

## ОБРАЗ «ВЛАСТНОЙ ЖЕНЩИНЫ» В КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ЛЕВАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ГЕРМАНИИ В КРИЗИСНЫЙ ПЕРИОД (1918-1923 ГГ.)

*А.С. Акуневич, магистрант, исторический факультет, БГУ, Минск*  
*науч. рук. – Т.А. Шулжак, канд. филос. наук, проф., БГУ*

В кинематографе в послевоенный кризисный период наблюдается несколько тенденций левой направленности. Одна из основных – это столкновение конфликта природы и машины, место человека в нем. Но в кинематографе, в связи с его техническими возможностями, также происходит процесс, который можно назвать выражением образа «властной женщины». Этот образ можно найти в значительной части сохранившихся фильмов послевоенного кризисного периода. Можно отметить, что данный образ имел свое развитие, о чем будет сказано выше.

Образ «властной женщины» рассматривается в данной статье как левая тенденция по исторически обусловленной причине. Женщины в Германии получили право голоса на выборах в Национальное собрание 30 января 1919 года. Они впервые воспользовались этим правом на всеобщих выборах в следующем году. Таким образом, юридически женщины стали

равноправными гражданами Веймарской республики. Здесь следует также учесть тот факт, что во время Первой мировой войны у тысяч женщин, в связи с нехваткой рабочих рук на производстве, впервые появилась возможность обеспечивать себя в материальном плане. Многие из них после установления мира вынуждены были вновь занять традиционную роль матери и хранительницы очага. В связи с этим, женщины выказывали свое недовольство и требовали обеспечения им рабочих мест [12, P. 17].

В сфере кинематографа послевоенных лет можно говорить о сублимации равенства женщины и мужчины. В кинолентах женщины выступают как субъекты, готовые столкнуться и способные преодолеть те трудности, которые ранее считались прерогативой мужчин. Часто, путем впадения в крайность, фигура женщины тем самым отвоевывает в фильмах свое право быть признанной.

В фильме «Чума во Флоренции» [1] Юлия – куртизанка – приказывает носильщикам перенести религиозную процессию в честь праздника Гроба Господня. Этим символическим актом она включает в себя Чезаре Борджиа и его сына – Лоренцо, но также вызывает гнев главы церкви, который говорит, что она «может стать угрозой Церкви». Юлию допрашивают о ее вере, где она признается: «Бог, в которого я верю, это – любовь». Это признание явно перекликается с идеей Л. Фейербаха, который отождествляет коммунизм со всеобщей любовью [13, S. 326]. Подчеркивают данную мысль слова Юлии, адресованные Лоренцо: «Флоренция мертва – я приношу ей любовь!» Юлия устраивает праздник, на который приглашены все жители города. Когда же ее арестовывают по приказу Совета старейшин, то Лоренцо произносит: «Совет арестовал нашу женщину», что явно подчеркивает сакральный характер Юлии для жителей Флоренции. Она, провозгласив любовь своей религией, фактически управляет городом после того, как ее освобождает народ.

Возможно более ключевую роль, чем Юлия, играет Медардо – священник, который приходит к ней, чтобы предостеречь об опасности. Здесь важна деталь: покаяя и возвращаясь в город, Медардо поднимает кулак – символ интернационального приветствия. Можно говорить о том, что Юлия и Медардо, находясь на противоположных полюсах, двое являются трансляторами левых идей Юлии, которая отождествляет веру со всеобщей любовью, а Медардо – аскет, который несет всеобщего спасения. Когда последний влюбляется в Кэролин, то видит ее образ, распятый на кресте, что символизирует принятие Медардо новой религии. Все же, именно Медардо предопределяет развитие событий – он выпускает Чуму в город, тем самым очищая его.

Свое место в раскрытии образа «властной женщины» занимают киноленты Эрнста Любича. В первой из них, «Принцессе устриц» [2], Осси выступает в качестве единственного человека, которого боится её отец – Мистер Квакер. Акт разлуки Осси всего, что попадает ей на глаза, требовательность и исполнение любых ее прихотей дополняют образ женщины, обладающей властью. В киноленте также присутствует прием замещения традиционных гендерных ролей Эрнст Любич будет прибегать к этому приему и в работах рассмотренных далее). В данном случае – это сражение между дочерью миллионера (мультимиллионеров (боксерский поединок) за мужчину принца Нуки).

В фильме «Не хочу быть мужчиной» [3] присутствует уже открытый протест девушки. Когда интернантка спрашивает: «И ты хочешь быть приличной юной Леди?», Осси отвечает: «Ничего этого я не хочу». Когда же новая учительница начинает ограничивать ее свободу, путем накладывания запрета, то здесь снова возникает ситуация, уже рассмотренная на предыдущем примере – Осси хочет стать мальчиком. Заказав мужской костюм и тем самым перевоплощаясь в мужчину, она говорит: «Теперь я могу завоевать мир». Важным выступает именно процесс эмансипации Осси (слово фигурирует в инертных), который позволил Осси делать то, на что ранее было наложено запрещение.

Свои процессы происходят в киноленте «Мадам ДюБарри» [4], где король целует ноги ДюБарри, а та бьет его. Также, как и в ранее упомянутых фильмах Эрнста Любича, здесь имеет место перевоплощение женщины в мужчину, которое играет функцию перехода к решительным действиям. В данном случае – это заговор против ДюБарри, который она раскрывает благодаря своему костюму. Второй схожий момент наступает, когда ДюБарри присуждают смертную казнь. Эрнст Любич, пытаясь ее спасти, предлагает не что иное, как вновь переодеться в мужскую одежду. Можно говорить о том, что мужская одежда здесь – это символ победы. Несмотря на это, в данной киноленте на восторженных ролях также фигурирует женщина как совершенно автономный субъект, несмотря на ее на традиционную женскую одежду. Это происходит в уличной сцене, где оратор (т.е. человек, который распространяет свое влияние на умонастроение толпы) оказывается вытеснен женщиной, которая начинает говорить вместо него и становится новым оратором (схожий момент можно наблюдать в «Нервах» [5] Роберта Райнерта).

В «Мейере из Берлина» [6] Салли встречается местную жительницу, которая предлагает потрогать ее руки, заявляя при этом: «Чистая природа, все настоящее и массивное». Важно заметить, что сцена, в которой подается данная сцена, говорит не о кокетстве местной жительницы, но ближе к выражению гордости за мышцы, которые обладают силой. Далее это смещение соотношения физической силы в сторону женщины только усиливается в связи с трусостью Салли и спокойной

ешительностью Китти, когда они собираются подняться в горы. Важен здесь также образ одьема, когда Китти идет впереди и тянет за веревку Салли. Позже, в охотничьем лагере Салли, подобно королю в «Мадам ДюБарри» на коленях расшнуровывает сапоги Китти. Практически идентичное можно увидеть в «Дочерях Колхизела»[7], где Лизель – старшая из дочерей – имеет мужские черты и делает всю работу по дому. Она ест в разы больше, чем остальные, когда он не может справиться с засидевшимся посетителем, то просит сделать это Лизель, которая избивает последнего.

В «Сумурун» [8] показано традиционное восточное общество с таким его институтом, как гарем. Несмотря на это, женщина выступает скорее как идол и личность, осуждающая и владеющая мужчинами. Когда происходит суд над Сумурун и одна из жен просит помочь евнуха и заступиться за нее, то далее следует сцена, где он беспомощно сосет палец. Реакция очевидна – женщина говорит: «Трус! Какой ты мужчина?!» Что примечательно, следующая сцена – это ни что иное, как образ непокорной женщины: Сумурун приказывают целовать землю у ног шейха, но она не поддается. Здесь можно вспомнить подобные сцены в «Мадам ДюБарри» или «Мейере из Берлина», где мужчина исполняет это охотно и добровольно. В «Сумурун» также есть сцена, где молодой шейх целует ноги танцовщице. Заслуживает внимания и взаимодействие Сумурун и продавца тканей. Именно Сумурун и ее подруги играют здесь активную роль, привлекая внимание и приносят продавца к себе в гарем. Аналогичная ситуация в «Духе земли», где любовный акт шейха и танцовщицы, где шейх играет пассивную роль.

Иная ситуация наблюдается в киноленте «Замок Фогелёд» [9], где женщина выступает как разрушительное начало. Скорее всего, это является следствием ослабления влияния левых идей на общество в связи с явным разочарованием в революционных формах борьбы и непопулярностью социал-демократического правительства. В фильме женщина убивает мужа, который углубился в изучение священных книг: «Он превращался в святого... Он хотел видеть во мне лишь святую... Чем чище он становился, тем ужаснее я ощущала свою приземленность... Я жаждала... видеть зло... желать зло...» Важно отметить, что изучение священных книг мужем его желание разделить богатство между бедняками отменяется и с пониманием социалистической доктрины, где равенство выступает ключевым идеалом. Таким образом, можно говорить о том, что женщина здесь – это сила, противостоящая осуществлению социалистических идей.

Схожая конфигурация в «Призраке» [10], где Мелани – «новая женщина» – выступает в качестве основной проблемы для матери (домохозяйки, т.е. женщины, которая является носителем традиционной роли). Лоренца (также в образе новой женщины), которая сбивает главного героя, является причиной того, что последний сбивается с пути и теряет все. В качестве спасительного элемента здесь выступает побег в сельскую местность, где главный герой вновь обретает покой. Деградация образа «властной женщины» ведет к тому, что в «Духе земли»[11], где вновь фигурирует «новая женщина» (Лулу), многократно раскрывается отношение к ней, как к «красивой безделушке». То есть женщина здесь – уже не личность, но лишь дьяволизированный объект, который деструктивно влияет на все вокруг. Все же, даже здесь присутствует попытка оправдать Лулу, схожая с таковой в «Замок Фогелёд», когда она говорит: «Я так страдала... Я хотела только свободы, солнца, а они... да, ни я была пойманной птицей».

Рассмотрев вышеназванные примеры, можно говорить о развитии образа «властной женщины», который от стокгольмского призыва женщины окружающей ее традиционной среде и желания завоевать права и свободы, которыми должен обладать каждый человек в демократическом обществе, переходит в защиту и попытку оправдать данное желание.

Список фильмов

1. «Чума во Флоренции» / Die Pest in Florenz, реж. О. Рипперт, 1919.
2. «Принцесса устриц» / Die Austernprinzessin, реж. Э. Любич, 1919.
3. «Я не хочу быть мужчиной» / Ich möchte kein Mann sein, реж. Э. Любич, 1919.
4. «Мадам ДюБарри» / Madame DuBarry, реж. Э. Любич, 1919.
5. «Нервы» / Die Nerven, реж. Роберт Райнерт, 1919.
6. «Мейере из Берлина» / Meyer aus Berlin, реж. Э. Любич, 1919.
7. «Дочери Колхизела» / Kohlhisels Töchter, реж. Э. Любич, 1920.
8. «Сумурун» / Sumurun, реж. Э. Любич, 1920.
9. «Замок Фогелёд» / Schloß Vogelöd, реж. Ф.В. Мурнау, 1921.
10. «Призрак» / Phantom, реж. Ф.В. Мурнау, 1922.
11. «Дух земли» / Erdgeist, реж. Л. Йесснер, 1923.

Литература

1. Roy, Kathryn A. German Unification: A Feminist Moment / Kathryn A. Roy - History Honors Papers 2006. - p.100.
2. Feuerbach, L. Das Wesen des Christentums / L. Feuerbach. – Berlin: Akademie-Verlag, 1956 – S. 323-326.