

## Питльована Лілія

Український католицький університет Львів

### ЖІНОЧІ ПЕРСОНІФІКАЦІЇ НАЦІЙ У КАРИКАТУРАХ ЛУІСА РЕМЕКЕРСА ЧАСУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

*(The female personifications of the nations in Louis Raemaekers' cartoons during the World War I)*

**П**ерша світова війна була одним із наймасштабніших збройних конфліктів в історії людства. Кількість держав-учасників, людських і матеріальних ресурсів, географія ведення бойових дій та їх розмах, темпи впровадження нових воєнних технологій, а також глибина впливу наслідків війни на подальшу політичну, економічну та суспільну трансформацію країн, вражає нас і сьогодні. Війна також стала полем битви пропагандистських машин воюючих держав. Малюнки Луїса Ремекерса (1869–1956) – одного з найвідоміших карикатуристів часу війни – стали промовистою частиною пропаганди союзників. Її головним завдання було конструювання образу ворога, в першу чергу в особі Німеччини, з метою як внутрішньої мобілізації суспільства на подальшу боротьбу з противником, так і задля переконання нейтральних країн вступити у війну на боці Антанти.

Значимість внеску Л. Ремекерса у справу перемоги над Німеччиною відзначали вже сучасники. За своєрідний стиль – висвітлення трагізму війни, скорботні, сповнені гіркоти образи та сюжети – його називали трагіком карикатури. 1916 р. відомий російський історик-медієвіст П. Виноградов констатував, що кожна карикатура Л. Ремекерса волає про помсту, і що ім'я його буде ще довго звучати у вухах німців як докір нейтрального свідка німецької «культури». Сучасники розуміють, писав він, що не лише німці хибили проти гуманності у цій війні, але всі переконані, що немає жодного

порівняння між випадковими проявами жорстокості в рядах союзників і методичним педантизмом німецького руйнування<sup>1</sup>.

Про це ж твердив і британський політичний діяч, член парламенту від консервативної партії і редактор часопису «Saturday Review» Артур Бауман (Arthur Baumann) (1856–1936). Ремекерс, писав він, – єдиний геній, породжений війною, карикатури якого, пришпиливши кайзера до хреста вічної ганьби, живитимуть обурення майбутніх поколінь<sup>2</sup>.

До формування ставлення художника до подій Великої війни спричинилися чимало обставин біографічного характеру. Луїс Ремекерс народився у нідерландському містечку Рурмонд (Roermond) (провінція Лімбург) 1869 р. Його батько був переконаним прихильником ліберальних ідей і видавав щотижневик «De Volksvriend» («Друг народу»). Він був впливовою особою у ліберальних колах, протистояння яких з католицьким клерикалізмом складало основну тенденцію суспільно-політичного життя міста. Луїс успадкував і політичні симпатії, і твердість характеру батька, що значною мірою визначило категоричність його позиції щодо окупації Бельгії Німеччиною. З 1906 р. розпочалася його кар'єра як художника-карикатуриста: спочатку у ліберальній щоденній «Algemeen Handelsblad», а з 1909 р. – у найбільшій нідерландській газеті «De Telegraaf»<sup>3</sup>.

Після початку війни Л. Ремекерс став прихильником приєднання Голландії до Антанти. Виражені пробританські і профранцузькі позиції «De Telegraaf» під час війни певною мірою дисонували з симпатіями нідерландського уряду, який, попри офіційний нейтралітет, схилився до протилежної коаліції. Тому малюнки Ремекерса, що викривали дії німців у Бельгії, були розцінені амстердамським урядом як загроза нейтралітету Голландії.

Нідерланди вже від початку ХХ ст. намагалися дистанціюватися від гострих проблем міжнародних відносин і дотримуватися традиційного, починаючи з ХVІІІ ст., нейтралітету. Такий вибір зумовлювався як геогра-

<sup>1</sup> П.Г. Виноградов, *Мечты о мире*, [w:] П.Г. Виноградов, *Россия на распутье. Историко-публицистические статьи*, Москва 2008, с. 368–369.

<sup>2</sup> *Raemaekers cartoons*, London–New York–Toronto, 1916.

<sup>3</sup> *Louis Raemaekers. Biography*, <http://louisraemaekers.com/biography/>

фічним становищем Нідерландів, так і економічними чинниками, а також необхідністю збереження і зміцнення колоніальних територій.

Блок ліберальних партій, які перебували при владі у Нідерландах з 1913 р., не бачив особливих причин відступати від узвичаєної політики після початку війни. 30 липня 1914 р. нейтралітет було проголошено офіційно. Рішення не викликало жодних серйозних заперечень ні з боку політикуму, ні суспільства загалом<sup>4</sup>.

То ж міністр закордонних справ Нідерландів Джон Лаудон (John Loudon) (1866–1955), перебуваючи під тиском власного і німецького урядів, звернувся особисто до Л. Ремекерса, власника «De Telegraaf» Хендрікуса Холдерта (Hendrikus Holdert) (1870–1944) та головного редактора Кіка Шрьодера (Kick Schröder) (1871–1938) з вимогою припинити будь-які випадки проти Німеччини, кайзера та німецької армії. У цей час неприязненість Л. Ремекерса до судової відповідальності зумовлювалося лише відсутністю воєнного становища у країні.

Вірогідно, останньою обставиною, яка змусила художника залишити Голландію, стало поширення чуток про призначення німецькою владою винагороди у 12 тис. гульденів за видачу Ремекерса, живого чи мертвого (офіційного підтвердження цього не знайдено). Наприкінці 1915 р. він разом з сім'єю переїхав до Великої Британії. Втім більшість дослідників вважає, що основними мотивами зміни місця проживання для Ремекерса була перспектива визнання і слави у Британії, а не гіпотетична загроза з боку німецької влади<sup>5</sup>.

Рішення було оптимальним у всіх відношеннях. Нідерландський уряд зміг дистанціюватися від діяльності художника. Л. Ремекерс припинив кампанію за відмову Голландії від нейтралітету, і її відносини з Німеччиною знову стабілізувалися. Художник підписав контракт з британською «The Daily Mail», де його карикатури регулярно публікувалися впродовж двох

---

<sup>4</sup> Г.А. Шатохіна-Мордвинцева. *Нейтралітет Нідерландов в годы Первой мировой войны*, „Научные ведомости Белгородского государственного университета, Серия: История. Политология” 2009, № 11, с. 66–67.

<sup>5</sup> R. Scully, *The 'Kaiser Cartoon', 1914–1918. A transnational comic art genre*, [w:] *The Great War and the British Empire: culture and society*, ed. by M. J.K. Walsh, A. Varnava, London–New York 2017, p. 52.

наступних років. У Лондоні він тісно співпрацював з Британським бюро воєнної пропаганди (War Propaganda Bureau). Ця установа, створена і очолювана Чарльзом Мастерманом (Charles Masterman) (1873–1927), мала на меті підтримувати моральний дух британців під час війни, формувати образ ворога та плекати ненависть та огиду до нього. Бюро друкувало численну продукцію пропагандистського характеру, до випуску якої були залучені відомі письменники, журналісти, а також у якості радників – історики, такі як Арнольд Тойнбі (Arnold Toynbee), який на той час служив у відділі політичної розвідки Форін офісу<sup>6</sup>. Була задіяна і плеяда талановитих художників, які забезпечували потік візуальної пропаганди.

Після відвідання першої виставки малюнків Ремекерса у Лондоні прем'єр-міністр Герберт Асквіт (Herbert Asquith) (1852–1928) високо оцінив творчість художника: «Яскраві роботи пана Ремекерса надають форми і кольору тій небезпеці, яку союзники відводять від свободи, цивілізації і людства в майбутньому. Він показує нам наших ворогів такими, якими вони видаються на неупереджений погляд нейтрала, і там, де оглядатимуть його картини, зростатиме рішучість не допустити закінчення війни аж до остаточного повалення пруської військової могутності». Відгук був розташований на початку двотомного видання «The „Land and Water” Edition of Raemaekers' Cartoons»<sup>7</sup>.

Сорок найбільш популярних малюнків були видані окремою збіркою «*Raemaekers Cartoons*», яку переклали вісімнадцятьма мовами світу. Видання поширювалось, головним чином, у нейтральних країнах. Наклад друкованої продукції з малюнками Ремекерса у роки війни сягнув мільйонів примірників<sup>8</sup>. Роботи художника можна було придбати у магазинах, їх відправляли на фронт солдатам країн Антанти, вони також друкувалися на упаковках англійських сигарет «Black Cat». На них було розміщено понад 600 ілюстрацій, що висвітлювали події війни, а також більш метафоричні зображення на тему краху європейської цивілізації, християнства та

<sup>6</sup> G.S. Messinger, *British Propaganda and the State in the First World War*, Manchester–New York 1992, p. 39.

<sup>7</sup> *The „Land and Water” Edition of Raemaekers' Cartoons*, vol. 1, London, c. 1916.

<sup>8</sup> *Louis Raemaekers. Biography*, <http://louisraemaekers.com/biography/>

німецької Kultur<sup>9</sup>. Таким чином, можна говорити про непересічний вплив, який мали карикатури Л. Ремекерса на громадську думку і настрої як в країнах Антанти, так і в нейтральних державах.

Американська публіка була вражена в'їдливими малюнками досі невідомого автора, що зображали жахи війни і німецькі неподобства у Бельгії. 1917 року у Нью-Йорку виходить друком його збірка «Kultur in cartoons»<sup>10</sup>. Видання містило двоколірні малюнки, які супроводжувалися коментарями відомих британських письменників, зокрема, Артура Моррісона (Arthur Morrison) (1863–1945), автора популярних романів про життя лондонського Іст-Енду і детективів; християнського мислителя, журналіста і письменника Гілберта Кіта Честертона (Gilbert Keith Chesterton) (1874–1936); відомого журналіста Джозефа Торпа (Joseph Thorp) (1873–1962); Чарльза Джеймса Хенкінсона, автора травелогів, що писав під псевдонімом Клів Холланд (Charles James Hankinson (Clive Holland)) (1866–1959); автора фантастичних та містичних історій та детективів Чарльза Генрі Каннелла, що писав під псевдонімом Евелін Чарлз Вівіан (Charles Henry Cannell (Evelyn Charles Vivian)) (1882–1947); поета та драматурга Ідена Філпотса (Eden Phillpotts) (1862–1960); біографа та літературного критика сера Сідні Лі (sir Sidney Lee) (1859–1926), інших. Лейтмотивом карикатур у «Kultur in cartoons» були німецькі звірства проти дітей та жінок нейтральної Бельгії<sup>11</sup>.

1917 р. за сприяння Британського бюро воєнної пропаганди Л. Ремекерс вирушив до США задля привернення додаткової уваги до своїх робіт. Союзники розраховували, що присутність Ремекерса сприятиме прихильності громадської думки до рішення американської адміністрації про вступ країни у війну на боці Антанти. На всезагальний подив, художник підписав контракт з синдикатом «Міжнародна служба новин» (International News Service), що належав Вільяму Рендольфу Херсту (William Randolph

<sup>9</sup> I. Erdmański, „Gwałt na Belgii” w ilustracjach Louisa Raemaekersa. *Historia i charakterystyka*, «Neerlandica Wratislaviensia» 2015, vol. 25, s. 186.

<sup>10</sup> L. Raemaekers, *Kultur in Cartoons, with accompanying notes by well-known English writers*, New York 1917, p. 219.

<sup>11</sup> *Kultur in Cartoons by Louis Raemaekers*, „American Art News” 1918, vol. 16, no. 14 (Jan. 12), p. 7.

Hearst) (1863–1951). Втім вибір Ремекерса мав свою логіку: газети Херста вважалися пронимецькими, і художник бачив їхніх читачів, отруєних щоденними тенденційними статтями, найважливішою цільовою групою своєї творчості. Вже у жовтні 1917 р. понад дві тисячі американських газет опублікували карикатури Ремекерса накладом у сотні мільйонів примірників.

Загалом поїздка художника пройшла з тріумфом. Він читав лекції, давав інтерв'ю, був бажаним гостем на різноманітних заходах, зустрічався з президентом В. Вілсоном та екс-президентом Т. Рузвельтом<sup>12</sup>. Останній відзначав геній Л. Ремекерса у мобілізації громадськості нейтральних країн. Він зауважував, що критикуючи беззаконня, що чинилися Німеччиною у Бельгії, карикатурист керувався не антинімецькими почуттями, а своїми моральними переконаннями. Цинічна поведінка Німеччини, її підштовхування до війни Австро-Угорщини, застосування отруйних газів, низведення цивільного населення окупованих країн до статусу державних рабів і масова бійня жінок і дітей не могли, на думку Т. Рузвельта, не викликати обурення будь-якої чесною і порядною людиною і нації. Л. Ремекерс став зразком чесності і безкомпромісності у його методичному викритті німецьких злочинів у Бельгії. Враження, які справляють на глядача карикатури Ремекерса, Рузвельт прирівняв до сили художнього впливу картин В. Хогарта<sup>13</sup>. Малася на увазі неприхована демонстрація зла і потенційного покарання за нього, сатиру і співчуття до слабких і безвинно постраждалих, які стали основним лейтмотивом малюнків Л. Ремекерса.

Специфіка взаємин Бельгії з Великою Британією зумовила і той резонанс, який викликали там карикатури художника. Лондон немало посприяв проголошенню незалежності Бельгії у 1830 р. За Лондонським договором 1839 р., Австрія, Велика Британія, Франція, Пруссія і Росія домовилися поважати і захищати нещодавно створену Бельгію як незалежну державу, що дотримуватиметься вічного нейтралітету. Однак вже план Шліффена 1905 р. передбачав порушення її нейтральності. Берлін зробив кілька спроб

<sup>12</sup> *Louis Raemaekers. Biography*, <http://louisraemaekers.com/biography/>.

<sup>13</sup> Theodore Roosevelt, *The Genius of Raemaekers*, „Land & Water”, 7 VI 1917, vol. LXIX, no. 2874, p. 19.

домовитися з Британією про дозвіл проходження німецьких військ через Бельгію. Усі пропозиції були відхилені, причому лідери Німеччини були дуже здивовані відсутністю «реалізму» в цих відповідях<sup>14</sup>. Порушення кордонів Бельгії стало однією з головних причин оголошення Великою Британією війни Німеччині 4 серпня 1914 р.

Несподівано жорсткий опір бельгійської армії, яка чисельно була меншою навіть за міську міліцію (*Garde Civique*)<sup>15</sup>, німецькій агресії став прекрасною темою у контексті проведення антинімецької пропаганди у країнах Антанти. Образ «маленької сміливої Бельгії», картини сплюндрованих міст і сіл, знищеної бібліотеки Лювена (*Leuven*), потоків бельгійських біженців стали чудовою ілюстрацією варварства, жорстокості і віроломства Німеччини. Ці теми не сходили зі шпальт друкованих видань. «Маленька смілива нація... – писав британський консервативний тижневик «*The Spectator*» – стала на шляху безжалісного гіганта. Вона знала, що буде страждати; що її прекрасні міста..., землі наповняться тупотом міриадів озброєних загарбників... Але вона зустріла все це з честю»<sup>16</sup>.

Л. Ремекерс черпав натхнення і від безпосередніх вражень з полів битв. Прем'єр Великої Британії лорд Герберт Асквіт та військовий міністр Девід Ллойд-Джордж (*David Lloyd George*) (1863–1945) організували художнику кілька поїздок у зону бойових дій. Л. Ремекерс отримав офіційне запрошення від Британського бюро військової пропаганди. У липні 1916 р. з дипломатичним паспортом і у супроводі представників Форин офісу він прибув на ділянки фронту Сомма – Бапом у північно-східній Франції. Художник робив численні замальовки на французьких позиціях, у спустошених містечках і містах. В Англії на основі цих ескізів була створена низка карикатур, одним із ключових змістових елементів яких став образ жінки – жертви німецької агресії<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *The origins of World War I*, ed. by R.F. Hamilton, H.H. Herwig, Cambridge–New York 2008, p. 21.

<sup>15</sup> J. Keegan. *The First World War*, Toronto 2000, p. 80.

<sup>16</sup> *The Starving Belgians*, „*The Spectator*”, 8 V 1915, <https://blogs.spectator.co.uk/2015/05/the-spectator-at-war-brave-little-belgium/>.

<sup>17</sup> A. de Ranitz, L. Ruitenbergh, *Louis Raemaekers: „armed with pen and pencil”: how a Dutch*

Героями карикатур Ремекерса часто стають персоніфікації націй, які з огляду на свою специфіку, були ефектним і ефективним художнім засобом впливу на читача (глядача). Зображення нації як жінки культивувалося з кінця XVIII до початку XIX ст. Втім усталені у цей час алегорії використовуються і донині. У XIX-XX ст. головним національним символом став чоловік – уособлення якостей, які в імперіалістичну епоху видавалися особливо цінними: самоконтроль, воля, динамізм, агресивність. Жіночі образи мали акцентувати іншу сторону національного життя – вічні і непорушні цінності. Недаремно такі чоловічі символи країн як Джон Буль в Англії чи дядечко Сем у США зодягалися у сучасні костюми, тоді як жінки-символи (наприклад, Британія, Германія) – в античні або середньовічні шати. Останні, таким чином, представляли власну націю як легітимну спадкоємицю давніх традицій.

В іконографічній традиції західного образотворчого мистецтва жіночі алегорії націй також є уособленням абстрактних філософських та світоглядних принципів. Це пояснюється тим, що у грецькій, латинській та багатьох інших мовах абстрактні іменники (включаючи невинність, добродесність, знання, духовність, віру, надію, милосердя, розсудливість, справедливість, стійкість, стриманість і мудрість) граматично належать до жіночого роду. До XIX ст. зображення цих абстрактних понять у жіночих формах стало узвичаєною формулою. На відміну від історичних лідерів, ці вічні богині не мали репутації, що підлягала історіографічним змінам, і не належали до жодної верстви всередині нації. Тобто за допомогою класичної візуальної традиції нації, особливо молоді, могли окреслювати свою уявну причетність до спадщини давніх часів і тяглість власної історії.

Під час війни ці легко впізнавані образи були покликані консолідувати нації навколо найважливіших ідеалів. Алегоричні персонажі поєднували у собі внутрішню силу жінок та їх зовнішню красу, набуваючи в результаті нової містичної енергії. Зазвичай, презентовані алегоричні жіночі фігури виглядають сильними фізично, самодостатніми, суворими та аскетичними, неупередженими та безпристрасними. Вони практично не мають нічого



спільного з тими уявленнями про жіночність, які були домінуючими на Заході наприкінці XIX – на початку XX ст.: фізична слабкість, сентиментальність, імпульсивність та емоційність. Їх мускулясті руки, широкі плечі, пласкі груди та невиражені талії, а також фалічні мечі засвідчували фізичну силу, що у всіх дискурсивних контекстах цього часу розумілася як чоловіча. Поєднання класицизму і маскулінності у зображенні жіночих алегорій мало дистанціювати їх від реальних жінок, чиє становище у тогочасних суспільствах було ще дискримінованим, і водночас зробити їх символами національної сили.

Іншими словами, національні алегорії – це не жінки, а чоловіки у жіночому одязі. Це сила і потенційна агресія, що маскується за жіночими формами і одягом<sup>18</sup>.

Тобто стать національного символу відображала важливі сторони репрезентації націй. Національні персоніфікації постають на малюнках Ремекерса у кількох основних іпостасях: батьківщина-мати (Британія, Германія); невинна діва (Бельгія – жертва агресії, Колумбія – діва, що уособлює свободу); сестра, наречена, дружина (Маріанна)<sup>19</sup>.

Слід також наголосити, що з початком Першої світової війни британська пропаганда великою мірою спиралася на традицію зображення воюючих націй як чоловічих і жіночих. «Гендерна інтерпретація війни» визначала Німеччину як чоловічу націю, а Велику Британію та її союзників як жіночі<sup>20</sup>. Активна експлуатація образів алегорій-націй на карикатурах Л. Ремекерса відповідала завданням результативного ведення психологічної війни з противником, покликана була спровокувати в аудиторії сильні емоції і глибинні почуття. Негативне таврування всієї нації, в досліджуваному випадку німців, мало за мету відмежувати себе від ворога, провести чітку межу Своїми і Чужими. І саме жіночі образи відіграли важливу роль у ство-

---

<sup>18</sup> *Picture This! World War I Posters and Visual Culture*, ed. by P. James, Lincoln 2009, p. 276–280.

<sup>19</sup> О.В. Рябов. *Гендерное измерение национализма: методологические проблемы исследования*, <http://cens.ivanovo.ac.ru/olegria/gendernoe-izmerenie-natsionalizma.htm>.

<sup>20</sup> C. Nelson, A. Sumner Holmes, *Maternal instincts: visions of motherhood and sexuality in Britain, 1875–1925*, Houndmills–Basingstoke–Hampshire 1997, p. 141.

ренні позитивного автопортрета чи портрета нації. Вони стали втіленням найважливіших цінностей – моральних, сімейних, національних<sup>21</sup>.

Зазвичай формування бінарних опозицій між націями відбувалося у напрямку маскулінізації Своїх та фемінізації Чужих. Свої жіночі персонажі – найжіночніші за зовнішнім виглядом, з чеснотами і соціальними ролями, які найбільш характерні для жінок загалом. Чужі – цілковита їм протилежність: вони грубі, войовничі, кровожерні, з сумнівною моральною репутацією. У Л. Ремекерса бачимо дещо іншу тенденцію. Його жіночі персоніфікації націй Антанти характеризуються позитивними змішаними жіночо-чоловічими рисами, Центральних держав – негативними чоловічими.

На карикатурі 1914 р. «Обіцянка» (мал. 1) бачимо алегорії двох націй: Бельгії, яка перебуває у неволі німецької окупації, і Британії, яка обіцяє прийти їй на допомогу. Національна персоніфікація Британії наділена міцною статурою, вона тримає у руці величезний меч, що має переконати читачів у твердості її намірів. По відношенню до поневоленої Бельгії Британія виступає як старша сестра, опікун, який не дозволить кривдити слабшого і відновить справедливість.

У контексті бельгійської тематики пропаганда особливу увагу приділяла темі жінки-матері. Оцінка значення материнства як неоціненного джерела відновлення людських втрат, зазнаних упродовж війни, національного майбутнього загалом виходила зі стереотипного розуміння материнства як центру цивілізації та підкреслювала основний статус жінок як пасивних жертв війни. Напади на жінок були перетворені на напади на материнське тіло, то ж приватна повсякденна роль матерів і материнства стала центральною темою для національних політичних цілей<sup>22</sup>.

На карикатурі 1915 р. «Сину мій, іди і борись за свою батьківщину» (мал. 2) Британія-мати благословляє одного із сотень тисяч своїх солдатів виконати синівський і громадянський обов'язок. Вона усвідомлює, що можливо, багатьма з них доведеться пожертвувати заради спасіння інших

<sup>21</sup> M. Vuorinen, *Enemy Images in War Propaganda*, Cambridge 2012, p. 16–17.

<sup>22</sup> R. Susan, Grayzel, *Women's identities at war: gender, motherhood, and politics in Britain and France during the First World War*, Chapel Hill (N.C.), London 1999, p. 52.

людей. Скорботні молитви «земних» матерів за своїх дітей і молитви батьківщини-матері переростають у молитву соборну<sup>23</sup>.

Образи людської матері і батьківщини-матері, маючи символічну цінність для нації, несуть однакове звернення до читача: материнство – категорія сакральна, і злочини проти нього можуть чинити лише Чужі цілком аморальні люди, з якими Свої не мають нічого спільного.

Персоніфікації союзниць Британії по Антанті теж неодноразово фігурують на малюнках Л. Ремекерса. Карикатура 1915 р. «Латинські сестри» (мал. 3) – рефлексія на вступ Італії у війну на боці Антанти. Це приєднання вітає Франція. Остання алегорія є однією з найбільш популярних національних репрезентацій. Під іменами Республіки, Свободи, Вітчизни вона викристалізувалася у період після революції 1789 р. Тоді незліченна кількість жіночих персонажів використовувалася революційними іміджмейкерами для вираження абстрактних цінностей, які сприяли легітимації влади в новій французькій державі<sup>24</sup>. Супровідний текст з книги Luigi Carnovale “Чому Італія вступила у війну” (“Why Italy entered the Great War”) на прикладі історії родини Гарібальді показує вибір Італією Антанти як логічний і природний, зумовлений тяглістю історичних традицій і політичних симпатій<sup>25</sup>.

У такий же спосіб, проводячи історичні паралелі, Ремекерс пояснював і вітав вступ у війну США. На карикатурі 1918 р. (мал. 4) зображено дружні обійми персоніфікацій Франції та Сполучених Штатів Америки. Маріанна легко ідентифікується за фригійським ковпаком та Ейфелевою вежею на задньому плані. Зображення французької республіки у загальновідомому нині образі Маріанни набуло остаточних обрисів у часи Другої імперії у Франції і стало широко використовуваним у Третій республіці<sup>26</sup>. Попри

<sup>23</sup> И.Ф. Герасимова, *Преимственность ратных традиций в военной лирике XX века (жанр стихотворной молитвы)*, „Вестник Адыгейского государственного университета, Серия 2: филология и искусствоведение” 2012, № 3 (105), с. 12–13.

<sup>24</sup> J.B. Landes, *Visualizing the nation: gender, representation, and revolution in eighteenth-century France*, Ithaca (N.Y.), London 2001, p. 148.

<sup>25</sup> *Raemaekers' cartoons history of War*, vol. 1, New York 1919, p. 173.

<sup>26</sup> E. Hobsbawm, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*, [w:] *The Invention of Tradition*, ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge–New York 1983, p. 272–273.

те, що Колумбія, за плечима якої височіє статуя Свободи, зовні виглядає молодшою за Францію, але має більш кремезну статуру, вона вища зростом, що, очевидно, мало підкреслити поточну економічну та військову могутність США та їх внесок у справу перемоги Антанти. Наведені до карикатури слова Майрона Херріка (Myron Herrick) (1854–1929), посла США у Франції у 1912–1914 та 9121–1929 рр., акцентували увагу читачів на давності американо-французької дружби, ролі французів у війні за незалежність США та подібності французького та американського національних характерів. Автор підкреслював, що від теперішнього союзу США та Франції залежить доля всієї цивілізації<sup>27</sup>.

На обох карикатурах алегорії націй – союзниць по Антанті наділені виразними фемінно-маскулінними рисами. Їхні постаті, одягнуті в одяг античного часу, поєднують жіночу красу з чоловічою силою (потужні торси, широкі плечі, мускулясті руки). Така презентація національних персоніфікацій спонукає глядача сприймати їх як Свої, підкреслює їх моральні чесноти, справедливість цілей, яких вони прагнуть.

Рисами Своїх наділені і персоніфікації східних союзників Британії, однак вони вирізняються більшою жіночністю. Зокрема, на карикатурі 1917 р. «Відродження Росії» (мал. 5) бачимо тендітну Росію-матінку, без зброї та обладунків. За іронією долі, цей візуальний образ, який виник в епоху Петра I як символ європеїзації Росії, згодом трактувався в самій країні як символ самотності та відмінності від Заходу, а іноді і ворожості йому<sup>28</sup>. Дослідники також зауважують, що починаючи з 1812 р. російський патріотизм дедалі більше підкреслював російську специфіку через такі теми, як віра, лояльність та відвага «російського духу». Разом із визначенням себе як протилежності Чужого, Іншого, російська ідентичність все більше ототожнювалася з російським селянином, козаком і Росією-матінкою, відмовляючись поступово від таких традиційних маркерів, як цар і церква.

<sup>27</sup> Raemaekers' cartoons history of War, vol. 3, New York 1919, p. 207.

<sup>28</sup> О.В. Рябов, «Родина-мать» в истории визуальной культуры России, „Вестник ТвГУ. Серия История” 2014, № 1, с. 91–93.

Російська патріотична пропаганда почала особливо культивувати ті традиції та культуру, що, на думку її творців, робили Росію унікальною<sup>29</sup>.

У західній пропаганді після Лютневої революції 1917 р. образ Росії-матінки часто почав заміняти собою російського ведмедя. Це було важливим переходом, який у художній формі демонстрував зміну ставлення до Росії на загальнонаціональному рівні. Відбулася своєрідна легітимізація Росії як Своєї, морально бездоганної сторони конфлікту (чого не можна було досягнути при тиранічному царському режимі). Л. Ремекерс зображає вогонь революції, що обернув на попелище царську тиранію, і Росію, що як Фенікс відроджується з нього. Малюнок супроводжує вітальна телеграма британського прем'єр-міністра Д. Ллойд Джорджа главі Тимчасового уряду князю Георгію Львову (1861–1925)<sup>30</sup>. Мусимо зауважити, що трьох років війни виявилось замало, щоби зламати стереотипи Заходу щодо Росії, які формувалися впродовж тривалого часу. Будучи формально союзником Великої Британії, Росія так і залишилась «чужою серед своїх»<sup>31</sup>.

Найбільш жіночними є Ремекерсові персоніфікації країн – жертв німецької агресії. Особливо відповідні атрибути притаманні образу Бельгії: вона виглядає як слабка, зневажена, близька до смерті жінка, жертва грубого обману і безпринципності Німеччини.

Бельгійські сюжети Ремекерса надихалися не лише його особистими враженнями від перебування на Західному фронті, а також і засобами масової інформації, офіційною риторикою. Зокрема, доповідь Комітету з імовірних німецьких звірств (The Committee on Alleged German Outrages (the Bryce Committee)) 1915 р. поряд з описами страти цивільних осіб, тортур, розпинання немовлят і всіх мислимих злодіянь, які могли бути вчинені німецькі солдатами в Бельгії, описує і страждання жінок, їх зґвалтування і вбивства. Багато фактів у доповіді були перебільшені і перекручені, однак

<sup>29</sup> *Picture This! World War I Posters and Visual Culture*, ed. by P. James, Lincoln 2009, p. 246–247.

<sup>30</sup> *Raemaekers' cartoons history of War*, Vol. 3, New York 1919, p. 71.

<sup>31</sup> Л.Ю. Питльована. *Еволюция образа России в карикатуре британского журнала «Панч» во время Первой мировой войны: «чужой среди своих» – «чужой», [w:] Мировые войны в истории человечества (к 100-летию начала первой и 75-летию начала второй мировых войн)*, ред. С.С. Троян, Київ 2016, с. 76–109.

тема політики Німеччини у Бельгії, невпинно експлуатувалися британською пропагандою впродовж усієї війни<sup>32</sup>.

Репрезентація на карикатурах національної персоніфікації Бельгії – це візуальна метафора згвалтованої, понівеченої або вбитої жінки-жертви. Незважаючи на конкретні контексти зображуваних ситуацій, жінка-жертва – багатошарова конструкція зі складним зверненням, сила впливу якого часто залежить не від фактичних доказів злочину, а від сексуальної фантазії та гендерних стереотипів читача. Ці зображення представляють війну не як конфлікт між масами озброєних людей, а як сексуальне насильство над невинною, незброєною, беззахисною жінкою, найчастіше тваринного вигляду чоловічим агресором.

Такі карикатури покликані конструювати образ ворога, викриваючи його найгірші якості, однаково апелюють як до жінок, так і до чоловіків. Дивлячись на таке зображення, кожна жінка починала відчувати потенційну загрозу зазнати фізичного та сексуального насильства у випадку, якщо ворог дістанеться і її країни, міста, дому. Це стимулювало робити все можливе, аби цьому запобігти. У чоловіків такі сюжети провокували природне бажання стати захисником своїх жінок та дітей і не допустити до реалізації таких сценаріїв<sup>33</sup>.

Цікаво, що на пропагандистській продукції бачимо чіткий гендерний розподіл: жінки – жертви, чоловіки – захисники. Вкрай рідко на плакатах, карикатурах, листівках можна побачити вбитих, чи поранених чоловіків. Пропаганда цілеспрямовано заперечувала їхню потенційну вразливість – проблеми з рекрутингом були в усіх країнах Антанти, то ж нерационально було б зайвий раз підкреслювати смертельну загрозу, яка чекала на кожного солдата на фронті. Підкреслення жіночої беззахисності мало на меті маскування чоловічої вразливості. Карикатури наполягали на суттєвій різниці між чоловіками та жінками тоді, коли ширший історичний контекст починав цю різницю заперечувати<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> M.L. Sanders, Ph.M. Taylor, *British Propaganda during the First World War, 1914–18*. London 1982, p. 137–138.

<sup>33</sup> *Picture This! World War I Posters and Visual Culture*, ed. by P. James, Lincoln 2009, p. 284.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 284, 287–288.

Бельгійська тематика часто подається у контексті цивілізаційного протиставлення націй Антанти та Троїстого союзу. Бельгія та бельгійки стають жертвами агресії, насильства з боку варварів, які прийшли у їхню країну. Це жорстокі кочівники, «машини війни», добре навчені озброєні банди. Набіги, грабіж, нальоти на міста – це їхня відповідь на культуру осілих племен<sup>35</sup>. Відкинувши факт спільного англосаксонського коріння обох народів, британська пропаганда, звертаючись до антропології та історії, продукувала ідеї про німців як щось вороже, європейське лише за назвою, незахідне, азійське<sup>36</sup>.

Під час війни проекція відомої «гунської» промови Вільгельма II 1900 р. почала активно використовуватися пропагандою Антанти. Гучна риторика, застосована свого часу імператором щодо повстання іхетуанів у Китаї 1899–1901 рр., тепер потужним кулаком вдарила по Німеччині. Термін «гуни» став звичним епітетом щодо німців. Використовуваний жартома чи всерйоз, він перетворився на іконографічне кліше расової іншості, примітивного атавізму, який творив значно загрозливіший образ ворога. Суперника, який здатен знищити європейську цивілізацію, знехтувавши своїми зобов'язаннями та принципами гуманності<sup>37</sup>.

На карикатурі «Німецька гарантія» (мал. 6) простежується протиставлення за кількома параметрами: «чоловіче – жіноче», «сила – закон», «варварство – цивілізація». Національну персоніфікацію Бельгії кинуту на вівтар німецьких націоналістичних амбіцій. Це підтверджує напис «Німеччина понад усе» («Deutschland Über Alles») – перший рядок і рефрен зі славнозвісної «Пісні німців» («Das Lied der Deutschen») (1796), слова якої написав поет, германіст Генріх Гофман (Heinrich Hoffmann) (1798–1874) на музику Йозефа Гайдна. Пісня пережила новий злет своєї популярності у Німеччині саме після вторгнення до Бельгії, ставши водночас об'єктом висміювання і дошкульної критики з боку пропаганди Антанти.

<sup>35</sup> R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994, p. 25.

<sup>36</sup> *Picture This! World War I Posters and Visual Culture*, ed. by P. James, Lincoln 2009, p. 64, 67.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 61–62.

Бельгія презентується як жертва войовничого гуна-варвара в особі Вільгельма II. У образі вбивці у примітивному одязі і з первісною зброєю він сприймається як цілковита протилежність і несумісність з засадами і принципами європейської цивілізації. Наведені слова статс-секретаря закордонних справ Готліба фон Ягова (Gottlieb von Jagow) (1863–1935) про тверді наміри Німеччини дотримуватися всіх міжнародних зобов'язань щодо нейтралітету Бельгії, сказані ним у квітні 1914 р., ще раз підкреслили німецьку варварську підступність і абсолютну невинність Бельгії<sup>38</sup>.

Як жертва німецької агресії представлена і Польща. На карикатурі «Нове Королівство Польське» одягнена в корону молода тендітна дівчина – національна персоніфікація Польщі Полонія зображена осідланою німецьким військовим урядовцем, який задумав перетворити її на робочу коняку для рейху (мал. 7).

Створені на території окупованих польських земель два генеральні губернаторства – німецьке з центром у Варшаві та австрійське – у Любліні відверто експлуатувалися. Особливо жорстоко і безцеремонно поводитися німці, конфісковуючи провізію, проводячи реквізиції худоби, коней і зерна для потреб німецької армії, запроваджуючи примусову працю та продуктивні картки для населення. Все це погано узгоджувалося з обіцянками, даними губернатором Варшави генералом Гансом Гартвігом фон Беселе-ром (Hans Hartwig Beseler) (1850–1921) у заяві від 5 листопада 1916 р. про намір німецького та австро-угорського монархів проголосити Королівство Польське.

Ініціатива виходила від заступника начальника Генштабу Німеччини Еріха Людендорфа (Erich Ludendorff) (1865–1937). Разом зі своїм начальником генералом Паулем фон Гінденбургом (Paul von Hindenburg) (1847–1934) з липня 1916 р. вони зосередили у своїх руках майже диктаторські повноваження в управлінні рейхом. З метою покращення стратегічного та економічного становища імперії Людендорф наполіг на реалізації східної політики. Проголошення Королівства Польського відбулося в межах концепції створення низки псевдосамостійних держав, які під німецькою

<sup>38</sup> Raemaekers cartoons, London–New York–Toronto, 1916, p. 1.



егідою мали скласти основу так званої Серединної Європи (Mitteleuropa)<sup>39</sup>. Заклик до створення польської армії для війни на Сході та збереження окупаційного правління на польських територіях підтверджували наміри Німеччини використати їх як сировинний додаток.

На карикатурах Л. Ремекерса жіночі образи уособлювали не лише окремі європейські країни, а й Європу, європейську цивілізацію загалом. Красномовна назва однієї з них «Пруссіанізм і цивілізація» (мал. 8) заздалегідь вибудовує контекст протиставлення у змісті. Європа лежить, покинута на звірську поталу і розтерзана. Різні видання подають різні супровідні тексти до малюка. Збірка 1916 р.<sup>40</sup> наводить слова німецького генерала від кавалерії, теоретика військової справи Фрідріха фон Бернгарді (Friedrich von Bernhardi) (1849–1930) з його відомої книги «Німеччина і майбутня війна» («Deutschland und der Nächste Krieg») (1912). Він твердить, що «сила – це вище право, і суперечка щодо того, хто має рацію вирішується шляхом війни»<sup>41</sup>, виводячи таким чином право Німеччини розпочати війну.

Інше видання супроводжується коментарями британського християнського мислителя Г.К. Честертона. Він наголошує, що те, що зображують карикатури Л. Ремекерса, є частиною нового великого досвіду сучасників, який поглинає всі попередні менші досвіди. Весь жах і мерзоту того, що відбувається у Європі, художник зображає за допомогою окремих образів і символів<sup>42</sup>. Жінка-Європа зображена у вигляді героїні античної міфології, а отже, представниці античної культурної спадщини і зрослої на ній християнської цивілізації. Вона піддається важким тортурам, будучи колесованою німецькою воєнною машиною. Саме колесо, відоме як інструмент здійснення смертної кари ще з греко-римських часів, на карикатурі виступає частиною сучасного військового озброєння, знову підкреслюючи новітнє пруське варварство і дикість.

<sup>39</sup> Antoni. Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, Poznań 2003, s. 72–73.

<sup>40</sup> *Raemaekers cartoons*, London–New York–Toronto 1916, p. 36.

<sup>41</sup> F. von Bernhardi, *Germany and the Next War*, London 1914, p. 23.

<sup>42</sup> L. Raemaekers, *Kultur in Cartoons, with accompanying notes by well-known English writers*, New York 1917, p. 32.

Г.К. Честертон звертає увагу на те, що хоча Ремекерс зобразив Європу, яка зазнає нестерпних мук, візуально вони не акцентуються. Її тіло у розірваних одягах безвольно висить на колесі. Вона також не чинить активного опору. Алегорія Ремекерса уособлює новітній пануючий настрій – відчай<sup>43</sup>. Водночас – це відчай у терпеливому мовчазному опорі: одна з рук Європи звисає над вогнищем і вона вперто не відсмикує її (алюзія до легендарного подвигу Гая Муція Сцеволли (Gaius Mucius Scaevola) (524–480 до н.е.).

Страждальці за віру, зауважує Г.К. Честертон, не витримавши тортур, вигукували: «Я навернувся!». Але тут навіть мови не може бути про капітуляцію, Європа лише запитує: «Чи достатньо я цивілізована?»<sup>44</sup>, ще раз підводячи читача до думки про справжню суть політики і культури німецьких «цивілізаторів», теорії та практики пруссіанізму і пангерманізму.

У цілком інший спосіб презентуються у карикатурах Л. Ремекерса Чужі національні алегорії – Німеччини та її союзників. Ці жіночі образи практично цілком позбавлені всього жіночого, наділені найгіршими рисами, притаманними чоловікам: вони агресивні, безжальні, кровожерливі. Карикатура 1915 р. «Боже, покарай Британію! Або я зроблю це сама» (мал. 9) стала відгуком на масштабну підводну війну, розгорнуту Німеччиною. Ідентифікація персоніфікації Германії не викликає жодних труднощів. Це міцного вигляду жінка з імперською короною на голові, нагруднику зі зображенням орла – символу Німецької імперії. Вона відкинула свій меч, знак лицарської честі, який свого часу слугував свідченням сили і готовності до боротьби за об'єднання німецьких земель у єдину державу. Тепер вона озброєна ножом, як простий розбійник, готовий вбивати без жодних застережень совісті. В образі вкрай мало жіночого, окрім одягу та волосся, заплетеного у розтріпані коси. У Германії грубі обриси тіла, мускулясті волохаті руки, божевільний оскал обличчя. Саме такою видавалася німецька ідея використання підводного флоту проти торгівлі країн Антанти та нейтральних держав. Потоплення низки пасажирських суден, в тому числі «Фалаби», а потім «Лузитанії» розцінювалися всіма як цілковите варварство.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

Конструювання образу ворога мало на меті не лише формування відповідної громадської думки у країнах Антанти, а й спонукання нейтральних країн, особливо США, до вступу у війну проти Німеччини. Карикатура 1917 р. «Ура! Війна проти всіх нейтралів нарешті!» (мал. 10) презентує ситуацію, яка безпосередньо зачіпала американські інтереси. Хоча до 1917 р. німецька підводна війна мала обмежений характер, вона завдавала важких збитків нейтральним країнам. На малюнку ми бачимо радість як «чоловічого», та і «жіночого» уособлення Німеччини з приводу відновлення необмеженої підводної війни наприкінці січня 1917 р. Примітивний варварський воїн з бойовою палицею у руці сповнений агресії і рішучості дотримуватися традиційних для кочових племен методів ведення війни. Алегорія Германія виглядає цілком до пари чоловічому образу. У її руках - закривавлений меч – знаряддя вбивства безневинних жертв. Стаття символічного образу у цьому випадку не відіграє ролі, обидва персонажі презентуються як вороги. Однак для жіночого образу приписані йому характеристики виглядаються менш природними.

Таким чином, особливості репрезентації Л. Ремекерсом жіночих персоніфікацій залежали від того, Свою чи Чужу націю вони представляли. Жіночі уособлення Британії, Франції, Італії, США виглядають самодостатніми, суворими та аскетичними, неупередженими та безпристрасними. Цим постатям притаманні змішані жіночо-чоловічі риси. Поєднання жіночої привабливості, чоловічої сили і класицизму у зображенні жіночих алегорій Антанти робило їх уособленням національної могутності. Використання їх у сюжетах карикатур забезпечувало високий мобілізаційний ефект останніх. Вони покликалися до найкращих почуттів громадян, закликаючи їх виконати свій обов'язок як вдома, так і на фронті, переконуючи у справедливості переслідуваних у війні цілей.

Більш вираженими жіночими ознаками у Ремекерса наділена алегорія Матінка-Росія. Вона відноситься до Своїх, однак не володіє такими очевидними маскулінними фізичними даними як західні союзники по Антанті, а сама потребує підтримки союзників.

Як представниці націй – жертв німецької агресії персоніфікації Бельгії та Полонії наділені винятково «жіночими» рисами: слабкість, тендітність, довірливість, беззахисність.

Натомість репрезентація уособлення Німеччини Германії разюче контрастує з зображеннями національних символів Британії, Франції, США, Італії, Росії. Якщо останні стали втіленням національної сили, честі і доблесті, то алегорія Германії виступає віроломною, варварською та войовничою. Будучи жіночою лише за формою, за суттю вона акумулює найнепривабливіші риси чоловічої натури: агресію, войовничість, жорстокість. Германія виступає як Чужа, ворожа нація, наділена всіма традиційними рисами ворога.

SŁOWA KLUCZOWE: kobieta, rysunek, narodowość, personifikacja narodu, Louis Raemaekers, pierwsza wojna światowa

KEY WORDS: woman, cartoon, national personification, Louis Raemaekers, World War I

#### STRESZCZENIE

**W** tym artykule rozważono zastosowanie kobiecych personifikacji narodów w pracach słynnego holenderskiego artysty Louisa Raemaekersa podczas pierwszej wojny światowej. Autorka wykazuje, że osobliwości reprezentacji kobiet-personifikacji Raemaekersa zależą od tego czy należą one do własnego, czy też obcego narodu. Feminizacja lub maskulinizacja narodowych alegorii stała się głównym narzędziem oznaczania narodów jako sojuszników lub wrogów.

#### SUMMARY

**T**his article considers the use of the female personifications of the nations in the works of the famous Dutch artist Louis Raemaekers during the World War I. The author demonstrates that the peculiarities of Remekers' representation of female personifications depended on whether they belong to their own or to the alien nation. Feminization or masculinisation of national allegories became the main tool to mark them as allied or enemy.



Мал. 1. The Promise, 1914, *Raemaekers' cartoons history of War*, Vol. 1, New York 1919, p. 109.



Мал. 2. My son, go and fight for your motherland, 1915, Raemaekers' cartoons history of War, Vol. 1, New York 1919, p. 177.



Мал. 3. The Latin sisters, 1915, *Raemaekers' cartoons history of War*, Vol. 1, New York 1919, p. 173.



Мал. 4. The Latin sisters. 1918, Raemaekers' cartoons history of War, Vol. 3, New York 1919, p. 207.





Мал. 5. The Rebirth of Russia, 1917, Raemaekers' cartoons *history of War*, Vol. 3, New York 1919, p. 71.



Мал. 6. Germany's Pledged Word, 1914, *Raemaekers cartoons*, London–  
– New York–Toronto 1916, p. 1.



Мал. 7. The New Kingdom of Poland, 1917, *Raemaekers' cartoons history of War*, Vol. 3, New York 1919, p. 43.



Мал. 8. Prussianism and Civilisation, 1914, L. Raemaekers, *Kultur in Cartoons*, with accompanying notes by well-known English writers, New York 1917, p. 32–33.



Мал. 9. „Gott strafe England! or I will do it myself”, 1915, Raemaekers' cartoons history of War, Vol. 1, New York 1919, p. 153.



Мал. 10. Hurrah! „War on all neutrals at last”, 1917, *Raemaekers' cartoons history of War*, Vol. 3, New York 1919, p. 63.