та сприйняття жіноцтва у суспільстві задля того, щоб контролювати патріархальний баланс влади. Е. Енн Каплан у своїй роботі пише, «що одним із сумних аспектів дослідження жінок у роботах мистецтва є повтор одних і тих самих структур, що показує сильний вплив патріархату» [45, с. 115] Уявлення про *la femme fatale* у різних її проявах має чітке ідеологічне значення.

Розділ 2.

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ FEMME FATALE У ЗАХІДНІЙ КУЛЬТУРІ

Образ фатальної жінки, *femme fatale* пережив не тільки своїх творців, а й епоху створення. Очі Медузи та Соломії, полонили своїм божевіллям, бачили Відродження, романтиків і декаданс, бачили народження фотографії та кіно, надихнули Фрейда створити психоаналітичну теорію. Цей образ зазнав майже чотири століття трансформацій та інтерпретацій. У цьому розділі розглянемо найцікавіші втілення образу.

2.1. Культурологічний аналіз фатальних жінок в релігії, міфології та епічних творах. Перша, хто приходить на думку, коли ми замислюємось над проблемою фатальних жінок у древніх цивілізаціях, є Клеопатра. Але це скоріше сфабрикований істориками більш пізній образ, який зображує цю жінку спокусницею, здатною спокусити двох наймогутніших людей в історії – Марка Антонія та Юлія Цезаря – її хитрощами [див.: 40]. Це сексистське уявлення пішло з історії Риму і було розповсюджено за допомогою сексуальних втілень ролі Ліз Тейлор та Клодетт Колберт у кіно. Насправді здається, що Клеопатра була кмітливим правителем, а не шаленою спокусницею. Якщо ви хочете побачити справжніх фатальних жінок в стародавній історії, вам слід заглибитися в міф [див.: 30].

Однією з найвідоміших *Femme fatale* у давніх цивілізаціях є Іннана чи Іштар [див. 33], жіночий персонаж давньовавилонського тексту «Епос про Гільгамеша» і одна з богинь Месопотамії. Іннана мріяла, щоб герой Гільгамеш був її коханим: «На красоту Гільгамеша подняла очи государыня Иштар: «Давай, Гильгамеш, будь мне супругом, Зрелость тела в дар подари мне!» [див. 25], на що він відповів: «и кумиры одену в одежды, — Но в жены себе тебя не возьму я! Ты – жаровня, что гаснет в холод, Черная дверь, что не держит ветра и бури, Дворец, обвалившийся на голову» [25]. Іштар, розлючена

неприйняттям, оголосила Гільгамешу війну, оскільки фатальні жінки не сприймають відмову легкодушно.

У кіно і літературі фатальні спокусниці ховаються під різними масками: часом вони приймають обличчя нечистої сили, буває – ховаються у звіриному вигляді, а то і зовсім виявляються маленькими безневинними дівчатами.

У християнській традиції заведено вважати, що першу жінку, Єву, Господь створив з ребра Адама. Однак в ряді стародавніх текстів, що не увійшли до біблійського канону, у зв'язку з Адамом згадується ще одне жіноче ім'я – Ліліт. Згідно з цими джерелами, Єва була другою дружиною праотця людського племені. Перший же шлюб Адама виявився невдалим. Виліплена, подібно чоловікові, з «пороху земного» Ліліт ніяк не могла зрозуміти, чому вона повинна підкорятися волі чоловіка. А коли спроби домогтися рівноправності в сім'ї провалилися, емансипована особа кинула свого нареченого.

У різних легендах Ліліт постає як дух ночі, який пожирає немовлят і наводить страх на чоловіків, або як Темна Богиня, мати демонів, подруга Самаель (більше відомого під ім'ям Сатана). За одним із переказів, саме Ліліт з'явилась Єві в образі Змія-спокусника і стала причиною гріхопадіння подружжя. Так що роман Адама і Ліліт виявився фатальним не лише для першої людини, а й для людства в цілому.

Міксантропічні істоти, що поєднують в собі риси жінки та звіра, часто зустрічаються у творах мистецтва. Грецькі сирени, гарпії, Медуза Горгона і багато подібних їм створінь населяють фольклор різних народів світу. Попри страшний зовнішній вигляд, цим тваринам легко вдається зачарувати довірливих мандрівників. Головною зброєю спокушання часто є чарівна пісня, чарівний голос. Героїні стародавньої літератури знаходять своє місце і в культурі нашого часу. Наприклад, героїня фантастичного трилера «Люди-коти» (Cat People, реж. Пол Шредер, 1982) Ірена до смерті боїться близькості з

чоловіком. Вся річ у тому, що на жінок її роду накладено прокляття – в запалі пристрасті вони перетворюються на лютих пантер і вбивають своїх коханих.

Не потрібно бути психоаналітиком, щоб зрозуміти природу подібних страшилок. Сексуальна енергія людини, хоча і прихована під товстим шаром культури, апелює до тваринної сторони його природи. Вивільнити її – значить розбудити звіра – непередбачуваного, небезпечного, безжального. Словом, чим привабливіша жінка, тим більше шансів, що вона обернеться дикою кішкою.

Одне з найпопулярніших втілень *Femme fatale* – це маска вампіризму. Легенди про суккуба і кровожерливих ламій, сексуальних демоніць, що поглинають кров своїх жертв, з розвитком кінематографа на початку ХХ століття знайшли нове життя у новій якості. У 1915 році на екрани вийшов фільм «Жив-був дурень» (*A Fool There Was*, реж. Френк Пауелл, 1915). Головна героїня, красуня у відвертих нарядах і з густо підведеними очима, полює на заможних чоловіків і викачує з них не тільки гроші, але і волю до життя. Лейтмотивом картини став вірш Редьярда Кіплінга «Вампір». А виконавиця головної ролі – Теда Бара назавжди увійшла в історію під ім'ям Вампірша або, скорочено, *Vamp*.

Попри те, що гучна слава актриси тривала недовго (з приходом звуку в кіно її кар'єра закінчилася), вона встигла втілити на екрані образи найзнаменитіших *Femme fatale* історії та літератури – Клеопатри, Соломії, Кармен, Есмеральди, Маргарити Готье, а словосполучення «жінка-вамп» сьогодні є повноправним синонімом фатальної красуні.

Ще один поширений у творах мистецтва фатальний типаж – особа благородного походження. Ефектний зовнішній вигляд, а також підступність, розважливість і дипломатичний талант (зваблива мова) – для цариці це, свого роду, професійна компетенція, на відміну від звичайної жінки. Є і ще одна особливість – цариця не терпить відмови. Оспівана поетами правителька Єгипту, Клеопатра, з політичних міркувань надовго захопила серце Гая Юлія Цезаря. А після його смерті знайшла собі іншого сильного союзника –

полководця Марка Антонія. Коли ж війська Октавіана увійшли в Олександрію, Клеопатра відмовилася здатися слідом за своїм чоловіком. Цариця спробувала повернути звичну комбінацію з майбутнім імператором. Але, на жаль, третій раз удача від неї відвернулася. Клеопатра наклала на себе руки.

Юдейська принцеса Соломія звикла добиватися свого за будь-яку ціну. Згідно з найбільш романтичним трактуванням історії, що належить перу Оскара Уайльда, Саломея закохалася у полоненого пророка Іоанна. Однак той навіть не глянув на юну дівчину. Тоді Соломія танцем підкорила серце свого вітчима Ірода Антиппа. Танець був настільки вражаючий, що правитель погодився виконати будь-яке її бажання. Ось тут Іоанну довелося поплатитися за свою зухвалість. З волі Соломії пророка обезголовили, голову поставили на срібне блюдо і піднесли в дар принцесі. Так Соломія, нарешті, змогла поцілувати зверхника.

У суворо християнській середньовічній Європі ідея свавільної жіночої чуттєвості, яка використовується для обману, була досить поширеною. Ця тема з'являлась у популярній художній літературі та фольклорі. Наприклад, був популярний сатиричний троп про «свавільну черницю», черницю, яка повністю втратила контроль і почала зваблювати чоловіків. Коли від жінок вимагають бути лагідними, скромними, стриманими, це найбільша непокора суспільним нормам. [див. 35]

Інші фігури *Femme fatale* також з'являються, часто висміюючи жіночий потенціал і силу. Фрау Мінне, сексуальний образ у середньовічній німецькій поезії, робить надзвичайні речі, наприклад, знімає молодих хлопців з дерев і ловить коханців у пастки для птахів [див.: 55, с. 292] У кельтській традиції існує Морган Ле Фай, яку ми зараз знаємо як прототип фатальної жінки в казці про короля Артура: її легенда, здається, виникла з раннього кельтського фольклору та еволюціонувала в середньовічний період, що перетворило її на складну, ревниву спокусницю, покинуту Ланселотом [див.: 51].

І звичайно були відьми. Це середньовічна ідея фікс, що жінки з серйозним сексуальним апетитом набагато частіше можуть бути одержимими [див.: 49], і багато міфів про середньовічних відьом було досить сексуалізованими ідеями інтимного зв'язку з самим дияволом та його «помічниками» та оголеними обрядами на шабашах. Ці фатальні жінки не просто розглядалися як спокусниці; вони були справді небезпечними та оголошеними поза законом [див.: 46].

Найбільша категорія фатальних жінок включає тих *Femme Fatale*, яким не вдається вийти з гри переможцем: в літературі – Настасія Пилипівна з «Ідіота» Достоєвського, Міледі з «Трьох мушкетерів» Дюма-батька, Маргарита Готье з «Дами з камеліями» Дюма-сина, в кіно – героїні Віри Холодної, Асти Нільсен, Цари Леандр, Грети Гарбо. Історії таких персонажів різноманітні та різюче близькі до того, що ми зазвичай спостерігаємо в реальності. На відміну від світу мистецтва, де фатальну жінку зазвичай зображують невразливою хижачкою, в реальному житті ті, кому довелося побувати в шкурі *fatale*, гублять не тільки інших, але і самих себе.

У 40-і роки з розквітом в американському кіно такого явища, як «нуар», на світ з'явилося чергове втілення фатального типажу. На відміну від інших видів *fatale*, його легко впізнати за зовнішнім виглядом: золотисті кучері, вишукані манери й, що особливо важливо, невинний погляд. Нуарні блондинки зазвичай вибирають амплу «діви в біді», яке, як магніт, притягує всіх, хто знаходиться в полі зору і дозволяє з легкістю ними маніпулювати. Кора з фільму «Листоноша завжди дзвонить двічі» (*The Postman Always Rings Twice*, реж. Боб Рафельсон, 1981), Філіс Дітріхсон з «Подвійної страховки» (*Double Indemnity*, реж. Біллі Вайлдер, 1944), Розалі з «Леді з Шанхаю» (*The Lady from Shanghai*, реж. Орсон Веллс, 1947) – всі вони роблять свої темні справи чужими руками, використовуючи простодушних хлопців. Ближче до фіналу, обман, найчастіше, розкривається – павучиха гине у власній павутині. Правда, «лицар» часто ризикує не дожити до цього моменту істини.

Слово «німфетка» увійшло в наш лексикон завдяки Володимиру Набокову. Саме так він охрестив головну героїню свого найвідомішого роману – Лоліту. Дівчинка-підліток освоює нещодавно знайдену у собі сексуальність і напівсвідомо, майже мимоволі руйнує життя закоханого в неї чоловіка. Гумберт Гумберт увесь роман курсує від ролі мучителя до ролі жертви й назад, в кінцевому підсумку виявляється розбитим вщент. Легке захоплення, якому за звичкою піддається головний герой, стає найбільшою помилкою в його житті. Не дивно, що при всьому різноманітті імен, для своєї коханої Гумберт вибирає саме те, яке звучить як ім'я першої жінки на Землі: «Вона була Ло, просто Ло, вранці, п'ять футів на зріст (без двох вершків та в одній шкарпетці). Вона була Лола в довгих штаних. Вона була Доллі в школі. Вона була Долорес на пунктирах бланків. Але в моїх обіймах вона завжди: Лоліта» [13, с. 1].

Не те щоб історії, подібні до цієї, для мистецтва були новими. Однак після скандального успіху книги тема приреченої пристрасті до юної німфи стала активно і під різними кутами використовуватись в кінематографі: «Чарівне дитя» (Pretty Baby, реж. Луї Маль, 1978), «Краса по-американськи» (American Beauty, реж. Сем Мендес 1999), «Вікі Лулу» (Las Edades de Lulu, реж. Бігас Луна, 1990), «Леон» (Léon, реж. Люк Бессон, 1994).

Можна, звичайно, згадати, і більш ранні образи фатальної жінки (наприклад, Ліліт, першу дружину Адама), але найдоречніше буде почати опис історії цього образу з епохи Відродження. В ідеалах гуманізму знаходиться місце і жіночій красі, що уособлювала життя і любов. Однак, в той час, як одні творці оспівували таку красу, поруч з ними, в ту ж епоху створювалася інша жіноча краса. Холодне, бліде обличчя Медузи, красиве і жорстоке водночас — ось що побачив на картині да Вінчі Персі Шеллі.

Тут, втім, потрібно згадати, що цей стереотипний зовнішній вигляд: холодні очі, краса, мертва блідість шкіри, м'які, котячі рухи — відповідає не тільки образу фатальної жінки. Строго кажучи, ми не станемо (слідом за Креймером) проводити чітке розділення між образом фатальної жінки, образом

«vamp», образом Медузи та іншими можливими образами, які використовувалися художниками, поетами й письменниками протягом багатьох століть. Можна тільки констатувати, що елемент випивання крові, властивий всім вампірам, в образі фатальної жінки відходить на задній план, а частіше взагалі відсутній.

Часто про образ фатальної жінки починають замислюватися романтики [див.: 20]. Якщо задуматися, у багатьох творах романтиків знаходить місце персонаж-антагоніст для головних героїв. Найчастіше це якийсь об'єкт неживої природи; можливо, штучна людина — це є, саме те, на чому робить акценти у своїй роботі Креймер. Можливо, у творчості романтиків саме через те, що головними героями виявляються чоловіки, їх противниками, носіями неприродної краси, живим втіленням *nature morte*, повинні були бути жінки? Адже, як ми знаємо з історії, гендерні суперечності починають згладжуватися ближче до початку ХХ століття: жінки борються за свої права і мало-помалу отримують їх, але елемент неприродності в красі Жозефіни Бейкер і Рудольфи Валентино та образ *femme fatale* як втілення небезпеки нікуди не зникає.

Образ фатальної жінки отримав своє друге народження разом з народженням кінематографу. Актриса й танцівниця, пише Креймер, що виступали у розважальних закладах, вар'єте, кабаре та ін., служили посередниками між останніми нотками романтизму і романтичними, піонерськими надіями новонародженого кінематографа. Можна також вказати на те, в чому кіно відрізняється від театру — глядач бачить акторів набагато ближче, ніж на театральній сцені [6, с. 228]. Хіба це не найкраща можливість наблизитись до цієї дивної демонічної краси, яка постає тепер перед глядачем з усіх сторін? Нарешті, все еротичне, чуттєве в образі фатальної жінки досягло свого апогею, адже тепер могло впливати на глядача найсильніше. Не дивно, що образ *femme fatale* експлуатувався кіностудіями на початку двадцятого століття вкрай нещадно. Фатальна жінка була поставлена на конвеєр.

Вже Старий заповіт наділяє жінок негативними конотаціями: Єва спокусила Адама забороненим плодом і тим самим прирекла все людство, а перша його дружина Ліліт, апокрифічна, відмовилася йому підкорятися, вимагала бути з ним рівною і врешті втекла від чоловіка. Найяскравіші старозавітні героїні грішили заради важливої мети — наприклад, дочки Лота вступають в сексуальний контакт з власним батьком і рятують себе, свій рід і людство від вимирання. Точно так само чинить і Тамара: після смерті двох своїх чоловіків, які були братами, вона розуміє, що свекор не поспішає видати її за третього, переодягається блудницею і спокушає самого батька — Єгуда. Через кілька поколінь завдяки їхньому зв'язку народжується цар Давид. Зрештою, якби не гріхопадіння Єви, то не було б і людської історії (хоча в Старому заповіті вистачає і безсумнівно негативних героїнь).

В Новому заповіті погляд на жінку стає ще більш суворим і навіть жорстким. Розіна Ніжинська в надзвичайно цікавому дослідженні «Соломія. Образ фатальної жінки, якої не було» розбирається з найбільш загадковою негативною героїнею Біблії, простежує формування міфу про неї й зміни її образу в різні епохи. За словами авторки, «Ця книга — спроба проблематизувати соціальну стигматизацію Соломії та поставити під сумнів саме поняття стигми» [14, с.24]. Обсяг матеріалів, які залучає дослідниця, воістину колосальний: це історичні джерела, іконографія, живопис різних періодів, література і музика (але оскільки одна з цілей автора — розвінчання стигми Соломії, в книзі задалегідь задається певна оптика, яка іноді призводить до «спотворення» дослідницького зору).

Інтерес до цієї героїні виріс в Середні віки й був експлуатований в рамках ілюстрації тези про те, що жінка — чаша гріха: «Для Біблії та Отців Церкви жінки ділилися на три категорії: свята, грішниця і розкаяна грішниця. Образ святої був пов'язаний з Дівою Марією. Образ грішниці, яка зазнала всі муки й радість покаяння, — з Марією Магдалиною. Соломію ж відносили до типу

глибоко закоренілої грішниці, яка не знає каяття, істинної спадкоємиці Єви» [14, с. 38].

В епоху Відродження відбувається деяке зрушення в сприйнятті міфічної танцівниці. Художники писали її портрети, дотримуючись класичної пропорції ідеальної жіночої краси. Поступово ці портрети втратили всілякий релігійний вимір, хоча Соломія на них як і раніше зображувалася – з відтятою головою Хрестителя. Виникає контраст між ідеальною красою і жахливим вчинком Соломії, вона і її танець поступово відділяються від сюжету зі стратою Іоанна і набувають самостійного значення.

У ХІХ столітті Соломія повністю звільняється від цього контексту і стає *femme fatale*, якою буквально одержимі й художники, і поети. Соломія потрапляє в один ряд з іншими легендарними спокусницями: «Далілі — віроломної коханої Самсона; Єзавелі — небезпечної та згубної чужачки; Юдіф — відважної вбивці Олоферна; Кассандрою; Клеопатрою; Ліліт, Ламією» [14, с. 41].

На думку Ніжинської, чоловіки зображують жінок як фатальне зло, оскільки відчують, що в житті від них існує реальна загроза. Автор має на увазі боротьбу жінок за свої права і той факт, що чоловіки змушені були поступово вступати в соціальну конкуренцію, оскільки все більше жінок займалися самостійною працею. У 1848 році у Франції пройшла хвиля протестів проти законів, що принижували жінок в правах, однак на них мало хто звернув увагу через упередження, вираженого Прудоном, який бачив в жінці лише «куртизанку або домогосподарку». Ніжинська пише про те, що мів про фатальну жінку втілює сприйняття жінок чоловіками, мінливе в залежності від соціальних умов. Образ Соломії зосередив в собі безліч характеристик, що відбивали дух ХІХ століття, світ прагнув довести, що «жіноча стать» є нижчою [див.: 14].

Однак Ніжинська не враховує ще один важливий чинник: на початку ХІХ століття, після деякого розчарування в Просвітництві, у людей виник інтерес до

всього ірраціонального, де зло часто виступає привабливим: починаючи з «Фауста» Гете, «Вампіра» Полідори, «Манфреда» і «Дона Жуана» Байрона і закінчуючи «Квітами зла» Бодлера і, пізніше, декадентством. Демонічних персонажів вистачало і серед чоловіків.

П'єр Факснелд в книзі «Чортів фемінізм. Люцифер як визволитель жінок в культурі XIX століття» писав, що романтизм розумів диявола як силу, яка протистоїть християнській патріархальній тиранії, а гріхопадіння Єви — як акт звільнення від них. Таке трактування сходить до поеми Мільтона «Втрачений рай», де диявол представлений як відчайдушний борець за свободу — звідси демонізація літературних і живописних персонажів, і, звичайно, мова йде не тільки про *femme fatale* [див.: 19, с. 53].

Вельми цікаве спостереження робить автор з приводу національності Соломії: в XIX столітті, особливо в кінці століття, вона зображувалася як єврейка. Поява єврейства на європейській інтелектуальній сцені — одне з головних питань епохи *fin de siècle*. Про цю «небезпеку» писали Дрюмон, Чемберлен і особливо Отто Вейнінегер, прямо ототожнюючи жінок і євреїв. Можливо, в образі Соломії злилися дві ці «небезпеки» [12, с. 101]. Ніжинська у своєму аналізі обмежується зовнішніми, непрямими факторами, вона пише, що «... на загальну думку, підтверджувало національну приналежність Соломії, так це те, що покупцями всіх вдалих картин з її зображенням були виключно євреї. Це не тільки обговорювалося, але і називалося образливим, оскільки, як вважали їх автори, євреям бракувало художнього смаку, і ці придбання з їхнього боку були нахабними спробами зобразити із себе поціновувачів мистецтва» [14, с. 35].

Принципово новий зміст вкладали в образ Соломії Стефан Малларме та Оскар Уайльд: «Малларме, наприклад, за часів, коли Іродіада і Соломія сприймалися лише як *femmes fatales*, приписав своїй Іродіаді нову роль: вона стала одночасним втіленням поета і віршів в процесі його створення» [14, с. 36]. Соломія нескінченно обговорювалася двома авторами. Розділ «Поезія: Стефан

Малларме» в деякому сенсі можна назвати центральним — в ньому відбувається «переродження» героїні. У незакінченій поемі «Іродіада» повністю переосмислюється уявлення про Соломію як фатальну жінку: вона стає образом-автопортретом поета. Соломія Малларме уособлює особистість поета, його внутрішній світ і філософію його творчості. Поема була справою всього життя Малларме; він вважав, що потрібно «зображувати не саму річ, а враження, яке вона справляє», і що «вірш повинен складатися не зі слів, а з намірів, і всі слова відступають перед чуттєвим переживанням» [14, с. 40]. Ніжинська пише, що «Іродіада» повинна була стати його літературно-філософським маніфестом — і одночасно правдивим портретом його душі». У розділі, присвяченому п'єсі Уайльда, Ніжинська розвиває думку про те, що й уайльдівська Соломія «в якомусь сенсі висловлює його життєву і творчу філософію» [54, с. 53].

Розмірковуючи про оперу Штрауса «Соломія», Ніжинська робить акцент на її скандальності, однак музичний критик Алекс Росс в книзі, присвяченій музиці ХХ століття, каже, що «глядачі схвально ревли — і це було найнесподіванішим» [5, с. 54]. «Коли хтось заявив, що він швидше застрелиться, ніж запам'ятає мелодію з «Соломії», Штраус, на диво всім, відповів: «І я теж». Незабаром «Соломію» поставили ще у двадцяти п'яти містах, але справа, звичайно, не в цьому (само собою, вистачало і незадоволених глядачів), а в тому, що детальніший музикознавчий аналіз дозволив би краще зрозуміти героїню опери. Ніжинська аналізує в першу чергу візуально-текстову складову і приходять до висновку, що «опера Штрауса, за допомогою музики розмірковує над персонажами, перетворює Соломію в фігуру майже шекспірівського масштабу» [29, с. 145].

В цілому «Соломія» — чудове дослідження, в якому на яскравих прикладах розповідається, як не найвагомий біблійний епізод виріс у великій міф про *femme fatale*, та надзвичайно підсилив страхи й бажання, пов'язані з жінками [див.: 14].

2.2 Характерні риси образу фатальної жінки в західній культурі XIX – XX ст. XIX століття – час, коли фатальна жінка, як образ, який ми знаємо сьогодні, сформувався. У книгах і віршах, очевидно, написаних чоловіками – були присутні жінки, потужна сексуальність яких втягала добрих чоловіків у проблеми. Прототипом є «La Belle Dame Sans Merci», яка заманює чоловіка у пастку [див.: 43]. «Нана» Еміля Золя була не міфологічною фігурою, а актрисою та спокусницею в Парижі, сексуальність її постійно вводила її та її коханих у жахливі неприємності [див.: 34].

А ще були *Femme fatale* у жанрі жахів. Ще до сексуальної нежиті у «Дракулі» Брема Стокера була Кармілла, творіння Джозефа Шерідана де Фану, стародавня красива вампірша, яка заводить дружбу з невинною дівчиною, щоб насолодитись її кров'ю [див.: 32]. *Femme fatale* справді захопили мистецтво в цей період, значною мірою завдяки французькому художнику Гюставу Моро, який був одержимий зображенням образу [див.: 48, с. 34-35]. Прерафаеліти, від Данте Габріеля Россетті до Джона Вільяма Вотерхауза, теж захоплювались фатальними жінками.

23 липня 1877 р. в паризькому залі суду зібралися люди, охочі стати свідками вироку над жінкою, яку звинуватили в тому, що вона вилила кислоту в лице свого коханця. Цей вчинок, та інші подібні йому, сильно вразили уяву одного відомого швейцарського художника Ежена Грассе. Натхненний цим образом, в 1894 р. він створив картину під назвою «The Acid Thrower». [див. додаток А]

В ідеалах гуманізму знаходиться місце й образу жіночої краси, яка уособлювала життя і любов. Однак, в той час, як одні творці оспівували таку красу, поруч з ними, в ту ж епоху створювалася інша жіноча краса. Холодне, бліде обличчя Медузи, красиве і жорстоке одночасне. Картина Едварда Мунка «Вампір» (1893) спочатку мала іншу назву — «Любов і біль». Однак у 1894 році художник вирішив перейменувати її [див. додаток Б]. Звернемо увагу на

те, як заголовок може трансформувати всю ідею роботи: спочатку ми бачимо пару закоханих, які переживають складний період; однак під іншою назвою перед нами постає жорстока жінка, що кусає чоловіка у шию.

Сфінкс з головою жінки, тілом лева і крилами птаха на полотні Гюстава Моро «Едіп і сфінкс» (1864) також зображує фатальну жінку [див. додаток В]. Тваринне насильство і злоба — сфінкс впивається кігтями в груди Едіпа, її задні лапи знаходяться в небезпечній близькості до його геніталій, що особливо посилює сексуальне напруження на картині.

Багато відомих художників — Моро, Гоген, Клімт та інші — почали звертатись до історичних, біблейських та міфологічних сюжетів, у яких явно відстежувалась небезпека від сексуальної жінки. Наприклад, картина Франца фон Штука «Die Sünde» зображує Єву в Едемському саду: оголена жінка пронизливо дивиться на глядача, навколо її тіла звивається змія, підкреслюючи сексуальність Єви [див. додаток Г].

Більше про образи фатальної жінки починають замислюватися романтики. У багатьох творах романтиків знаходиться місце для жінок антагоністок.

Роман Метью Грегорі Льюїса «Амбросію, або Чернець» цілком може вважатися першим (був виданий в 1796 році) досить помітним твором, в якому розкривається цікавий для нас образ. Тут фатальна жінка, Матильда, представляється саме як жінка-вамп, яка потойбічними силами відвертає Амбросію від поклоніння Богові. Цей образ впливає на досить велику кількість наступних авторів: як масової літератури (Сесіль в романі «Паризькі Таємниці» Ежена Сю), так і більш значущих для літератури авторів. Едгар Алан По зображує свою Лігейю, також згадуючи дивний погляд, розпущене волосся, все ще красива, хоча і непристойна особа. Теофіль Готье, один з перших поетів Декадансу, описує Клеопатру, зовні прекрасну жінку, яка на ранок вбивала своїх коханців. Схожий образ демонічно чуттєвої, жорстокої жінки ми можемо зустріти у Верлена, Бодлера та у багатьох інших авторів.

Декаданс з властивою йому безпардонністю зриває завісу з того, про що замовчує романтизм. У своїх творах автори показують нам те, що ми найменше чекаємо від літератури — людську слабкість, яку подолати неможливо. Часто над такою людиною підноситься образ фатальної жінки, який сильніше від образу головного героя і чий вплив йому побороти несила. На знаменитій картині Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» [див. додаток Г], зображена прекрасна жінка з оголеними грудьми, що тримає в руках прапор і гвинтівку та веде людей за собою, стоячи на купі тіл. Крім традиційного тлумачення, цю героїню можна трактувати як фатальну жінку, бо тут зневажаються тіла слабких і переможених нею.

Образ *Femme fatale* шукав нові втілення, йому вже начебто мало антагоністичного образу в романі або на картині, пов'язаного з людиною. Цілком природний хід подій: література все ще переживає бурхливий розквіт, однак, постійно експлуатувати одні й ті ж образи, як, скажімо, це було в класичну епоху або на початку ХІХ століття, не дозволять закони ринку: читач уже хоче чогось нового. Втім, в літературі цей образ не вмирає — досить згадати «Прекрасну Даму» Олександра Блока або «Соломію» Оскара Уайльда.

Образ фатальної жінки отримав своє друге народження разом з народженням кінематографа. Актриса та танцівниці, що жили у всіляких розважальних закладах, вар'єте, кабаре та ін., служили посередниками між останніми нотками романтизму (видно, цей образ і був однією з таких ноток) і романтичними, піонерськими надіями новонародженого кінематографа.

2.3 La femme fatale як центральний образ у кіно-нуар. Слово «нуар» походить з французької та буквально означає «чорний». Традиційно цей прикметник був доповненням до слова «роман»: «le roman noir» або «чорний роман» — синонім «готичний роман», «роман жахів». Однак у ХХ столітті цей термін змінив своє значення. Його почав використовувати у кіно французький критик Ніно Франк у 1946 р. [див.: 31, с. 51]. Він опирався на серію книг, а саме

британські та американські кримінальні романи, видані у 1945 році французьким видавництвом Gallimar під керівництвом редактора Марселя Дюамеля.

Пол Шредер зазначає: «У 1946 році французькі критики, переглядаючи американські фільми, що були створені під час війни, помітили новий настрій цинізму, песимізму та темряви, що охопив американський кінематограф. Темні відтінки були особливо виражені у кримінальних трилерах, а також у престижних мелодрамах» [див. 8]. Пізніше термін нуар був розроблений і популяризований у кінематографі Раймоном Бордом та Етьєном Шаметоном, які в 1955 році опублікували «Панораму американських кінематографістів», в якій описали низку військових та повоєнних фільмів, в яких домінували насильство, теми моралі та терору.

Зокрема, мова йшла про фільми «Мальтійський сокіл» (The Maltese Falcon, реж. Джон Г'юстон, 1941), «Подвійна страховка» (Double Indemnity, реж. Біллі Вайлдер, 1944), «Лора» (Laura, реж. Отто Премінгер, 1944), «Гільда» (Gilda, реж. Чарльз Відор, 1946), «Дама в озері» (Lady in the Lake, реж. Роберт Монтгомері, 1947) та інші. В Америці термін «нуар» був запозичений у французьких кінокритиків вже у 1968 році, коли Чарльз Хайем та Джоель Грінберг використали його у своїй книзі «Голлівуд у 1940-х».

Анжеліка Артюх наголошує, що феномен нуар пов'язаний із появою цілої серії похмурих фільмів не стільки в рамках поліцейського чи гангстерського жанрів, скільки тих, що пропонують «нову кримінальну психологію». Дивацтво, еротика, жах, жорстокість, амбівалентність — ось ключові теми, які потрапили в американський нуар.

Нова хвиля популярності нуару прийшла на 1980-ті роки, коли в кіно з'явився феномен «неонуар», а згодом і в літературі, що характеризувався «нервовими», рваними ритмами, естетикою кліпу, оновленням ідейно-тематичних акцентів у порівнянні з класичними моделями (мотиви консьюмеризму, вуаєризму та гри; декларування вищого зла).

Як було зазначено раніше, образ «фатальної жінки» з'явився на межі XIX і XX століть. Саме в той час жінки починають ставати більш незалежними, сильними. Як приклади ми можемо згадати Ніну Петровську і Зінаїду Гіппіус. З появою кіно, образ фатальної жінки оформляється остаточно. Перед нами на екранах з'являється жінка, яка вміє використовувати свою природну сексуальність як зброю. І тут ми згадуємо актрису, яка стала одним з перших втілень фатальної жінки на кіноекрані, Грету Гарбо.

Цілком конкретні риси цей образ отримав лише в XX столітті. На зорі «буремних двадцятих» почалася бурхлива зміна суспільної свідомості. Нова мода, популярність джазу, поява кіно зі звуком — все це спричинило нові парадигми та зміну статус-кво. Жіночим символом того часу стали «флеппери» [див.: 28, с. 35]. Це були молоді вільні жінки нового століття. Флеппери відмовлялися від традиційних цінностей, яскраво фарбувалися, відверто одягалися, курили, пили та слухали джаз.

Потім відбувається тотальний крах західної економіки, і починається Велика депресія, а слідом за нею наближається Друга світова війна. Питання самореалізації стають все менш актуальними. Чоловіки їдуть на війну, і вся індустрія (в тому числі й важка) залишається на плечах жінок. Вони не тільки готували, але і робили патрони, ракети та будували танки. Саме це забезпечило фінансову стабільність. А чоловіки, повернувшись з війни у свою «американську мрію», не знайшли тих люблячих і дбайливих домогосподарок з фальшивою посмішкою.

Тоді в Голлівуді стають популярними кримінальні драми, зняті в естетиці нуар. Нуар став втіленням постмодерністського руху. Він поставив під сумнів хиткі ідеали минулого століття. Тоді й з'явився образ детектива з «сірим» моральним орієнтиром, сигаретою і келихом віскі — сьогодні образи таких персонажів ми називаємо класикою нуару. А разом з детективом виник і архетип *Femme fatale* [див.: 15, с. 190].

Це завжди жінка, найчастіше — персонаж другого плану. Її художнє завдання — спокусити й створити перешкоди головному герою. При цьому *Femme fatale* не буває однозначно поганим образом — швидше, спірним. Її мета — це завжди особиста вигода, і неважливо, хто страждає в результаті. Об'єктом «особистої вигоди» може бути як сам головний герой, так і багатство, влада, висока позиція, помста і так далі. Такі персонажі завжди володіють великим набором навичок, які можуть бути як фізичними (бойові мистецтва, використання зброї й т.д.), ментальними (інтелект, логіка і т.д.), так і сексуальними. Секс — чи не головна описова характеристика і зброя кожної *femme fatale*. Такі жінки завжди красиві, помітні й зухвало яскраві. Найстрашніше, що вони це прекрасно усвідомлюють і користуються цим у своїх цілях.

Свого апогею образ «фатальної жінки» досягає в фільмах нуар, які почали виходити в 40-і роки [39 с. 242]. І для цього були цілком об'єктивні причини, адже в роки війни відбулися зміни в структурі гендерних ролей. Традиційні функції жінки відійшли на другий план, тепер вона нарівні з чоловіком могла працювати на виробництві та рятувати країну.

У роки війни відбулися зміни в уявленнях про усталені ролі жінки. Традиційні функції відійшли на другий план, тепер вона могла працювати на виробництві нарівні з чоловіком і навіть рятувати країну. У цей момент «фатальні жінки» починають відчувати свою силу і можливості, відмовляючись від традиційних закоренілих ролей слухняної дружини та матері. Тепер вона сама може досягти того, про що навіть не могла мріяти.

Відчувши свою силу, *femme fatale* відмовляється від традиційної й активно пропагованої ролі дружини і матері. Тепер вона використовує свою красу і сексуальність для своїх особистих цілей, до яких може і не відноситься сім'я.

Сама суть цього образу полягає в неконтрольованій небезпечній силі, агресивній сексуальності, відсутності моральних принципів. *Femme fatale*

одержима своєю ідеєю, холодна, розважлива і несе небезпеку всім, хто зустрічає і неодмінно зачаровується нею. Але гірше ще й те, що вона несе небезпеку для самої себе, граючи в небезпечні ігри з життям і смертю.

Епохою класичного нуару в кіно вважаються 40 – 50-ті роки минулого століття (Друга світова і початок холодної війни), які подарували світу грандіозні кримінальні драми, з панівною в них похмурою атмосферою гнітючого песимізму, цинізму і розчарування [див.: 39, с. 248].

В інституті сім'ї чільна роль в ці роки традиційно належала чоловікові, на його плечах лежала відповідальність за матеріальний добробут. Жінці ж відводилася роль берегині домашнього вогнища, її основним завданням було виховання дітей.

В якомусь сенсі стилістика нуару виникає через відсутність сімейних цінностей, представляючи збочені, наповнені ненавистю, брехнею і холодним розрахунком взаємини подружжя, які шукають задоволення поза шлюбом і часто не тільки сексуальне. Герої мріють вирватися з безрадісної рутини, позбутися розчарування і відчуженості.

Цей образ дуже драматичним, динамічний, сексуальний, красивий. Він приковує увагу глядача, змушує його хвилюватися, затягує в дію фільму і не відпускає. Образ «фатальної жінки» несе в собі те, що зазвичай люди не показують, ту темну, небезпечну, руйнівну сторону особистості, яка є в кожній жінці. І тому, швидше за все, образ *femme fatale* буде завжди привабливий і актуальний.

Руйнування традиційного шлюбу і нормальних сімейних відносин і послужило відправною точкою виникнення нуарної *femme fatale*, яка протиставлялася наївній і затишній домогосподарці [див.: 20]. Фатальна жінка в фільмах нуар, перш за все, прагне незалежності в будь-яких відносинах з чоловіком, протестуючи проти нав'язуваної їй гендерній ролі. Завдяки звабливій магії жіночих чар, вони представляють серйозну загрозу для героїв, адже заради особистих цілей такі дами підуть навіть на вбивство. Вони

прекрасно розуміють, чим приваблюють чоловіків і використовують свої активи амбітно і нещадно, позбавляючи останньої волі й затягуючи в безодню. Знаковими аксесуарами *la femme fatale* є довгі сигарети та компактні пістолети, а також червона помада і пишне волосся. Коли фатальна жінка з'являється в кадрі, всі інші герої миттєво перетворюються із головних дійових осіб в непоказних статистів, звичайних глядачів, відчуваючи захоплення і підкоряючись бажанням спокусниці [див.: 18].

Нова хвиля кіно нуар увірвалася на екрани в 70-ті роки, продовживши розвиватися до кінця ХХ століття. Класичний нуар зазнав деяких метаморфоз, але зберіг основні риси. Фільми епохи неонуар представляють жанр вже не в чистому вигляді, а використовують як похмурий фон для основної атмосфери, змішуючи з іншою стилістикою — кіберпанк («Той, що біжить по лезу»), комікс («Місто гріхів», «Бетмен»), фантастику («Темне місто»), еротичний трилер («Основний інстинкт») і т.п. Незмінним залишився лише сенс ключового образу фатальної жінки, злегка трансформуючись візуально і соціально, відповідно до епохи.

Серед фільмів жанру нуар, де ми зустрічаємо образ «фатальної жінки», можна виділити:

1. Подвійна страховка.
2. Леді з Шанхаю.
3. Лора.
4. Нічний кошмар.
5. Гільда.
6. Розрахуємося після смерті.
7. Поцілуй мене на смерть.
8. Леді в озері.
9. Мальтійський сокіл.
10. Жінка у вікні [див. 24].

Концепція *femme fatale* у звичному і «традиційному» для нас розумінні розвилась вже у двадцятому столітті, з розквітом фільмів нуар 40-50-х років. Саме там часто зустрічається образ віроломної героїні, яка привертає увагу героя, користуючись своєю зовнішністю і мистецтвом зваблювання, щоб потім змусити його зробити неприпустимий вчинок.

Сьогодні становлення підступної й спокусливої героїні пов'язують з історичним контекстом і умовами, в яких виник жанр нуар.

2.4 Роль образу *la femme fatale* у процесі емансипації та феміністичних рухах. Історія знає безліч прикладів, коли жінки намагалися відстоювати свої права і свободи, борючись з чоловіками та захищаючи свою стать (Леді Годіва, Елеонора Аквітанська, Христина Пізанська, Симона де Бовуар). Але все-таки рух жінок був занадто слабкий проти чоловічого верховенства. Гюстав Флобер вклав в уста своєї героїні Емми Боварі, міркування, які яскраво характеризують стан жінки XIX ст.: «... жінці всюди трапляються перешкоди. Тонка і разом з тим гнучка з природи, жінка знаходиться між двома вогнями: між слабкістю своєї плоті й тягарем закону. Її воля, точно вуаль її капелюшка, що тримається на шнурку, тріпоче при найменшому подиху вітру; її вічно захоплює якась примха, вічно стримує якась умовність» [21, с. 87].

Femme fatale як втілення вини та насильства жінок поступово увійшла в символічний лексикон популярної культури як представниця фемінізму та постмодерної жіночності. Простеження перетворення фатальної жінки у феміністичну ікону попкультури вимагає встановлення її соціально-політичного статусу в епоху пізнього модерну завдяки її присутності у вікторіанській сенсаційній літературі. Перевтілення жінки вікторіанського контексту у американський медіа пейзаж завдячує її еволюції в трьох кінематографічних епохах: класичний фільм-нуар, неоконсервативний ретро-нуар та неонуар. Феміністична кінокритика бажає визначати фатальну жінку як

профеміністку, продуктивну порушницю соціальних норм, цінність якої було виявлено лише зараз.

Фемінізм не має первинного тексту, з якого він походить і на який він постійно посилається. Це залежить від передумови, що жінки можуть свідомо та колективно змінювати своє місце в суспільстві. По суті, ранні європейські феміністки були жінками середнього класу, основною метою яких справді була економічна незалежність. Вони починали як група незаміжніх жінок, яким довелося битися, щоб заробити собі на життя, але незабаром до них приєдналися заміжні жінки того ж класу. Це були не просто слухняні жінки вдома; всі вони вже відігравали важливу роль у соціальній та громадській діяльності громади. Хоча фемінізм вважався рухом жінок за жінок, було очевидно, що це структурний процес, що впливає як на чоловіків, так і на жінок. Це було особливістю зміни в структурі класів.

У той час як традиційні теми нуару встановлюють справедливість над фатальною жінкою через її смерть або покарання, посткласичний нуар реагує на схвалення феміністів, відзначаючи та продовжуючи позазаконну владу жінки. Ця поступова зміна показує, що *la femme fatale* стає не лише прийнятною моделлю жіночої соціальної поведінки, але і домінуючим ідеалом у постфеміністську епоху, що парадоксально підтримується самою системою, яку вона має на меті демонтувати.

Перефокусування уваги на різниці між статями, а не на конфлікт, було одним з найважливіших досягнень фемінізму. Цю думку запропонував понад сто років тому один з великих пропагандистів емансипації жінок в Англії Джон Стюарт Мілл (1806 – 1873). Мілл, філософ і економіст, прославився по всій Європі в другій половині XIX століття за свої передові феміністичні ідеї. Його відомий нарис «Підкорення жінок» (опублікований в Англії в 1869 р.) послужив основою для заснування феміністичних рухів у Фінляндії, Франції та Німеччині, а також в інших країнах. Чоловіки й жінки не однакові, говорить Мілл; вони різні і їх слід сприймати як такі. Мілл вважав, що жінкам, як і всім

людям у вільному суспільстві, слід дозволяти відкривати свої здібності. Безперечно, ідеї Мілля все ще звучать актуальними навіть на межі двадцять першого століття. Ідея про те, що жінки повинні повністю вільно вирішувати, як керувати своїм життям: залишатися вдома як домогосподарки та виховувати своїх дітей, або ж приєднуватися до професійного ринку та влаштовуватись на відповідну роботу відповідно до своєї кваліфікації, конкуруючи рівно — це поняття досі не до кінця реалізоване. Для сучасників теорія різниці Мілля просто звучала як аспект лібералізму, особливо для британських читачів; а у Франції та Німеччині такі ідеї пропонували характерно буржуазне мислення. Тоді можна сказати, що теорія Мілля на той час була недооцінена та її неправильно зрозуміли. Британський лібералізм, крім феміністичних принципів, проповідував справедливість, високу мораль та скасування штучних відмінностей у статусі. Але найбільшим розумінням Мілля було запропонувати, щоб усіх людей, включаючи жінок, заохочували працювати на межі своїх повноважень і змагатись для власної вигоди. Цю теорію мало того, що не зрозуміли; вона ніколи не застосовувалась належним чином.

Звертаючись до архетипу фатальної жінки у класичному фільмі нуар, ми бачимо, що вона буквально втілює феміністичну теорію ще до її формування завдяки своїй здатності звучати, найвиразніше, коли жінку розглядають лише як приємний аксесуар. Вона витісняє роль суб'єкта чоловічої статі, противлячись його владі. У конкретних фільмах вона «виступає» як об'єкт його бажання, виступаючи для нього, але чи справді вона виступає для нього, чи її виступ має іншу мету, можливо, більш егоїстичну? Чоловічий герой часто здається розчарованим її виступом, а не задоволеним. Заперечуючи задоволення для чоловіка-суб'єкта через її об'єктивацію як видовище на сцені, вона викликає напругу у відношеннях предмет-об'єкт патріархальної структури. Ця напруга, яку фатальна жінка не викликає, не «змагається» з патріархальною структурою, не намагається «поговорити» з нею, натомість вона говорить

зсередини патріархальної структури, не даючи зрозуміти її значення. Викриття цього знехтуваного голосу пропонує фемінізму унікальний спосіб спілкування.

Характеристика образу *Femme fatale* дуже схожа на «емпауермент» (англіцизм, утворений від слова «power» (міць, сила), тобто наділення будь-кого силою). Нуарні персонажі *Femme fatale* дійсно отримують небачену раніше силу. Вони обводять чоловіків навколо пальця, використовують їх у своїх цілях і, зрештою, отримують те, що хочуть. Але у такої поведінки досить багато негативних моральних конотацій. У суспільстві така поведінка засуджується, та й в кіно подібна жінка виступає скоріше негативним персонажем. Причому осуд виходить зовсім не від прихильників патріархального ладу і токсичної маскулінності. Наприклад, засудження проміскуїтету сьогодні називається «слатшеймінгом» (*slutshaming*). При цьому це – одна з головних характеристик персонажа *Femme fatale*. Вона розуміє, що базові бажання – це метод впливу і влади, причому максимально вигідний, при мінімальних витратах і вкладах. Це досить сучасний підхід, який ламає навіть сьогоднішні соціальні норми. Для *Femme fatale* байдуже суспільне (зокрема, чоловіче) сприйняття, приставка «*slut*» тут працює виключно як інструмент. Так, наприклад, Серсея Ланістер з «Гри престолів» відкрито заявляє: «Сльози – не єдина зброя жінки. Краща зброя у неї поміж ніг». Вони незалежні, їх не турбує погляд з боку, мета виправдовує засоби. І тут виникає ліберально-моральна дилема. Це об'єктивація і сексизм, або дійсне усвідомлення сили жінки? Наприклад, у своєму есе 2010 року «*The Bad Girl Turned Feminist: The Femme Fatale and the Performance of Theory*» Мішель Меркур пише: «*Femme fatale* висловлює феміністичну теорію ще до її появи, через можливість грати найбільш яскраво, коли вона стає головним видовищем виступу» [50]. Але, оскільки одна з цілей *Femme fatale* — спокушати чоловіків, ми бачимо приклад того, «як кіно вплинуло на погляди громадськості, зробивши жінку переважно об'єктом (або, навпаки, суспільство створює кіно для підтримки такої точки зору)» [50].

Схожій точки зору дотримується і Мері Енн Доан, професор кіно і медіа Каліфорнійського університету Берклі: «Спроба прибрати контекст довкола образу *Femme fatale* – це відчайдушна спроба відновити контроль з боку чоловічого суб'єкта, який відчуває загрозу. Буде помилковим бачити в ній героїню сучасності. Вона не суб'єкт фемінізму, швидше - симптом чоловічих страхів стосовно фемінізму» [38, с. 20]. Ймовірно, на контекстуальному рівні *Femme fatale* не є феміністською категорією. Але не можна заперечувати й тимчасовий контекст. Фільми нуар та їх образи з'явилися за кілька десятиліть до розвитку феміністської теорії, і в перенесенні на сучасність якісь аспекти образу можуть здатися застарілими. При цьому образ *Femme fatale* створив альтернативу образу домогосподарки, дружини. Більш того, образ зазнає змін – тепер і «Жінка-кішка» (*Catwoman*, реж. Пітоф, 2004), і «Чорна Вдова» (*Black Widow*, реж. Кейт Шортленд, 2021) (типові *Femme fatale* у коміксах) отримали свої власні фільми й вийшли зі статусу «вторинного персонажа». Навіть у фільмах про Джеймса Бонда, де в якості *Femme fatale* виступали так звані «bond girls», одна з них стала агентом 007 – де-факто головним персонажем всесвіту.

У 1985 році мультиплікатор і художниця коміксів намалювала в рамках своєї популярної серії *Dykes to Watch Out For* комікс під назвою *The Rule*. [див. додаток Д]. 36 років по тому релізи популярних фільмів все ще не проходять по його мінімальним показникам. Сюжетна лінія коміксу полягає в тому, що дві жінки обговорюють похід у кіно, і одна з них в якийсь момент помічає, що у всіх релізах, які вона бачила, є як мінімум дві героїні, які одна з однією тільки й говорять, що про чоловіків. Бекдел задумувала це як жарт, глузливий натяк, що художнє кіно занадто мало стосується життя жінок. Але вийшов справжній удар в серце суспільних уявлень. Так виник тест Бекдел (іноді його називають тестом або правилом Бекдел-Уоллес, тому що художниця вигадала цю ідею разом з подругою Ліз Уоллес) і став мірилом гендерної рівності у кіно. Сам тест максимально простий, і пройти його зовсім неважко (для цього твір має містити

в собі хоча б два жіночих персонажі, які розмовляють між собою про щось, крім чоловіків), але безлічі фільмів це не вдається. Найкраще розглядати його як відправну точку для розмови про зображення жінок в кіно, а також як статистичний інструмент, що оцінює сексизм в кіноіндустрії в цілому.

Ідея тесту відсилає до есе Вірджинії Вулф «Своя кімната», написаному ще в 1926 році. Там, зокрема, є такі рядки: «...я спробувала згадати хоча б випадок зі своєї читацької практики, коли дві жінки зображувалися подругами. У Мередита в «Діані з роздоріжжя» є така спроба. У Расіна і в грецькій трагедії, зрозуміло, жінки часто товаришки. Іноді матері й дочки. Але всі вони незмінно зображуються через їхнє ставлення до чоловіків. Дивно подумати, що всі великі жіночі образи до Джейн Остін малювалися лише в ставленні до іншої статі. А яка це мала частина життя жінки і як мало може знати про неї чоловік, коли він її бачить через чорні або рожеві окуляри, які надягає йому на ніс його положення! Звідси й своєрідність жіночого образу: ці різкі крайності краси й потворності, перетворення з божественної чесноти на втіленні пекла — бо такою бачив жінку закоханий, в залежності від того, росла його любов або зникала, була взаємною або залишалася без відповіді. І далі: «Уявіть, якби чоловіків зображували тільки коханими й ніколи — друзями, солдатами, мислителями, мрійниками; їм майже нічого було б грати в п'єсах Шекспіра; яка втрата для літератури!» [3, с. 104].

Опублікований минулого року звіт аналітичного центру Університету Південної Каліфорнії «Ініціатива Фонду Анненберг по інклюзивності», що займається дослідженням повноти соціальної репрезентації та відкритості в індустрії розваг, показав, що лише 33,1 відсотка ролей зі значною кількістю реплік в 100 найпопулярніших фільмах, що вийшли у 2018 році, належало жінкам [див. 42]. Ця статистика підтверджує те, що було давно зрозуміло: багато жінок на екрані безмовні, їх об'єктивують, і потрібні вони в кадрі лише для того, щоб розвивалися чоловічі сюжетні лінії. Найчастіше, навіть коли

жінки на екранах щось говорять, це або діалоги з чоловіками, або їх бесіди між собою, які не виходять за рамки обговорення чоловіків.

Інші альтернативи тесту Бекдел виникли більш природним чином. Наприклад, тест Мако Морі став популярним завдяки соціальній мережі Tumblr і має таку назву на честь героїні фільму Гільєрмо дель Торо «Тихоокеанський рубіж» (Pacific Rim, реж. Гільєрмо дель Торо, 2013). Основне питання тесту – чи є в кінороботі як мінімум один персонаж-жінка, для якої дія розвивається окремо від сюжетної лінії персонажа-чоловіка, а не з метою її підкріпити. Існують і більш гумористичні ідеї. Названий ім'ям героїні Шарліз Терон у фільмі «Божевільний Макс: Дорога люті» (Mad Max: Fury Road, реж. Джордж Міллер, 2015) тест Фуріоса оцінює «феміністичність» фільмів згідно з тим, наскільки вони розлютили активістів за права чоловіків [див. 53]. А тест Sexy Lamp його автор, письменниця Келлі Сью ДеКоннік, описала так: «Якщо в сценарії можна взяти жінку і просто замінити її на сексуальну лампу, і при цьому сюжет особливо не постраждає, то сценарист з тебе так собі» [44].

Зовсім недавно відбулася життєво важлива зміна фемінізму, перехід від «старого фемінізму» до нового. Старі феміністки, соціальні та політичні реформаторки XIX століття, були значною мірою стурбовані реформою матеріальних та практичних умов жінок; вони хотіли, щоб жінки мали доступ до професій, мали право голосу, мали свободи, пов'язані з абортами та контрацепцією. Цей феміністичний рух закінчився появою «Другої статі» (1949) Симони де Бовуар.

Рівність ґрунтується на бажанні бути представленими в культурі так само як і чоловіки, тоді як різниця полягає в прийнятті жіночості. На культурному рівні головною проблемою рівності фемінізму була складність ототожнення з жіночими персонажами літературних творів, написаних чоловіками. Іншими словами, жінки зрозуміли, що жіночий рід насправді не мав ніякої культурної форми, оскільки він набував свого значення завдяки чоловічому роду. Жіноча ідентичність формувалася через чоловічу лінзу і зображала свідомість та

несвідомість чоловіків, а не жінок. Отже, була відчайдушна потреба встановити нові норми щодо значення жіночності та маскулінності. Найважливішим завданням було встановити жіночий голос за допомогою практики письма жінок; це був придуманий *écriture féminine*. Як ми побачимо, іноді чоловіче письменство, в якому жінки є стрижнем драми, можна трактувати як *écriture féminine*. Другий етап, фемінізм відмінностей, що ототожнювався з радикалізмом і має свої коріння у студентській революції 1968 р. Ця хвиля фемінізмі переважно зайнята поданням позитивних образів жіночності самими жінками.

Розділ 3.

ФАТАЛЬНА ЖІНКА ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

La femme fatale все ще користується популярністю в наші дні, але сформувалось набагато більше нюансів її значення. Наприклад, нещодавно на Гелловін Гайді Клум одяглася як одна з найвідоміших фатальних жінок у світі: Джессіка Реббіт [див. додаток Е] — гіперсексуалізована мультиплікаційна героїня, придумана як сатира на образ Femme fatale з мультфільму «Хто підставив кролика Роджера». «Я не погана, мене просто так намалювали», — каже героїня.

Світ західних жінок антропоцентричний, орієнтований на домінуюче становище людини та її роль активного перетворювача світу. Гуманізм досить рано визначив стратегію розвитку жінок як рівних суб'єктів суспільного життя. Сучасна система освіти, побудована на принципово раціональних підставах, сформувала і раціональний тип мислення жінки. Жінка орієнтована на особистий прогрес, тобто самореалізацію і саморозвиток. Постійне поліпшення якості життя, по суті, реалізує, перш за все, потреби жінок в усе більшому вивільненні. Жінка активна як суб'єкт розвитку громадянського суспільства, вона вільна у виборі або відмови від віросповідання. Разом з тим власне традиційна роль жінки — матері, дружини, берегині сім'ї — може бути відсунута на периферію життєвого світу жінок.

Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. внесли істотні корективи в традиційні соціальні ролі чоловіків і жінок. Так, Г. Драйден і Дж. Вос відзначають, що в цілому підвищується активність жінок в економіці: нові робочі місця на 2/3 займають жінки, вони більше реєструють нові компанії, оскільки як «жіночий погляд нерідко дає великі переваги» [4, с. 86]. Динамічні соціальні процеси змінюють соціальні ролі, трансформуючи століттями сформовану систему цінностей, відносин і соціальних інститутів. В результаті «страждають» всі: жінки — від надлишку соціальних ролей набувають якості

маскулінності, і навіть чоловіки внаслідок цього втрачають стійкі соціальні орієнтири.

У цьому сенсі цікавим є дослідження Е. А. Потехіної «Культурні моделі фемінного: фатальна жінка і жінка-вамп». Автор виділяє три базові типи жіночого світу: традиційний, героїчний і демонічно-роковий, а також три підтипи:

- 1) підступна жінка — спокусниця, яка, користуючись власною непереборною привабливістю, холоднокровно використовує чоловіків у своїх корисливих цілях, руйнуючи їх життя і найчастіше доводячи до смерті. Причому робить вона це з неприхованим задоволенням, насолоджуючись владою над сильною статтю;
- 2) фатальна жінка, що страждає. Як правило, це надламана героїня з непростю долею, багатою на страждання, яка намагається знайти себе, подолавши важкі внутрішні суперечності. Таку жінку не задовольняє традиційна жіноча роль в рамках патріархальної культури, і вона прагне вийти за її межі, відстоюючи свою індивідуальність і право на власний унікальний шлях. Володіючи все тією ж магічною привабливістю, викликає любов і пристрасть багатьох чоловіків, сама, при цьому, не люблячи нікого або вибираючи того єдиного, який для неї недоступний, що зазвичай закінчується трагічно як для неї, так і для оточення;
- 3) жінка-вамп. Підтип, близький за своєю суттю до першого, але він має, на відміну від перших двох, абсолютно чіткий зовнішній образ (дисплей), як і більшість культових іміджів в історії моди, що зійшли з кіноплівки на початку ХХ ст. [див.: 17, с. 106].

Оскільки в класичному варіанті *Femme Fatale* не переймається власним творчим потенціалом, це робить її допустимою в контексті традиційної культури, яка відсікає у жінок всі їх творчі здібності на користь чоловіків. Роль *Femme Fatale* – це роль музи-натхненниці. Яскравий приклад втілення цієї ролі в історії – дружина Сальвадора Далі – Гала Далі. На думку дослідниці Ірини

Сохань, вона реалізувала класичний для цього типу сценарій відносин музи й натхненного нею генія. З сучасних жінок, на думку Сохань, фатальною можна назвати Карлу Бруні, яка також найбільше відома низкою романів з творчими й впливовими чоловіками.

Водночас *Femme fatale* є абсолютном фемінної сили, яку витісняє традиційна культура. Ця сила полягає в здатності жіночого до потужної індивідуалізації не тільки себе, але і, перш за все, Іншого.

Глобалізація внесла радикальні корективи в картину світу, потреби, інтереси й цінності жінок. Істотно розширилися їх соціальні функції, при цьому збереглися базові моделі життєдіяльності Матері, Дружини, берегині вогнища. Сучасна жінка поєднує в собі традиційні та нові функції, намагаючись підтримувати цінність сім'ї, високих матеріальних статків і розвивати можливості самореалізації.

Зараз, здається, фатальна жінка стала сумішшю всіх її попередніх втілень, можливо, втрачаючи ще більше своєї цілісності на цьому шляху. Здається, всередині неї темна порожнеча там, де раніше було поранене серце, сповнене суперечливих бажань. Нещодавні неонуар та шпигунські трилери, такі як «Загублена» (*Gone Girl*, реж. Девід Фінчер, 2014), «Атомна блондинка» (*Atomic Blonde*, реж. Девід Літч, 2017) та «Червоний горобець» (*Red Sparrow*, реж. Френсіс Лоренс, 2018), грають з ідеєю зображення красивих жінок, які здійснюють жорстокі акти насильства та майстерно спокушають, або заради особистої вигоди, або в інтересах більш політичного контексту (або у випадку *Gone Girl*, без поважних причин), але вони рідко заглиблюються у своє потенційно насичене емоційне життя. Ці персонажі мають холодне відчуття стилю, дотепність та майстерні навички маніпуляцій, але їм не вистачає психологічної складності оригінальних героїнь нуару.

Зовсім недавно *Femme fatale* занурила свою кігті в телевізійні шоу, наприклад, нестабільна і нав'язлива Віланель, Джоді Комер із «Вбиваючи Єву» (*Killing Eve*, реж. Фібі Воллер-Брідж, 2018-19) і навіть королева Серсей

Ланістер, Ліна Гіді у «Грі престолів» (Game of Thrones, реж. Ді Бі Вайсс і Девід Беніофф, 2011-19). Такі довгі екранізації дозволяють підтримувати тривалі стосунки з цими жінками, і для виконавців, таких як Комер та Гіді, є доказом того, що їхні інтерпретації фатальної жінки є моторошними та багатограними. Готовність жінок протистояти життєвим проблемам говорить про високий рівень їх адаптивності. У жінок спостерігається прагнення взяти на себе відповідальність за поліпшення життя своєї сім'ї й самореалізацію себе у професійній та громадській сферах.

Жіночий світ багато в чому змінюється, це з неминучістю змінює і світ чоловіків. Досягнення балансу їх інтересів - одна з найскладніших проблем сучасності.

Висновки

Фатальна жінка для деяких – це символ жіночої сили: героїня, прекрасно розуміє, чого хоче, і не боїться досягти різними шляхами до своєї мети. Для інших це образ, побудований на експлуатації жіночої сексуальності й стереотипів.

Її сексуальність підіймає питання пізнання невідомого. Це знання і сексуальність значно впливають на уявлення про відмінності статей в літературі, філософії, мистецтві, психології та кіно. Фатальна жінка – це не тільки візуальний образ, вона – зображення тривоги й страхів перед обличчям змін.

Частіше за все дослідники асоціюють образ *femme fatale* з класичним кіно нуар 1940-х – 50-х років. З французької цей термін буквально означає «фатальна жінка», вона приносить страждання чоловікам або навіть людству в цілому. Сюжетний троп, що набув популярності у Сполучених Штатах незабаром після того, як жінки отримали виборче право, надає фатальній жінці майже надприродний рівень влади, але ця сила походить з її сексуальності, і тому повністю залежить від схвалення чоловіків. Вона стає візуальним акцентом засобів масової інформації, в яких з'являється, але її центральність часто трактується як метафора нарцисизму і зневажається. Її часто порівнюють з демоном, вампіром чи відьмою. Вона вільна, але ця свобода зникає в кінці історій: майже завжди вона переможена або вбита. По своїй сутності, лиходійство *femme fatale* часто викриває культурні переживання перед лицем жіноцтва.

Проаналізувавши велику кількість культурних артефактів західної культури можна виділити типові риси фатальної жінки: загадкова, приваблива, має подвійні мотиви, нездатна любити, небезпечна, ненадійна, безвідповідальна та маніпулятивна. Її часто зображують як надзвичайно привабливу жінку зі спокусливим голосом, звабливими формами й складним характером. Фатальна жінка – втілення сексуальності та використовує це як зброю. Вона, як правило,

дуже розумна, крім своєї краси часто говорить, поводить ся та одягається у незвичній та різючій манері, покликаний привернути увагу. Найголовніше, що вона надзвичайно небезпечна; відносини з фатальною жінкою часто призводять до руйнівних наслідків.

Ми прийшли до висновку, що зображення фатальної жінки часто набуває популярності, коли відбуваються швидкі соціальні зміни та потрясіння. Думки дослідників стосовно образу фатальної жінки розділяються. Деякі вважають її тісно пов'язаною з чоловічою мізогінією, тоді як для інших роль фатальної жінки залишається прикладом незалежності жінки та втіленням загрози для традиційних гендерних ролей. Оскільки діаметральні протилежності визначення характеризують *femme fatale*, вона стала, можливо, найпопулярнішим жіночим архетипом в західному кіномистецтві, відображаючи тенденції нових можливостей жінок кінця ХХ і початку ХХІ століття,

Проаналізувавши образ «*La femme fatale*», його специфікацію в західній культурі, можна прийти до наступних висновків:

- попри її велику славу та постійну присутність, фігура фатальної жінки залишилась здебільшого безіменною. Перше задокументоване використання англійською мовою терміну *femme fatale* з'явилося в 1912 році в листі Джорджа Бернарда Шоу. Задовго до того, як вона отримала свою сексуальну французьку конотацію, фатальна жінка процвітала в різних наративах;
- стереотип фатальної жінки, як правило, зводить її до просто небезпечної жінки. *Femme fatale* тлумачать як обачливу і хитру спокусницю, беззахисну і жорстоку одночасно, вона використовує чоловіків для досягнення своєї мети. *Femme fatale* грає або на почутті страху або провини, або приковує до себе за допомогою звабливого обману;

- ці жінки використовують свою красу та сексуальність через ряд соціально-економічних та психологічних причин, таких як втеча від складного минулого, жалюгідного сьогодення чи бідності, або прагнення соціального прогресу.

Фатальна жінка — багатогранний і складний образ в кіно, його еволюція почалась з 40-х років і видозмінюється в сучасних фільмах. З плином часу цей термін збагачувався різними сенсами, котрі втрачали своє значення в певному десятиріччі й заново відроджувались з адаптацією образу до нової культури. Комусь був потрібен секс-символ, комусь — жертва з феміністськими поглядами. Це поняття немов пластилін, модернізує себе, знаходить себе залежно від проблем суспільства і його потреб, а саме тому залишається найбільш розтиражованим символом в західноєвропейській культурі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТАЛІТЕРАТУРИ

1. Бовуар С. де. Второй пол. Т. 1 и 2 / Пер. з франц./ред. и вступ. ст. С.Г. Айвазовой; коммент. М.В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. 832 с.
2. Брюле П. Повседневная жизнь древнегреческих женщин в классическую эпоху. М., 2005. 240 с.
3. Вулф В. Своя комната / пер. Д. Горянина. Манн, Иванов и Фербер, 2019. 144 с.
4. Драйден Г. Революция в образовании / Г. Драйден, Дж. Вос. – М.: ПАРВИНЭ, 2003. 672 с.
5. Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 2015. 397 с.
6. Жеребкина И. «Прекрасная дама» (к вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках. ХЦГИ: Харьков, 2018. С. 223-241.
7. «Жінкою стають»: де Бовуар і український фемінізм - BBC News Україна. BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-39194185> (дата звернення: 26.04.2021).
8. Заметки о фильме нуар. Журнал «Сеанс». URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/> (дата звернення: 20.05.2021).
9. Зиммель Г. Избранное. В 2 т. Т. 2 / Г. Зиммель. М.: Наука, 1996. 608 с
10. Киселёва Т. Г. Женский образ в социокультурной рефлексии / Т. Г. Киселёва. – М.: МГУКИ, 2002. 135 с.
11. Мазин В. Вестник психоанализа. 2001.
12. Матич О. Покровы Саломеи. Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: сб. статей и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: НЛЮ, 2014. С. 90–121.
13. Набоков В. Лолита : Роман. Киев : АСТ, 1998. 480 с.

14. Нежинская Р. Саломея. Образ роковой женщины, которой не было. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.
15. Орозбаев К.Н. Стилистика интерьера в американском фильме нуар 1940-1950-х годов // Художественная культура. 2019. №1. С. 174-191.
16. Платон. Пир. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. 2-е изд. М., 1993. С. 98–100.
17. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина-вамп // Царскосельские чтения. 2016. №XX. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-modeli-feminного-rokovayaa-zhenschina-i-zhenschina-vamp> (дата звернения: 19.05.2021).
18. Сильвер А. Девять элементов стиля «Целуй меня насмерть». URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/noir-kiss/>
19. Сучасна українська белетристика : координати «Коронації слова» : [монографія]. Миколаїв : Іліон, 2014. 174 с.
20. Федорова К.А. Образ «La femme fatale» в искусстве. // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2013/03/2551>
21. Флобер Г. Госпожа Бовари. М., 1984. 536 с.
22. Фридан Б. Загадка женственности. М., 1994.
23. Фукс Э. Буржуазный век. История нравов / пер. В. М. Фриче. Смоленск, 2010. С. 543.
24. Шаброль К. «Целуй меня насмерть. Реакция». URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
25. Эпос о Гильгамеше. М.Л., 1961. 214 с.
26. Allen V. M. The femme fatale: erotic icon. Troy, N.Y : Whitston Pub. Co., 1983. 209 p.
27. Beyond the pleasure principle. In the standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. 18th ed. London, 1955. P. 7–64.

28. Bonovich A. Masked victims: examining the violence of femme fatales in contemporary film noir cinema : Master of Arts Theses. 2015. 115 p.
29. Cahir L.C. Literature Into Film : Theory and Practical Approaches. Jefferson : McFarland, 2016. 316 p.
30. Cleopatra | biography, beauty, history, death, & facts. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Cleopatra-queen-of-Egypt> (дата звернення: 23.05.2021).
31. Conard M.T. Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir // The Philosophy of Film Noir. – University Press of Kentucky, 2017. P. 7–55.
32. Contributors to Wikimedia projects. Carmilla - Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Carmilla> (дата звернення: 24.05.2021).
33. Contributors to Wikimedia projects. Inanna - wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Inanna> (дата звернення: 23.05.2021).
34. Contributors to Wikimedia projects. Nana (novel) - Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nana_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nana_(novel)) (дата звернення: 23.05.2021).
35. Daichman G. S. Wayward nuns in Medieval literature. Syracuse, N.Y : Syracuse University Press, 1986. 223 p.
36. Definition of FEMINISM. Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/feminism> (дата звернення: 20.05.2021).
37. Definition of FEMME FATALE. Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/femme%20fatale> (дата звернення: 20.05.2021).
38. Doane M. A. Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis. New York : Routledge, 1999. 312 p.
39. Duncan P. Müller Y. Film noir. Köln: Taschen, 2017. 639 p.

40. Eubanks W. R. How history and Hollywood got 'Cleopatra' wrong. NPR. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=130976125> (дата звернення: 23.05.2021).
41. Hart L. Fatal women: lesbian sexuality and the mark of aggression. Taylor & Francis Group, 1994. 224 p.
42. Inequality in 1,200 popular films: examining portrayals of gender, race/ethnicity, LGBTQ & disability from 2007 to 2018 / D. S. L. Smith та ін. 2019.
43. John Keats: «La Belle Dame sans Merci» by Martin... | Poetry Foundation. Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69748/john-keats-la-belle-dame-sans-merci> (дата звернення: 23.05.2021).
44. Joshua. Kelly Sue DeConnick talks Captain Marvel, pretty deadly, and the Sexy lamp test - IGN. IGN. URL: <https://www.ign.com/articles/2013/06/20/kelly-sue-deconnick-talks-captain-marvel-pretty-deadly-and-the-sexy-lamp-test> (дата звернення: 21.05.2021).
45. Kaplan A. E. Women in film noir. British Film Institute, 1999. 238 p.
46. Karras R. M. Sexuality in medieval Europe: doing unto others. New York, NY : Routledge, 2005.
47. Lévi-Strauss C. The elementary structures of kinship. Eyre & Spottiswoode, 1969. 541 с.
48. Lindsay F. Moreau and the lure of the femme fatale. P. 34–35.
49. Medieval european history | carnal magic: medieval witches and sexuality · The devil's mistress: witchcraft, gender roles, and sexuality in the middle ages. URL: <http://carmichaeldigitalprojects.org/hist447/exhibits/show/the-devil-s-mistress--witchcra/carnal-magic--medieval-witches> (дата звернення: 23.05.2021).
50. Mercure M. The «Bad Girl» Turned Feminist: The Femme Fatale and the Performance of Theory. Undergraduate Review. 2010. No. 6. P. 113–119.

51. Morgan le Fay | Robbins library digital projects. Robbins Library Digital Projects | Robbins Library Digital Projects. URL: <https://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/morgan> (дата звернення: 23.05.2021).
52. Praz M. The romantic agony.: translated from the italian by Angus Davidson. 2nd ed. Cleveland : World Pub. Co., 1963. 502 p.
53. Proposed: the Furiosa test. Twitter. URL: <https://twitter.com/photopuck/status/607259980631273473>.
54. Raymond J.P., Ricketts C. Oscar Wilde: Recollections. London: Nonesuch Press, 1932. P. 51–53
55. Women and gender in medieval Europe: an encyclopedia. Routledge, 2015. 944 p.

Додатки

Додаток А

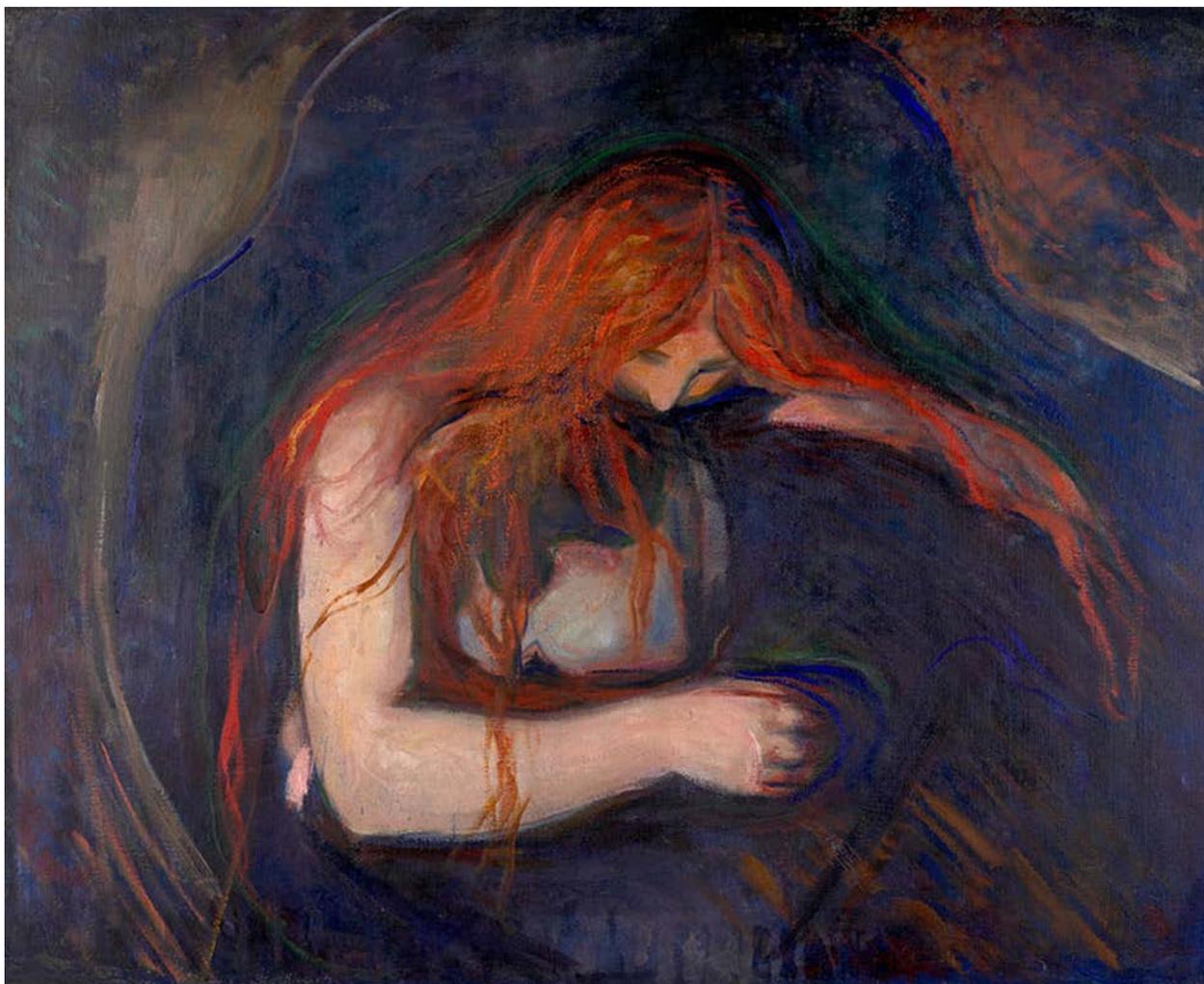
Eugène Samuel Grasset | La vitrioleuse [The Acid Thrower] (1894) | Artsy. Artsy - Discover & Buy Art. URL: <https://www.artsy.net/artwork/eugene-samuel-grasset-la-vitrioleuse-the-acid-thrower> (дата звернення: 24.05.2021).



Додаток Б

Munch E. Vampire - Edvard Munch - Google Искусство и культура. Google Искусство и культура. URL:

<https://artsandculture.google.com/asset/vampire/MwFWVPAFcZrcfQ?hl=ru> (дата
звернення: 24.05.2021).



Додаток В

Contributors to Wikimedia projects. Эдип и Сфинкс (Моро) – Википедия.
Википедия – свободная энциклопедия. URL:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Эдип_и_Сфинкс_\(Моро\)#/media/Файл:Oedipus_and_the_Sphinx_MET_DP-14201-023.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Эдип_и_Сфинкс_(Моро)#/media/Файл:Oedipus_and_the_Sphinx_MET_DP-14201-023.jpg) (дата звернення: 24.05.2021).



Додаток Г

Wikimedia

Commons.

URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Franz_von_Stuck_-_Die_Sünde_1893.jpg (дата звернення: 24.05.2021).



Додаток Г

Учасники проєктів Вікімедіа. Свобода, що веде народ – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Свобода,_що_веде_народ#/media/Файл:Eugène_Dela_croix_-_La_liberté_guidant_le_peuple.jpg (дата звернення: 23.05.2021).



Додаток Д

А бабы здесь тихие – Тестом Бехдель по нашему кино. URL: <https://bechdelru.files.wordpress.com/2013/11/bechdel.jpg> (дата звернення: 21.05.2021).



Додаток Е

Invalid Dynamic Link. URL: <https://images.app.goo.gl/cqE2NpvR5qwQgFj88>
(дата звернення: 30.05.2021).

