

УДК 791.222-52:316.346.2-055.2](100)"196/200"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-21>

Богдан РУЖАНСЬКИЙ,
orcid.org/0009-0001-7000-3050
аспірант кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) lyubomira70@i.ua

Олександр БЕЗРУЧКО,
orcid.org/0000-0001-8360-9388
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
Київського університету культури
(Київ, Україна) oleksandr_bezruchko@ukr.net

ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ВИЖИВАННЯ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ОБРАЗИ ЖІНОК У КОНТЕКСТІ ВІЙНИ (XX–ПОЧАТОК XXI СТ.)

Характеристика основної теми. Стаття присвячена дослідженню репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі. В основі цього аналізу лежить активний розвиток світової тенденції до створення художніх і документальних фільмів та зміна полярності погляду глядачів на жіночу постать в контексті кінокартин про збройні конфлікти, що зумовлена еволюцією їхнього статусу як загалом в соціумі, так, зокрема, і в мілітаристській ієрархії. Образи учасниць бойових дій та спецоперацій на великому екрані в кінополотнах на воєнну екшн-тематику варіювалися також в залежності від потреб державної пропаганди, якщо говорити про британські стрічки 1940-их років, або ж через міжнародне визнання окремих жінок-режисерок, таких як оscarоносна Кетрін Бігелоу.

Проблема дослідження. На сьогоднішній день у практиці міжнародного кіновиробництва відсутня чітка концепція, котра систематизує особливості еволюції гендерних аспектів; непослідовною є також робота в цьому напрямі з точки зору недостатнього розкриття змісту, форми та аналізу досліджень культурологічного напрямку щодо аудіовізуального мистецтва.

Мета статті полягає саме в детальному розгляді імагологічних характеристик жіночих персонажів включно з розвитком трансформації їхніх образів у військовому кінематографі у період XX – початку XXI століть.

Узагальнені результати дослідження. У даній статті проаналізовано повноекранні фільми (художні та документальні), а також виявлено еволюцію жіночих репрезентацій у військовому кінематографі: від стереотипних ролей жертв або домогосподарок до складних образів жінок-воїнів, розвідниць, свідків геноциду та активних учасниць опору. Висвітлено зв'язок між художніми образами та реальними історичними процесами, зокрема лібералізацією військових норм і визнанням гендерного насильства як злочину. Окреслено динаміку гендерних ролей під впливом феміністичних рухів і зміни статусу жінок у збройних силах, а також відображено як ці явища простежено у кінематографі XX та першій чверті XXI століття.

Ключові слова: екранні мистецтва, жінки на війні, гендерні ролі, кінематографічні репрезентації, жіночі образи, фемінізм, військовий кінематограф.

Bohdan RUZHANSKYI,
orcid.org/0009-0001-7000-3050
Postgraduate student at the Department of Art History
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) lyubomira70@i.ua

Oleksandr BEZRUCHKO,
orcid.org/0000-0001-8360-9388
Doctor of Study of Art, Professor;
Head of the Film and Television Arts Department
Kyiv University of Culture
(Kyiv, Ukraine) oleksandr_bezruchko@ukr.net

GENDER DIMENSIONS OF SURVIVAL: CINEMATOGRAPHIC IMAGES OF WOMEN IN THE CONTEXT OF WAR (XX–EARLY XXI CENTURY)

Characteristics of the main topic. The article is devoted to the study of the representational roles of women in military cinema. The basis of this analysis is the active development of the global trend towards the creation of feature and

documentary films and the change in the polarity of the audience's view of the female figure in the context of films about armed conflicts, which is due to the evolution of their status both in society in general and, in particular, in the militaristic hierarchy. The images of female participants in combat and special operations on the big screen in films on military action themes also varied depending on the needs of state propaganda, if we talk about British films of the 1940s, or due to the international recognition of individual female directors, such as Oscar-winning Kathryn Bigelow.

Research problem. *Today, in the practice of international film production, there is no clear concept that systematizes the features of the evolution of gender aspects; The work in this direction is also inconsistent in terms of insufficient disclosure of the content, form and analysis of research in the cultural direction on audiovisual art.*

The aim of the article is precisely to examine in detail the imagological characteristics of female characters, including the development of the transformation of their images in military cinema in the period of the 20th-early 21st centuries.

The generalized results. *This article analyzes full-screen films (fiction and documentary), and also reveals the evolution of female representations in military cinema: from stereotypical roles of victims or housewives to complex images of female soldiers, spies, witnesses of genocide and active participants in the resistance. The connection between artistic images and real historical processes is highlighted, in particular, the liberalization of military norms and the recognition of gender violence as a crime. The dynamics of gender roles under the influence of feminist movements and the changing status of women in the armed forces are outlined, and how these phenomena are traced in the cinema of the 20th and first quarter of the 21st centuries is also reflected.*

Key words: *screen arts, women at war, gender roles, cinematic representations, female images, feminism, military cinema.*

Постановка проблеми. Дослідження репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі є досить актуальним, оскільки війна традиційно вважалася «чоловічою» сферою. Що стосується протилежної статі, то в кінострічках їм частіше відводилась роль пасивних жертв, медсестер або символів «далекої домівки». Це, в свою чергу, відображало їхній статус у патріархальному дискурсі як Інше. Проте наприкінці ХХ ст. гендерні ролі жінок у військовому кінематографі зазнали радикальної трансформації. Цьому сприяли розвиток феміністичних рухів та реальна участь жінок у бойових діях (війни на території республік колишньої Югославії, близькосхідні збройні конфлікти). На екранах почали з'являтися жінки-воїни, жінки-герої, розвідниці, медичні сестри, свідки геноциду та активні учасниці рухів опору.

Водночас особливо гострою ця проблема видається в імагологічному аспекті, в якому кіно як засадничий «культурний текст» маскультури активно формує репрезентації Іншого, в тому числі гендерного. На сьогоднішній день під час глобальних трансформацій образ «жінки-воїна» стає невід'ємною імаготемою в кінематографі, адже впливає на сприйняття цілих націй у гендерному дискурсі.

Слід зазначити, що без системного підходу до вивчення цього явища не можна повною мірою зрозуміти, як кінематограф відображає та формує нові соціальні міфи про участь жінок у війні; яким чином військовий кінематограф впливає на жіночу ідентичність як повноправних суб'єктів історії збройних конфліктів.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження та публікації щодо проблематики репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі доцільно розділити на 5 груп:

– Перша група наукових досліджень ґрунтується на зосередженні критики щодо стереотипізації жінок (de Casqueray, 2010; Logie, 2016). Згідно цьому напрямку класичне кіно 1930-х – 50-х рр. активно відображало дихотомію щодо патріархального уявлення війни, де чоловік – воїн, а жінка – пасивна спостерігачка або невинна жертва.

– Друга група публікацій аналізує репрезентацію жінок в армії та військових структурах (Furia, Bielby, 2009; Tasker, 2017). Наукові праці цієї групи продемонстрували, що у фільмах, які зображували жінок-військових, акцентувалась увага на тимчасовій службі у порівнянні з чоловіками-колегами, які традиційно вважаються основами збройних сил.

– Третя група наукових робіт зосереджена на переосмисленні досвіду жінок в умовах бойових дій, які розгортаються навколо них (Mincheva, 2020; Jelača, 2021). Ці дослідження зосереджуються на кінострічках, в яких жінки відіграють основну роль при відображенні життя та побуту в умовах війни, як, наприклад, у документальній стрічці Ваад Аль-Катіб.

– Четверта група праць присвячена вивченню явища героїзації досвіду жінок на війні (Toivanen, Baser 2016; Fowler, Deacon, 2020). Науковці даної групи доводять, що прогресивні образи жіночих персонажів можуть містити в собі традиційну фемінність в поєднанні з чоловічими рисами, які дозволяють успішно виконати бойове завдання на війні.

– П'ята група об'єднує наукові праці, що досліджують наскільки сучасні кінострічки репрезентують військову професію жінки як її постійне місце роботи. (Tuzcu, 2019; Scanlan, 2023). Аналіз цих робіт дозволяє розглянути тенденції того, як жінки стають основною рушійною

силою при несенні служби та виконанні специфічних завдань, пов'язаних з успіхом певних спецоперацій.

Мета статті полягає в аналізі репрезентативних ролей жінок та їх еволюційних детермінант у військовому кінематографі у період ХХ–початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Беззаперечним є факт того, що війна, як своєрідний каталізатор соціальних перетворень, неминуче впливає на гендерні ролі та їх репрезентацію у культурі, в тому числі у кінематографі. Так, з першої половини ХІХ–до початку ХХІ століття відбулись безпрецедентні зміни в реальній участі жінок у збройних конфліктах – від праці в тилу та медичній службі до безпосередньої участі в бойових діях. Проте у кінематографі жіночі ролі в контексті війни практично не змінилися. Вони суттєво відставали від динамічної реальності та залишались на рівні архаїчних стереотипів. Цей часовий період, а саме проміжок з 1820-х до 2020-х років, у кінематографі характеризується дослідженням еволюційного розвитку та основних тенденцій відображення досвіду жінок в умовах як бойових дій, які розгортаються безпосередньо у їхній рідній країні, так і тих, що тривають за кордоном у вигляді повномасштабних воєн або спецоперацій з непростійними боєзйткненнями.

Слід зазначити, що історично сформоване бачення гендерних ролей, де жінка зберігає домашній затишок, що як явище залишалося найбільш актуальним до початку 1940-х років, коли в часи Другої світової війни жіноча роль набула більш ширшої участі у конфліктах, такої як участі у міських боях, та полон, чого раніше практично не траплялося, наприклад, під час подій Першої світової війни (1914–1918 рр.). На думку дослідниці Е. де Какерай «Традиційне стереотипне розподілення гендерних ролей у західних індустріальних суспільствах 1930-х років зазвичай обмежувало жінок переважно приватним простором, тоді як чоловікам відводилася домінуюча роль у сфері публічної. Таким чином, місцем і простором, де жінки мали певну свободу дій і влади, був дім, тоді як для чоловіків цей простір був менш значимим, і вони грали в ньому менш визначні ролі» (de Casqueray, 2010: 2).

Такий фундаментальний поділ знаходить своє відображення у фільмах як ХХ, так і ХХІ століття. Так, наприклад, в італійському післявоєнному фільмі Л. Коменчіні «Наречена Буби» (1963 р.), висвітлено образ «дівчини-селянки» Марі, яка намагається зберегти домашній затишок під час переслідування, а потім і ув'язнення її хлопця-пар-

тизана за подвійне вбивство. А у стрічці Б. Персівала «Книжкова злодійка» (2013 р.), дія якої відбувається у нацистській Німеччині, молода дівчинка Лізел самє в домашньому просторі, в оточенні різноманітних книг, знаходить для себе повністю безпечне середовище, тоді як за дверима будинку вона зіштовхується спочатку з конфліктами в школі, а потім і зі службою в Гітлерюгенді, що для головної героїні є зоною небезпеки та військової диктатури, де превалює чоловіча агресія.

Як бачимо, ці вищенаведені образи підтверджують тезу дослідниці Е. де Какерай відносно традиційно стереотипного розподілення гендерних ролей у західних індустріальних суспільствах 1930-х років.

Інший фільм на військову тематику французького режисера Жан-Жака Анно «Ворог коло брами» (2001 р.), епізодично демонструє образ «жінки-медика» під час Сталінградської битви, але при цьому одним із центральних персонажів є Тетяна Чернова, яка працює міліціонером і бере активну участь у бойових діях. Незважаючи на це у кінострічці переважна більшість часу відведена саме чоловічому героїзмі, хоча й режисер також акцентує увагу на домашньому просторі жінок, які змушені жити в руїнах міста та боротися за виживання.

Варто відмітити, що саме голлівудські кінофільми відіграли значну роль в процесі трансформації суспільних уявлень про жінок у військовий період. Хоча й при цьому саме американські фільми, які є найвпливовішими з точки зору масовості і часто недореалізують потенціал своїх же героїнь, про що й свідчить дослідження Ю. Лоджі, проведене у 2016 році: «у військовому жанрі Голівуд, здатний впливати на погляди глядачів через художні історії, не лише не сприяв прийняттю ролі жінок у війні, а й створив кінематографічну реальність, де жінки представлені недостатньо і яка «відстає» від реального положення речей на полі бою» (Logie, 2016: 70).

Це відставання, яке описане науковицею виявляється у кількох моментах, а саме:

1) через недорепрезентацію. Наприклад, такі культові військові фільми, як «Міст через річку Квай» (1957 р.) та «Врятувати рядового Райана» (1998 р.), фокусуються виключно на чоловічому бойовому досвіді та виключають жінок з основної військової картинки;

2) через стереотипізацію та маргіналізацію. Наприклад, у фільмі «Солдат Джейн» (1997 р.) спортсменка Джордан О'ніл, яка, між іншим, була учасницею олімпійських ігор, повинна буквально «стати чоловіком», щоб закінчити

курс з програми підготовки елітного спецпідрозділу «Морських котиків» Військово-морських сил США. Тобто, не дивлячись на чудову фізичну форму, жінка-рекрут має проявити в першу чергу навички соціалізації у маскулінній спільноті брутальних чоловіків і здійснювати зміни в своєму зовнішньому вигляді такі як збривання волосся на голові. Таким чином більшість проявів жіночності необхідно подолати аби повністю «стати своєю» у навчальному підрозділі, який складається виключно з чоловіків.

Науковці С. Фурія та Д. Білбі пояснюють цей феномен гендерною організацією війська: «Гендерно організована структура військової справи, з її високо маскулінізованою інституційною культурою, робить її особливо цікавим об'єктом для аналізу того, як соціальні інституції символічно впливають на таку культуру. У випадку з військом це також показує, наскільки Голлівуд може сприяти натуралізації суспільного сприйняття та легітимації гегемонічної маскулінності в гендерно структурованих організаційних культурах» (Furia, Bielby, 2009: 222).

З іншого боку, такий фільм як, наприклад, «Джейн береться до зброї» (2015 р.), хоч і намагається показати вправну з револьверами та гвинтівкою жінку в сетингу Дикого Заходу другої половини XIX століття, але демонструє несерйозне ставлення чоловіків до такого явища. Хоча й при цьому на території американського Фронтиру того часу було багато жінок-стрільців таких як, наприклад, Марта Джейн Канарі, котра брала участь в Індіанських війнах з корінним населенням США, або ж Бель Старр, яка спільно з чоловіком успішно займалася злочинною діяльністю з використанням вогнепальної зброї.

Якщо ж повертатися до тематики Другої світової війни у кінострічках, то фільм «Шпигуни-союзники» (2016 р.), не дивлячись на провідну роль жінки-розвідниці Маріанни Босежур у сюжеті військового трилера з елементами бойовика, зображує її як емоційно вразливу особистість, яка закохується у ворожого агента під час виконання власного завдання, таким чином використовуючи кліше про жінку-шпигунку, яка є романтичним інтересом чоловічого персонажу. Дослідниця А. Скенлан так пояснює це явище: «жанр шпигунських фільмів про Другу світову війну традиційно зосереджений на чоловіках, і хоча спостерігаються позитивні зміни у зображенні жінок, деякі теми та тропи залишаються незмінними, незважаючи на сучасні вимоги до змін» (Scanlan, 2023: 20). Це явище чудово розкривається у нідерландській кінострічці «Чорна книга» (2006 р.),

в якій єврейська партизанка Рахіль Штайн під псевдонімом Еліс де Фріз отримує наказ звабити нацистського офіцера СС, але дійсно закохується в чоловіка, паралельно дізнавшись про його антигітлерівські погляди. На початку фільму показано, що головна героїня стає свідком розстрілу її сім'ї окупантами, але при цьому пізніше по сюжету вона проявляє почуття до «благородного» ворога, який попри деякі дії на користь голландських партизанів, всеодно залишається саме ворогом і пізніше буде страчений за злочини проти людства.

При цьому, варто зазначити, що західна кіноіндустрія, в період 1939–1945 років, функціонувала під значним впливом державної пропаганди, яка підкреслювала участь жінок у військовому конфлікті і їхній внесок у перемогу союзників над нацистсько-фашистсько-імперіалістичною коаліцією ворогів. Науковиця І. Таскер так описує це явище: «Жорстко контрольовані державою національні кіноіндустрії відреагували на розширення участі жінок у військовій службі сюжетами, які прославляли досягнення та жертви військових жінок, водночас підкреслюючи тимчасовий, вимушений характер цієї роботи» (Tasker, 2017: 493).

Тобто можна стверджувати, що фільми про участь жінок у Другій світовій війні, які були відзняті та вийшли в прокат під час цієї війни в певній мірі менш клішовані ніж, наприклад, кінострічки нашого часу про цей історичний період. Варто лише згадати такі проекти по типу «Як пройшов день?» (1942 р.) та «Мільйони таких, як ми» (1943 р.), які зображують героїзм британських жінок як при небезпечній роботі під нацистськими бомбардуваннями на авіаційному заводі, так і при збройному протистоянні німецькому десанту під час його гіпотетичної висадки в прибережному англійському селищі. Хоча ці фільми і демонструють «тимчасову» участь жіночої статі у війні, але вони позбавлені надмірних кліше про ефектний вигляд в умовах боєзйткень та романтичний контекст у діях героїнь. Загалом же ж післявоєнні наративи часто повертали жінок до ролей жертв, які терплять насилля навколо в очікуванні допомоги. Наприклад, у такому більш сучасному австралійському фільмі, як «Дорога до раю» (1997 р.), йдеться про жінок-полонянок у японському військовому таборі під час Другої світової війни та робиться акцент на жіночих стражданнях, а не на їхній активній ролі у виживанні та спротиві. В даній картині жінки постають в образі слабкої статі, які отримують свободу лише після капітуляції Японії.

Широкий глядач частіше за все спостерігає на екрані за діями американських, британських,

німецьких або ж російських жінок в умовах бойових дій, що зумовлено більше широко розкритою тематикою військових конфліктів саме цих національностей у світовому кінематографі. При цьому образи героїнь з інших країн все частіше виринають як у фільмах, так і в працях дослідників зі сфери аудіовізуального мистецтва. До прикладу М. Тойванен та Б. Басер, аналізуючи зображення курдських жінок-бойовиків, підкреслюють наступне твердження: «Поєднання маскулінної участі у військових діях на передовій з м'якшими, фемінними рисами є потужним способом створення героїчного образу жінок у війні, які виходять за межі традиційних ролей, коли екстремальні обставини цього вимагають» (Toivanen, Baser, 2016: 305).

Такий гібридний образ жінки, що здатна до мужньої боротьби, але яка при цьому не втрачає своєї жіночності чи людяності і є представником недостатньо висвітленої у військовому кінематографі нації, стає ключовим у деяких сучасних фільмах про менш відомі для широкого глядача боєзйткнення. Таким, наприклад, є австралійська кінострічка режисерки Дженніфер Кент «Соловей» (2018 р.), яка розповідає про жорстоку помсту ірландської переселенки Клер солдатам за зґвалтування та вбивство власної сім'ї на території Тасманії у 1820-ті роки. При цьому героїня намагається зберегти людяність і не завжди відкрито вбиває ворогів, а іноді й публічно звинувачує їх у злочині та насильстві, намагаючись добитися справедливого суду над ними. Також Клер співпрацює з місцевими аборигенами та старається допомогти у порятунку їхнього народу, який винищується силами британських колоніальних військ. В іншому австралійському фільмі, але вже знову на тематику Другої світової війни, «Лоре» (2012, реж. Кейт Шортланд) розповідається про страждання дітей нацистського офіцера на чолі з найстаршою сестрою Ханнелор Дресслер на їхньому шляху до будинку бабусі через спустошені військовим конфліктом німецькі землі. Тобто кінострічка зображує поневір'яння саме сім'ї високопоставленого злочинця, яка хоч і не є винною у тій ситуації, в якій опинилася, але сам факт демонстрації важких випробувань нащадків привілейованої родини країни-агресора, робить цю групу протагоністів досить незвичайною в контексті світового кінематографу. Науковці С. Фаулер та Д. Дікон також підкреслюють аспект розрізнення жіночих дій при боєзйткненнях в порівнянні з чоловічими, але вже у контексті американського кіно, таким твердженням: «Жінка-військова також зображується як героїня у кіно. Найчастіше вона

живе на власних умовах і опиняється в ситуаціях, які зазвичай асоціюються з чоловіками, – та й до того ж добре з ними справляється. Хоч вона може приглушувати свою жіночність, зазвичай у неї гарні стосунки як з чоловіками навколо, так і з іншими жінками» (Fowler, Deacon, 2020: 10).

Дана гіпотеза простежується в американській стрічці про Другу світову війну режисерки Лідії Дін Пілчер «Заклик до шпигунства» (2019 р.), в якій розповідається про уміле управління жінкою Вірою Аткинс розвідницькою мережею в окупованій нацистами Франції, де вона разом з іншими диверсантами, серед яких служить навіть мусульманка-пацифістка Нур Інайят Хан, успішно протистоїть німецьким загарбникам, при тому покладаючись на кмітливість та турботу про колег, а не на грубу силу чи бойові навички. Подібна ситуація, але вже із демонстрацією жіночої участі в антитерористичних заходах і спецопераціях військових спецпідрозділів армії США, зображується у фільмах «Тридцять хвилин по півночі» (2012, реж. Кетрін Бігелоу) та «Табір «X-Ray»» (2014, реж. Пітер Сеттлер). У першій кінострічці описується діяльність аналітика розвідки Майї Гарріс в жорстких умовах маскулінного світу американської близькосхідної розвідки при полюванні на «терориста номер один» – Усаму бін Ладена. Героїня другого фільму, молода дівчина Емі Коул, несе військову службу в надсекретній американській в'язниці Гуантанамо, де зіштовхується з проблемами тортур та навіть рятує від самогубства одного із в'язнів, порушуючи внутрішній протокол. Як стверджує дослідниця А. Тузку: «Обидва фільми – «Тридцять хвилин по півночі» (Zero Dark Thirty) та «Табір X-Ray» (Camp X-Ray) – є важливими, оскільки кидають виклик традиційним гендерним уявленням у військовому кіно... Хоча Мая та Емі – різні персонажки, їхня боротьба як жінок за визнання в домінованих чоловіками сферах військової системи США є спільною рисою, яка їх об'єднує» (Tuzcu, 2019: 68).

Що стосується військової кіноіндустрії Азії та Східної Європи, то жінки в них часто виконують додаткову символічну роль, стаючи уособленням водночас страждань та честі цілої нації. Наприклад, у фільмі «Квіти війни» (2011 р.) режисер Чжан Імоу будує свій сюжет навколо спроби врятувати групу школярок-китайок від жорстокості японських окупантів під час Нанкінської різанини. Місцеві повії переодягаються у форму дівчаток, щоб видати себе за них, і таким чином рятують молоде покоління, але самі стають жертвами. Жіноче тіло стає тут «полем битви», символом порушеної національної території та честі,

яку необхідно захистити. Сакральна жертва жінок через смерть чи сексуальне насильство стає кульмінацією трагедії нації. Вже у фільмі «Її історія» (2018 р.) наводиться історія жінок-корейок, які пережили японське сексуальне рабство в часи Другої світової війни, і через півстоліття, у 1990-их роках, намагаються привернути увагу світової спільноти до пережитого ними страхіття через судові позови з теперішнім урядом колишньої країни-агресорки.

У кінострічці «Пофарбоване пташеня» (2019 р.), де зображено провінційний побут в часи Другої світової війни на території Східної Європи, демонструється ще жорстокіше відношення до жіночого тіла, але вже представниками цієї ж статі. Коли селянки запідозрюють місцеву відлюдницю в стосунках з їхніми синами, вони знущуються та гвалтують жінку з метою провчити її, але всі дії виливаються в акт безглузлого насильства, який підкреслює вплив наслідків великих збройних конфліктів не тільки на фізичну, а й морально-психологічну форму життя.

На початку ХХІ століття з'являється ще одна прогресивна тенденція зростання кількості військових фільмів, які описують долю жінок в умовах збройних конфліктів, і є знятими жінками-режисерами. Багато таких кінострічок, серед яких «Лоре» Кейт Шортланд, «Тридцять хвилин по півночі» Кетрін Бігелоу, «Соловей» Дженніфер Кент, «Заклик до шпигунства» Лідії Дін Пілчер, якраз-таки і згадувалися вище. Але зустрічаються і фільми, що зміщують увагу з політичного та масштабного-батального характеру проєктів цього жанру до зображення приватних проблем жіночого досвіду в умовах війни, з якими не зіштовхуються представники чоловічої статі. Як підкреслює дослідниця Д. Єлача на прикладі постюгославського кіно: «Визнаючи різноманітність підходів серед них, ці фільми свідчать про те, що в постюгославському контексті жінки-режисери демонструють чітку тенденцію досліджувати невидимі обличчя та досвід війни, особливо жіночі, тим самим руйнуючи стандартні кліше воєнних фільмів, які зосереджуються переважно на травмі солдатів-чоловіків та поранених маскулінностях» (Jelača, 2021: 203).

Яскравим прикладом цього підходу є стрічка режисерки Ясмлі Жбанич «Грбавица» (2006 р.). Фільм розповідає не про бойові дії в Боснії, а про їх жахливі наслідки для мусульманської матері-одиначки Есми: її складні стосунки з дочкою, народженою внаслідок згвалтування у військовому таборі. Війна у цій кінострічці – це травма, яка продовжується у мирний час і не дозволяє жінці

повторно соціалізуватися у досить консервативному суспільстві та ще й ставить під загрозу і життя її дитини. Іншим прикладом є вже документальна стрічка режисерки Марти Попіводи «Ландшафт опору» (2021 р.), на яку й посилалася В. Лебо у своєму дослідженні. У фільмі розповідається про героїчний спротив Софії Вуянович нацистській окупації сербської землі в часи Другої світової війни незважаючи на її початкове неприйняття як бійця та, тим більше, лідера. Навіть, коли жінка потрапляє в найвідоміший табір смерті – Освенцем, їй вдається стати очільницею місцевого руху опору та частково перешкоджати масовим стратам полонених.

Найпотужнішими образами жінок у війні часто стають не ті, хто тримає зброю, а ті, хто продовжує створювати осередки людяності серед хаосу. Це форма опору, що часто залишається непримітною для традиційного воєнного кіно, але правдиво розкривається в сучасних документальних фільмах про сучасні військові конфлікти. В цьому контексті варто звернути увагу на фільм «Для Сами» (2019 р.), який стає вражаючим прикладом такого опору, де сама режисерка, Ваад Аль-Катіб, зображує своє піклування про дочку Саму в місті Алеппо в умовах громадянської війни в Сирії. Як стверджує науковиця Д. Мінчева про цей фільм: «Це нагадування про те, що аль-Катеаб, у всій своїй вразливості, залишається живою, дихає та сміється – не попри бомби, а разом із ними. Її невгамовна любов до Сами стає найвищою формою спротиву режиму насильства та жорстокості» (Mincheva, 2020: 55). Цей реальний образ, який об'єднує в собі жінку-творця, героїню та матір, можна назвати надважливим для розуміння різноманіття жіночих вимірів виживання в умовах військового конфлікту та постійних боєзйткень.

З іншого боку, унікальним явищем стають супергеройські кінопроєкти, в яких фігурують гіперболізовані образи жінок в умовах як історичних повномасштабних військових конфліктів, так і вигаданих фантастичних бойових діях. Зазвичай зустрічаються два типи сюжетних арок в подібних кінострічках:

1) випадки, коли жінка стає каталізатором чоловічих історій. Прикладом може слугувати персонаж фільму «Перший месник» (2011 р.) Пеггі Картер, яка є британським офіцером в американському проєкті по створенню суперсолдата в часи Другої світової війни та стає любовним інтересом головного героя Стіва Роджерса на прізвисько «Капітан Америка»;

2) сюжети, які обертаються навколо жінки – головної героїні з надприродними здібностями або

футуристичними гаджетами. Такими, наприклад, є персонажі фільмів «Диво – жінка» (2017, реж. Петті Дженкіс) про дівчину-амазонку Діану Принц, яка бере участь у Першій світовій війні на стороні Антанти, та «Чорна вдова» (2021, реж. Кейт Шортленд) про шпигунку-спецагента Наташу Романову, яка бореться вигаданою мілітаристською організацією під назвою «Червона кімната».

В таких кінофільмах жіночі персонажі поєднують в собі неймовірну фізичну силу, красу та непохитність, що призводить до популяризації вправних у військовій справі героїнь, але водночас сприяють створенню нових кліше та спрощують реальність жіночого досвіду в умовах бойових дій.

Висновки. Отже, аналіз основних аспектів кінематографічних репрезентацій жінок у контексті війни XX – початку XXI століття демонструє складну динаміку між існуючими культурними стереотипами, політичними наративами та поступовими, трансформаційними детермінантами у відтворенні образів. Такі зрушення, в першу чергу,

виявляються у спростуванні обмеження жіночого досвіду виключно приватною сферою. Крім того, відходять на другий план усталені кліше жіночої слабкості, безпорадності, страждання. На зміну приходять репрезентації військової фемінності та важливості участі жінок у вирішенні першочергових аналітично-бойових завдань, з'являються більш різноманітні жіночі образи в кіно.

Однак, як свідчить дослідження, традиційні стереотипи про жіночу репрезентативність ще залишаються непоодинокими в сучасному військовому кінематографі. На сьогоднішній день проблематика подолання розриву між реальною роллю жінок у сучасних конфліктах та їх кінематографічною репрезентацією залишається актуальним завданням для кінематографістів та наукових дослідників.

Перспектива подальших досліджень полягає у вивченні дисбалансу між реальною участю жінок на війні та їх кінематографічною репрезентацією, а також в аналізі новітніх жіночих образів у сучасному кінематографі та впливу гендерної ідентичності творців на формування репрезентацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. de Cacqueray E. New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films. *Miranda [e-journal]*. 2010. № 2. P. 1–13. <https://doi.org/10.4000/miranda.1146> Independently peer-reviewed scholarly e-journal *Miranda* : веб-сайт. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/1146>
2. Fowler S., Deacon D. A. A Century in Uniform: Military Women in American Films, Introduction. *McFarland & Company, Inc.* 2020. 12 p.
3. Furia, S. R., Bielby, D. D. Bombshells on Film: Women, Military Films, and Hegemonic Gender Ideologies. *Popular Communication*. 2009. № 7(4). P. 208–224. <https://doi.org/10.1080/15405700903046369>
4. Jelača, D. Witnessing Women: Quo Vadis, Cinema?. *Studies in World Cinema*. 2021. № 1(2). P. 198–219. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10003>
5. Logie, E. From Screen to Battlefield: The Evolution of the Female Role in Hollywood War Films and the U.S. Military. *King's College London*. 2016. 90 p.
6. Mincheva, D. Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kateab's «For Sama». *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. 2020. № 20. P. 54–70. <https://doi.org/10.33178/alpha.20.05>
7. Scanlan, A. How Changes in Women's Film Representations Reflect Changes in Society and Feminism: The Case of Modern WWII Spy Film and Modern Feminism. *Northern Illinois University*. 2023. 23 p.
8. Tasker, Y. Military Women in Cinema: War Stories and Future Worlds. In: Woodward, R., Duncanson, C. (eds) *The Palgrave International Handbook of Gender and the Military*. *Palgrave Macmillan, London*. 2017. P. 493–507. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51677-0_30
9. Toivanen, M., Baser, B. Gender in the Representations of an Armed Conflict: Female Kurdish Combatants in French and British Media. *Middle East Journal of Culture and Communication*. 2016. № 9(3). P. 294–314. <https://doi.org/10.1163/18739865-00903007>
10. Tuzcu, A. Y. Between Zero Dark Thirty and Camp X-Ray: Changing Gender Dynamics of Contemporary American War Film. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*. 2019. № 20(1). P. 57–71. <https://doi.org/10.5283/copas.311>

REFERENCES

1. de Cacqueray E. (2010). New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films. *Miranda [e-journal]*, 2, 1–13 <https://doi.org/10.4000/miranda.1146> URL: <http://journals.openedition.org/miranda/1146>
2. Fowler S., Deacon D. A. (2020). A Century in Uniform: Military Women in American Films, Introduction. *McFarland & Company, Inc.* 12 p.
3. Furia, S. R., Bielby, D. D. (2009). Bombshells on Film: Women, Military Films, and Hegemonic Gender Ideologies. *Popular Communication*, 7(4), 208–224. <https://doi.org/10.1080/15405700903046369>
4. Jelača, D. (2021). Witnessing Women: Quo Vadis, Cinema?. *Studies in World Cinema*, 1(2), 198–219. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10003>

5. Logie, E. (2016). From Screen to Battlefield: The Evolution of the Female Role in Hollywood War Films and the U.S. Military. *King's College London*. 90 p.
6. Mincheva, D. (2020). Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kateab's «For Sama». *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 20, 54–70. <https://doi.org/10.33178/alpha.20.05>.
7. Scanlan, A. (2023). How Changes in Women's Film Representations Reflect Changes in Society and Feminism: The Case of Modern WWII Spy Film and Modern Feminism. *Northern Illinois University*. 23 p.
8. Tasker, Y. (2017). Military Women in Cinema: War Stories and Future Worlds. In: Woodward, R., Duncanson, C. (eds) *The Palgrave International Handbook of Gender and the Military*. *Palgrave Macmillan, London*. 493–507. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51677-0_30
9. Toivanen, M., Baser, B. (2016). Gender in the Representations of an Armed Conflict: Female Kurdish Combatants in French and British Media. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 9(3), 294–314. <https://doi.org/10.1163/18739865-00903007>
10. Tuzcu, A. Y. (2019). Between Zero Dark Thirty and Camp X-Ray: Changing Gender Dynamics of Contemporary American War Film. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 20(1), 57–71. <https://doi.org/10.5283/copas.311>

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025