

4. Довженко О. Україна в огні : Кіноповість, щоденник / Олександр Довженко ; упоряд. і автор передм. О. Підсуха. – К. : Рад. письменник, 1990. – 416 с.
5. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек. – М. : Художественный журнал, 1999. – 114 с.
6. Корогодський Р. Довженко в полоні / Роман Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 347 с.
7. Žižek S. The Matatastases of Enjoyment / Slavoj Žižek. – London, New York : Verso, 1994. – 240 p.

R. Semkiv

CARNIVAL HUMOR AS THE COMPONENT OF O. DOVZHENKO'S LITERARY AND CINEMATIC TEXT

The article analyses burlesque elements in literary and cinematic texts by Ukrainian author and film director O. Dovzhenko. The differentiation of carnival and satirical burlesque is followed by the conclusion that the first humorous form dominates in the author's works. Variations of carnival burlesque, as the specific carnival noir, are also being analyzed.

Keywords: carnival, burlesque, satire, humor.

Матеріал надійшов 20.11.2014

УДК 821.09:947.084.8:316.346.2

Щур О. П.

ЖІНКА І ВІЙНА В КІНОПОВІСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА «УКРАЇНА В ОГНІ»

У статті проаналізовано зображення жінок у художній прозі часів Другої світової війни і присвяченій воєнній тематиці. Застосування інструментарію гендерних студій та феміністичної критики допомагає деконструювати традиційні патріархальні стереотипи та настанови радянської ідеології, їхнє відображення в художній літературі, зокрема на матеріалі кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні».

Ключові слова: жінка і війна, Олександр Довженко, феміністична критика, гендерні студії.

Задум і створення кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» (1943) припадають на перші роки радянсько-німецької війни. На час обговорення кіносценарію вимоги до творів пропагандистського мистецтва змінювалися – відповідно, патріотизм окремих націй як тимчасовий інструмент підняття бойового духу втратив актуальність на користь загальнорадянських

цінностей. Про те, що відбувалося на окупованій території, теж воліли не згадувати, тим більше – аналізувати стосунки місцевого населення та гітлерівців, коли полишений армією та владою народ не завжди зберігав лояльність та відданість радянському урядові. Попереду вже виднілися звільнення Європи та перемога у великій війні. Тож писати художню літературу і знімати

кіно треба було відповідно. Розгромивши твір Довженка, Сталін висловив конкретні зауваження; з цього моменту починається криза митця як у кар'єрі, так і в творчому становленні. Повернутися на колишні вершини, виправити помилки Олександр Довженко, здається, так і не зміг (детальніше див.: [8, с. 219–235]).

Естетичну та ідеологічну вартість «України в огні» дослідники оцінюють по-різному. Так, Роман Корогодський називає кіноповість не більше, не менше, як «архіввором», написаним «на гребені творчого злету», де «біографія зливається з творчістю», а митець нарешті стає собою [5, с. 288]. І далі: «В пожежі війни він дивився на себе і Україну без рожевих шкелець. Якщо навіть і збереглася притаманна йому романтична форма піднесено-сповідальних монологів, то з'явилися й цілком реальні, страх які болючі історичні констатації. А головне, з'явилися по-справжньому філософські роздуми над фундаментальними проблемами життя і смерті людини та її краю як взаємозумовленої трагедії» [5, с. 289]. Іншого підходу дотримується Віра Агеєва, звертаючи увагу насамперед на формальний аспект. На її думку, найкраще Довженкові вдавалися твори, де над ним не тяжіло соціальне замовлення і потреба писати «на злобу дня» (а отже, вершиною його доробку дослідниця називає «Зачаровану Десну»). Що ж до «України в огні», то надмір патетики згубно позначився на цьому, а особливо на пізніших текстах митця. Утім, додає дослідниця: «вона задумувалася, очевидно, як фільм викривально-публіцистичний, і в такому жанрі пафос міг зрівноважитися на екрані через звернення до якихось суто кінематографічних засобів; але Довженкові не вдалося здійснити свій задум» [1, с. 404].

Так чи інакше, в кіноповісті особливим чином поєднано особисті поривання митця та його прагнення стати на службі держави та народу; власну систему ціннісних координат він прагне накласти на ідеологічну матрицю пропагандистської машини. Тож «Україну в огні» можемо вважати твором у певному сенсі симптоматичним. Поєднання в цьому тексті стереотипів різного гатунку: патріархальних, національних, класових, гендерних і так далі – є досить виразним і спрямованим на утвердження традиційних цінностей. Більше того, кодекс патріархату стає інструментом тоталітарної держави. З його допомогою контроль свідомості та тіла громадян триває навіть тоді, коли територію, де вони перебувають, залишено на поталу ворогові. Особливо контролюваною в таких умовах є жінка,

котра підпорядковується чоловікові одразу у двох вимірах: як головному в родині і як представникові механізму тоталітарної держави. Патріархат наділяє чоловіка функцією оцінки чужих вчинків та правом карати винних.

Те, як це відбувається, бачимо на прикладі конкретного тексту, а саме Довженкової «України в огні».

Зауважимо: сам Олександр Довженко в щоденникових записах виділяє жінок на окупованій території в окрему категорію; він наголошує на необхідності проведення з ними агітаційної роботи. Так, у розмові з М. Хрущовим 3 травня 1942 року говорить «про необхідність закидування листівок до наших українських жінок». І далі занотовує: «Пропозиція моя писати листи до української жінки прийнята з великим задоволенням. Очевидно, ніхто раніше про це не думав. А це значить ще раз, що ніхто з полкових та бригадних комісарів не думав за народ» [3, с. 120–121]. Ірина Захарчук досліджує цей аспект саме на матеріалі Довженкового «Щоденника». Вона наголошує на тому, що тіло завойованої жінки митець обирає за вихідну точку для конструювання образу ворога, а упослідженість жінки вважає свідченням програної війни насамперед у морально-етичній площині [4, с. 196–205].

У ґрунтовній праці «Сексуальна політика» американська феміністка Кейт Мілет аналізує засади традиційного суспільства. Упродовж історії людства міжстатеві стосунки є одним із виявів феномену панування і підпорядкування. Домінування чоловіків над жінками в патріархальному суспільстві набагато жорсткіше й послідовніше, ніж, приміром, класовий поділ. Таке панування – це одна з найпоширеніших ідеологій нашої культури; воно також – в основі фундаментальних концепцій влади [6, с. 51–52]. Дзеркалом великого суспільства залишається сім'я. Це – патріархальна одиниця в межах великого патріархального цілого, основне знаряддя та фундамент патріархального суспільства. Вона не тільки спонукає своїх членів підкорятися й пристосовуватися, але діє як урядовий підрозділ патріархальної держави, що керує своїми громадянами через голів родин. Право майже абсолютної власності над жінкою та дітьми має батько [6, с. 63–64]. Тоталітаризм – лише одна із форм державного устрою, проте наведені вище тези про контроль влади над індивідом разуче підтверджуються загальними висновками про тисячолітнє тривання патріархату. Здається, що мова йде про одне й те ж. Тобто в часи сталінізму посилення позицій тоталітарної держави

в певному сенсі відбувалося через повернення до звичних норм життя.

На час Другої світової війни – коли тривають описані Довженком події – патріархат став соціальною константою як у Радянському Союзі, так і в гітлерівській Німеччині. (Кейт Мілет подає детальний аналіз становища жінки та трансформації родинних моделей у нацистській Німеччині та СРСР (див.: [6, с. 260–290]). Тезу про патріархальний характер диктаторських режимів та тоталітарних держав вона ілюструє, зокрема, цитатами з праці Вільгельма Райха «Психологія мас і фашизм»: «Авторитарна держава в кожній родині має свого представника – батька, і через те він стає найнеоціненнішим знаряддям держави», «Оскільки авторитарне суспільство відтворює себе в структурі психіки масового індивіда з допомогою авторитарної родини, з цього випливає, що політична реакція має захищати авторитарну родину як основу держави, культури та цивілізації» [6, с. 261]). Здобутки фемінізму першої третини століття послідовно й успішно нівельовано на державному рівні. Тож і розподіл ролей між чоловіком та жінкою здійснювався в рамках кодексу патріархату. Відповідно до цього жінці залишали дуже вузьку роль – на рівні суто біологічних функцій. У кіноповісті «Україна в огні» це зображено дуже промовисто. Довженко повністю викреслює жінку з простору активних воєнних дій. (Проте в щоденнику якраз віднаходимо такий запис – ідею статті про героїзм жінки, «про шлях її, великий і тернистий, од плача Ярославни до виступу на трибуні Верховної Ради ССРСР», де автор згадує «про жінку, про дівчину в шинелі і чоботях, про сестру милосердя, про сестру жалібницю, про партизанку, про связистку». Можливо, це свідчить про свідоме відкидання автором кіноповісті «зайвих» деталей, які б заважали донести основне повідомлення до адресата (див.: [3, с. 83–84]). Він не бере до уваги жодного із численних випадків участі жінок у війні нарівні з чоловіками; тут немає навіть санітарок чи радисток, не кажучи вже про суто чоловічі ролі льотчика, танкіста, партизана. Жінки масово залишаються на окупованій території разом із старими та дітьми, і єдине, що вони можуть, це стати легкою здобиччю для гітлерівських військ. Притому чоловіки, відступаючи в східному напрямку, не дають їм жодного шансу для порятунку, а навпаки, переконують у тому, що все буде добре, не повідомляють близьких дат здачі чергового шматка землі завойовникові. Особливо совістливі просять прощення за те, що залишають жіноцтво на поталу німцям, але на тому все

й закінчується. Жінки ж налякано очікують хвилі масових звалтувань – чого, втім, на сторінках кіноповісті так і не відбувається. Зате в «Щоденнику» віднаходимо численні нотатки з цього приводу (див.: [3, с. 51, 52, 54, 58, 61, 69, 72]).

У центрі кіноповісті – доля великої родини Запорожців. На чолі роду – батько, Лаврін Запорожець. Його діти вже дорослі, більшість має власні сім'ї, проте авторитет батька для них залишається незаперечним. Усі сини йдуть на війну – чи то в регулярну армію на фронт, чи то в партизани. Єдина донька Олеся залишається з батьками. Налякана можливим звалтуванням, вона виходить на дорогу й запрошує до хати танкіста Василя Кравчину. Вона обирає віддатися українському чоловікові, хай і слабкому й фактично переможеному, аніж стати об'єктом наруги ворога і в такий спосіб дати гітлерівцям ще один шанс принизити свій народ. З погляду традиційної патріархальної моралі, така поведінка – неприпустима для незаміжньої цнотливої дівчини. Виправданням стає романтична любов – єдина ситуація, коли жінці бодай трохи пробачають сексуальну активність: між Василем та Олесею спалахує почуття. Звернімо увагу: Олеся намагається естетизувати обставини втрати цноти і наблизити епізод до ритуалу шлюбної ночі. А Василь Кравчина починає називати випадкову кохану дружиною – попри те, що навіть не пам'ятає, в якому селі біля перелазу залишив свою Олесю (мабуть, і прізвище її для нього невідоме).

Утім, набувши символічного статусу дружини, Олеся залишається підвладною батькові. Саме Лаврін, а не чоловік, продовжує контролювати її тіло та вчинки. Олеся може лише обурюватися, навіть коли батько відправляє її на примусові роботи до Німеччини. Згодом, не витримавши наруг господарів фон Краузе, вона втікає, переходить лінію фронту і повертається до рідного села. Автор лише натякає, що сталося з героїнею на важкому шляху: «Не питайте, якою ціною добралася вона додому. Бо тоді ви розстріляєте її за аморальність. Думайте, що вона жадібними брехнями прикриває легковажність свою і розпусту, якщо ви самі брехун. І тоді стане однією жінкою менше» [2, с. 67]. І вже згодом, біля того ж перелазу, відбувається нова зустріч закоханої пари. Олеся посивіла, втратила красу, але Василь Кравчина цінує її за велич характеру і не зважає на те, що відбувалося із її тілом протягом останнього відрізка часу. Зауважмо: Василь повертається героєм війни, визволителем, і вимушене розставання з Олесею вже не відчуває як провину, тоді як статус самої Олесі, попри

все пережите, цілком залежить від Василевого ставлення до неї. Для автора, вочевидь, прощення такого роду є апогеєм любові чоловіка до жінки. Вона теж прощає: не запитує, чи зберігав він їй вірність протягом війни, не дорікає тимчасовим програшем, відступом, тим, що залишив її на поталу ворогові. І коли Василь Кравчина та вцілілі брати Запорожці вирушають на Захід, визволяти Європу, то Олеся благословляє їх на помсту (загалом, заклик до помсти є одним із наскрізних мотивів твору). Читач передчуває, якою буде доля німецьких жінок, із якими зустрінуться визволителі. Тим більше, що в кіноповісті їх репрезентують непривабливі, навіть сатиричні образи дружини і доньки фон Краузе. У щоденнику Довженка є записи й про те, що радянські військові чинили насильство й над своїми дівчатами, зокрема над звільненими остарбайтерками; він нотує розповідь Есфір Шуб про такий випадок і лаконічно завершує: «Я мовчав» [3, с. 368]. На думку Ірини Захарчук, усвідомлення того, що «насильство присвоюється не лише “чужими”, але й “своїми” як неодмінна умова “переможців”, стає для Довженка тим потрясінням, яке деконструє міф справедливої війни. Письменник відмовляється сприймати насильство як помсту, в чому виявляється його розходження з офіційними установками» [4, с. 197].

Як уже зазначалося, Олеся увесь цей час вважає себе солдаткою, яка жде чоловіка з фронту, проте перед батьками та односельцями вона не акцентує на цьому увагу – вочевидь, боячись осуду. Утім, німцям – головним адресатам свого символічного одруження – вона наголошує на цьому постійно. Але коли у фіналі до села приходить Василь Кравчина, на той час знайомий із її братами, і постає перед Запорожцями одразу ж у ролі зятя, то ті спокійно реагують на таку, здавалося б, несподівану звістку, не ставлять запитань щодо того, коли танкіст познайомився, заручився чи то одружився з їхньою Олесею, а тим паче не чіпають проблеми репутації чи дівочої честі (що для села важливо!). Чи є це взаємним порушенням кодексу патріархальної та народної моралі? В основу структури традиційного суспільства покладено обмін жінками, який здійснюють чоловіки, і подальше утворення родинних зв'язків між ними [7, с. 406]. Жінка залишається об'єктом обміну й на пізніших етапах розвитку суспільства, для неї мало що змінюється навіть тоді, коли чоловіки стають учасниками історичного процесу з класово визначеною структурою: її тіло так само контрольоване ззовні, реальною формою діяльності залишається народження дітей – тобто фактично вона

залишається підпорядкованою родинним формам організації суспільства [4, с. 441]. Таким чином, легалізація зв'язку між Олесею та Василем Кравчиною відбувається тоді, коли він, воюючи пліч-о-пліч з її братами, символічно рідниться з ними ще й у такий спосіб. Олеся стає його, бо тепер вони належать до однієї спільноти – навіть якби не зустрілися до того. Можливо, це ще одне пояснення, чому Василь так спокійно поводить себе під час довгоочікуваної зустрічі: він стає братом Олесі, а отже, не відчуває до неї інцестуального потягу [4, с. 410], – водночас почувуючи відповідальність за те, що вороги скоїли із її тілом.

Антагоністом Олесі є її подруга Христя. Вуштами цієї дівчини постійно промовляє поганьблена українська жінка. Христя отримала менш патріотичне виховання – власне, вона є продуктом тієї недосконалої пропаганди, яку постійно критикує Довженко як у художніх текстах, так і в щоденникових записах. Дівчина не менш красива й обдарована, ніж Олеся, але значно емоційніша. Вона проклинає радянську армію, яка відступила і залишила Україну ворогам; ненавидить нацистів і заявляє, що задушить німецьку дитину, якщо доведеться народжувати від гвалтівника. На відміну від Олесі, що зростала в міцній патріархальній родині, Христя не перебуває під тиском сильного батька (її батько – сільський комічний персонаж). Вона не хоче приймати страждання як долю і зневажає слабких чоловіків, у цьому разі – радянських воїнів. Смілива та пасіонарна, вона прагне комфорту і використовує нагоду класової мобільності, яка доступніша для жінок, ніж для чоловіків. Її брат в умовах окупації може стати хіба поліцаєм, тоді як Христя бере шлюб з офіцером СС; вона не отримує величезної насолоди від такого співжиття, але це краще, ніж умови, в яких перебувала раніше. Кульмінацією стає монолог Христини, на той час уже полишеної італійцем-есесівцем, перед радянськими партизанами: дівчина не лише говорить про безвихідь ситуації, в якій опинилася, але й пояснює, чому українські жінки масово віддаються ворогові: «...що зробила я щось запертне, зле і незаконне, що нема в мене ні отієї, що ви казали, національної гордості, ні честі, ні гідності. Так скажіть мені хоч перед смертю, чому ж оцього в мене нема? А де ж воно, людоньки? Рід же наш чесний. <...> Сльозами вас проводжала, сльозами й стрічаю <...> ...чому я виросла не горда, не достойна і не гідна. Чому в нашому районі до війни ви міряли дівочі наші чесноти головним чином на трудодень і на центнери бурякові» [2, с. 76]. Прощення від чоловіків-переможців вона так і не отримує: партизани

не карають дівчину на смерть, але відправляють спокутувати гріх помстою. Христю, отже, прирівняно до чоловіків-дезертирів, внутрішнього ворога. Якщо за Олесю є кому помститися, то її подруга змушена очиститися від власного безчестя самотужки, хай навіть і власною кров'ю. Зауважимо, що в приватних нотатках Олександра Довженка вже згадувані записи стосовно наруги нацистів над українськими жінками із часом поступаються (і навіть кількісно) фіксацією фактів добровільного співжиття місцевих жительок з окупантами (див.: [3, с. 151, 153, 155, 202, 211, 258, 268, 295]). Автор надзвичайно болісно переживає це: «Німецький офіцер: – Норвежські жінки труїли нас, французькі били нас по обличчях, польські жінки стріляли в нас, радянські жінки лізли до нас в ліжка, одбою не було... – Більшого ляпасу нашій системі виховання і не придумати, прости господи» [3, с. 268]; «Наші бездушні повії, що лізли силоміць у німецькі бардаки і чіплялися на німецькі шії, де попало, викликаючи навіть у аморальної німецької сволоти почуття огиди – се не шутка. Сього нема ніде в світі. Деякі німці розповідають, дивуючись самі, як се могло статися, що народ героїв воїнів має жінку курву» [3, с. 295]. І підсумовує: «Я прийшов до висновку, що прощати їх не стоїло» [3, с. 295].

Таким чином, на прикладі аналізу кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» бачимо, як родина і традиційне виховання стають інструментами патріархального суспільства та тоталітарної держави. Навіть частково відійшовши від ідеї загальнорадянського на користь національного, автор продовжує дотримуватися традиційних, не модерних цінностей – тобто фактично і далі перебуває на службі партійної пропаганди. Жінка знову, після короткого періоду державної підтримки в боротьбі за рівні права, стає об'єктом обміну, її функції максимально звужуються, а життєве призначення збігається з біологічним. Чоловік – представник влади та уряду у власному мікрокосмі, і за його посередництва жінка контролювана на всіх рівнях, а отже, недоступна ворогові і залишається державною власністю навіть на залишеній території. В «Україні в огні» Довженко втілює цю ідею настільки послідовно, що цілком ігнорує активну роль жінок у Другій світовій війні. Промовистим є і фінал твору: автор фактично легітимізує право чоловіків на помсту сторицею. Очевидно: коли фронт посувається далі на Захід, то радянська армія чинитиме з мирним населенням, зокрема жінками, не краще, ніж за їхніми уявленнями, поводитися в Україні гітлерівські війська.

Список літератури

1. Агеева В. Геній і ціна компромісу / В. Агеева // Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеевої та С. Тримбача. – К. : Комора, 2014. – С. 395–405.
2. Довженко О. Україна в огні / Олександр Довженко // Україна в огні: кіноповість, щоденник / Олександр Довженко ; упоряд., автор передмови О. Підсуха. – К. : Радянський письменник, 1990. – С. 15–102.
3. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
4. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму / Ірина Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 406 с.
5. Корогодський Р. Довженко в полоні / Роман Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 352 с.
6. Мілет К. Сексуальна політика / Кейт Мілет. – К. : Основи, 1998. – 619 с.
7. Мітчелл Дж. Психоаналіз і фемінізм : Радикальна переоцінка психоаналізу Фрейда / Джуліет Мітчелл ; перекл. з англ. І. Добропас і Т. Шмігер. – Львів : Астролябія, 2004. – 480 с.
8. Тримбач С. Довженко та вожді / Сергій Тримбач // Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеевої та С. Тримбача. – К. : Комора, 2014. – С. 193–263.

O. Shchur

WOMAN AND WAR IN OLEKSANDR DOVZHENKO'S SCRIPT "UKRAINE IN FIRE"

The article is dedicated to the analyses of women types in Ukrainian military fiction prose (1940s). Gender studies and feminist criticism are methodologies which help in description and deconstruction of traditional patriarchal stereotypes and Soviet ideological position on the material of Soviet fiction, e. g. Oleksandr Dovzhenko's classical script "Ukraine in Fire".

Keywords: woman and war, Oleksandr Dovzhenko, feminist criticism, gender studies.

Матеріал надійшов 15.10.2014